

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI

**ARTHUR SCHNITZLER'İN ÖYKÜLERİNDE
YAŞAMA ARZUSU İLE ÖLÜM ÇATIŞMASI**

Doktora Tezi

MELDA KESER

İstanbul, 2015

MELDA KESER

**ARTHUR SCHNITZLER ÖYKÜLERİNDE
YAŞAMA ARZUSU İLE ÖLÜM ÇATIŞMASI**

**ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI**

İstanbul, 2015

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI

**ARTHUR SCHNITZLER'İN ÖYKÜLERİNDE YAŞAMA ARZUSU İLE
ÖLÜM ÇATIŞMASI**

Doktora Tezi

MELDA KESER

Danışman: Doç. Dr. Hakan Çil

İSTANBUL, 2015

MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

TEZ ONAY BELGESİ

ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI Anabilim Dalı ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI Bilim Dalı DOKTORA öğrencisi MELDA KESER'nın ARTHUR SCHNITZLER'İN ÖYKÜLERİNDE YAŞAMA ARZUSU İLE ÖLÜM ÇATIŞMASI adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 10.07.2015 tarih ve 2015-26/13 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oy birliği / oy çokluğu ile Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi 28.07.2015

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

Öğretim Üyesi Adı Soyadı	İmzası
1. Tez Danışmanı Doç. Dr. HAKAN ÇİL	
2. Jüri Üyesi Prof. Dr. ACAR SEVİM	
3. Jüri Üyesi Prof. Dr. MAHMUT KARAKUŞ	
4. Jüri Üyesi Doç. Dr. LEYLA COŞAN	
5. Jüri Üyesi Doç. Dr. ERSEL KAYAOĞLU	

ÖZET

Bu çalışmanın amacı, varlığını yaşam boyu hatırlatan ölüm düşüncesinin, Alman Edebiyatı yazarlarından Arthur Schnitzler'in öykülerinde varoluş kaygısı bağlamındaki işlenişini incelemektir.

Ölüm olgusu, insanın yaşamında düşündürücü, kaygılandırıcı bir olay olarak her dönemde önem taşımıştır. İnsan yaşamının temel konularından biri olarak yine her dönem edebi eserlerde farklı açılardan konu edilmiştir. 19. yüzyıl sonlarında, Modern Dönem içerisinde toplumsal yapısı kendine has özelliklerle şekillenen Avusturya – Viyana Kültürü, modern insanın ölüme ve yaşama yaklaşımlarını belirgin biçimde yansıtmaktadır. Topluma hızla nüfuz eden yeniliklerin modern zamanın öne çıkan yüksek burjuva sınıfında neden olduğu 'ben odaklı' yaşam şekli özde, modern insanın varoluş sorununa işaret etmektedir.

Bu sorunu eserlerinde ortaya koyduğunu düşündüğümüz Arthur Schnitzler, günümüzde de "dönemine ayna tutan yazar" olma özelliğini korumaktadır. Dramları ağırlıklı olarak ikili ilişkileri konu ederken, öyküleri özellikle ölüm motifinin kullanılması yoluyla, varoluş sorunu yaşayan modern insanı, iç dünyasında gizlediği yönleriyle resmetmektedir. Kendisinin de, öykülerinde konu ettiği kültür ve sınıfa mensup olması nedeniyle çalışmada, öyküleri arasından seçtiğimiz eserleri pozitivist yöntemle incelenmiştir. Yazarın Türkiye'de çalışmalara nadiren konu edilmiş olmasından ötürü, daha çok Almanya'dan temin edilen kaynaklar üzerinden bir inceleme gerçekleştirilmiştir. Bu vesile ile Türkiye'de de ileride yürütülecek çalışmalara ışık tutulması amaçlanmıştır.

Yazarın, çalışma için seçmiş olduğumuz *Andreas Thameyers letzter Brief*, *Der Andere - Aus dem Tagebuch eines Hinterbliebenen*, *Der Sohn - Aus den Papieren eines Arztes*, *Der Mörder*, *Der Tod des Junggesellen* ve *Die Toten schweigen* adlı öyküleri incelendiğinde, olay örgüsü ve konular farklılık gösterse de, ölüm motifinin illüzyon motifine desteklenerek, modern bireyin yaşama arzusunun verildiği tespit edilmiştir. Böylece, ölümü yaşamın dışında tutma arzusunun modern insan yaşamında inkâr edilemez varlığının, öykülerin çıkış noktası olduğu ortaya konmuştur. Yazarın, ölüm korkusunu ve yaşama arzusunu gizliden gizliye taşıyan modern insanın yaklaşımlarını Empresyonist akımın edebi özellikleriyle ve estetik bir dil kullanımıyla işleyişi de, önemi çerçevesinde açıklanmıştır.

Seçtiği karakter tiplerinin, konu ve ölüm türleri çeşitliliği dışında tutularak, prototip yansıma özelliği üzerinde de ayrıca durulmuştur. Bu bağlamda, Arthur Schnitzler'in modern insanın

varoluş sorunu konusunda, öyküleriyle özel bir yere sahip olduğu ve kendine has bir literatür oluşturduğu söylenebilmektedir.

ABSTRACT

19th-century modern era writer Arthur Schnitzler plays an important role in German literature. He wrote about modern mans fear of death by selecting high-bourgeois types of people from Vienna as protagonists of his short stories.

In this context, his short stories *Andreas Thameyers letzter Brief*, *Der Andere - Aus dem Tagebuch eines Hinterbliebenen* , *Der Sohn - Aus den Papieren eines Arztes* , *Der Mörder*, *Der Tod des Junggesellen* ve *Die Toten schweigen* are analysed.

It is known, that Schnitzler was inspired by his own social environment. Therefore it is discussed about the importance of death theme in his short stories. At first, cultural atmosphere of modern era and Vienna Modernism are explained in view of "Fin de siecle" concept.

Afterwards, modern mans approach to responsibility is introduced while introducing existentialist approach via S. Kierkegaard, F. Nietzsche and J.P. Sartre's views.

Following that philosophical background, Arthur Schnitzler's style of existence in his own life is analysed, too. Fact of "death" and its meaning for modern man is also explained in sections "What is death?", "Thinking about death" and "Fear of death" in context of existentialism.

Özet

Abstract

İÇİNDEKİLER

Giriş	1
1. BÖLÜM: VIYANA MODERNİZMİ	8
1.1. ‘Jahrhundertwende’ Kavramı Üzerine	8
1.2. ‘Fin de siecle’: Avusturya’da Yüzyıl Geçişi	9
1.3. Avusturya’da Modern Dönem	11
1.3.1. ‘Modern’ Kavramı Üzerine	14
1.3.2. Viyana Modernizmi	17
1.3.2.1. Kafe Kültürü	18
1.3.2.2. Nietzsche Etkisi: Dekadan Kavramı ve Dil Şüpheciliği	20
1.3.2.3. Hermann Bahr ile Ernst Mach: ‘Ben’ Algısı	21
1.3.2.4. Hugo von Hofmannsthal: ‘Hassas’ Modern Birey ve Dil Şüpheciliği	23
1.3.2.5. Sigmund Freud: ‘Bilinç Dışı’ Gerçeklik	25
2. BÖLÜM: VARLIK, SORUMLULUK ve GEÇİCİLİK KAYGISI	27
2.1. Varoluşçu Yaklaşım Üzerine	27
2.1.1. Sören Kierkegaard: Modern Dönem ve ‘Bireysel Varoluş’	27
2.1.2. Friedrich Nietzsche: ‘Her Şeye Rağmen’ Yaşamı Seçen Birey	31
2.1.2.1. Nietzsche Üzerinde Schopenhauer Etkisi	33
2.1.2.2. Nietzsche Felsefesinde Apollonik – Dionysostik Çatışması	35
2.1.2.3. Nietzsche’nin ‘Souverän’ ve Güçlü İnsan Modeli	37

2.1.2.4. Nietzsche'nin Nihilizm Tanımı Üzerine	39
2.1.2.5. Nietzsche Felsefesinde 'Amor fati' – Hayata 'Evet' ya da 'Hayır' Demek	43
2.1.3. Jean Paul Sartre : Varoluşu Anlamlandırma ve Sorumluluk	45
2.2. Yaşamda 'Ölümün Yeri'	48
2.2.1. Batı'da Ölümün Tarihi: 'Ehlileştirilmiş Ölüm'den 'Vahşi Ölüm'e	49
2.2.2. 'Ölüm' Nedir ?	57
2.2.3. Modern İnsan'ın 'Ölüm' Düşüncesi	64
2.2.4. 'Ölüm'den Korkmak	69
3. BÖLÜM: Arthur Schnitzler	74
3.1. Doktor Kimliği ve Yazarlığı Arasındaki İlişki	75
3.2. Eserlerinin Psikanalitik Yönü	80
3.3. Yaşamında 'Varoluş' Biçimine Genel Bir Bakış	87
3.3.1. Marie Reinhard'ın Ölümü	92
3.3.2. Olga Gussmann ile İlişkisi	94
3.3.3. Oğlunun Doğumu ve Evlilik Zorunluluğu	96
4. BÖLÜM: Arthur Schnitzler Öykülerinde Ölüm Motifi	102
4.1. Öykülerinin Öne Çıkan Özellikleri	102
4.1.1. İllüzyon Motifi	107
4.1.2. Ölüm Motifi	114
4.2. Öykülerinde Ölüm Türleri	128
4.2.1. Mezar – Mezarlık: 'Öteki'nin Ölümü	128
4.2.2. İntihar	130
4.2.2.1. Ana Karakterin İntiharı: Gerçekleştirme veya Tasarlama	130

4.2.2.2. ‘Öteki’nin İntiharı	132
4.2.3. Cinayet	134
4.2.3.1. Ana Karakterin İşlediği Cinayet	134
4.2.3.2. Cinayete Şahit Olma	136
4.2.4. Hastalık Sonucu Ölüm	137
4.2.4.1. Kendi Ölme Süreci	137
4.2.4.2. ‘Öteki’nin Ölme Süreci	137
4.2.5. Düello	138
4.2.6. Kaza Sonucu Ölüm	139
4.2.7. İdam	140
5. Bölüm: Arthur Schnitzler Öykülerinde Ölüm ve Yaşamla Eşzamanlı Temas: ‘Hayatta Kalma’ Arzusu	142
5.1. <i>Andreas Thameyers letzter Brief</i>	142
5.1.1. Öykünün Özeti	142
5.1.2. Karakter Tipleri ve Anlatım Özellikleri	144
5.1.3. Ölüm Motifi : ‘Kendi’nin Ölümü - İntihar Hazırlığı	145
5.2. <i>Der Andere</i> <i>Aus dem Tagebuch eines Hinterbliebenen</i>	152
5.2.1. Öykünün Özeti	152
5.2.2. Karakter Tipleri ve Anlatım Özellikleri	152
5.2.3. Ölüm Motifi: Ötekinin Ölümü – Mezarlık Etkisi	155
5.3. <i>Der Sohn</i> <i>Aus den Papieren eines Arztes</i>	168
5.3.1. Öykünün Özeti	168

5.3.2. Karakter Tipleri ve Anlatım Özellikleri	169
5.3.3. Ölüm Motifi: Ötekinin Ölümü – Cinayet	172
5.4. <i>Der Mörder</i>	180
5.4.1. Öykünün Özeti	180
5.4.2. Karakter Tipleri ve Anlatım Özellikleri	181
5.4.3. Ölüm Motifi: Ötekinin ölümü – Cinayet	186
5.5. <i>Der Tod des Junggesellen</i>	200
5.5.1. Öykünün Özeti	200
5.5.2. Karakter Tipleri ve Anlatım Özellikleri	201
5.5.3. Ölüm Motifi: Ötekinin Ölümü – İllüzyon	204
5.6. <i>Die Toten schweigen</i>	210
5.6.1. Öykünün Özeti	210
5.6.2. Karakter Tipleri ve Anlatım Özellikleri	211
5.6.3. Ölüm Motifi: Ötekinin Ölümü – Kaza	215
Sonuç	228
Kaynakça	232

GİRİŞ

Hermann Bahr “Wenn die Moderne Mensch sagt, so meint sie die Nerven” söylemiyle, dönemin birey üzerindeki psikolojik etkisini ortaya koymaktadır (Karthaus, 2005, s.13). Modernizm kavramı, 19. yüzyıl sonunda toplumun yaşadığı hızlı dönüşüm neticesinde şekillenen kültürel akım için kullanılmakta; hassasiyetin ve buna bağlı ‘algının’ ön planda olduğu dönemi tanımlamaktadır. Buna bağlı olarak, dönemin bilim insanları ve filozoflarının ileri sürdüğü görüş ve kuramlar neticesinde, edebiyat çevresinde de ‘anın etkisi’ ve ‘izlenimler’ önem kazanmıştır. ‘Ben’ olgusunun hangi etmenlerle şekillendiği üzerinde durulması yaklaşımı; ‘ben’in bu yüzyılda yeniden tanımlanmasını sağlayan düşünce ve kuramlar sonucunda doğmuştur (Fähnders,1998, s.114). Arthur Schnitzler de bu doğrultuda, öykülerinde modern dönemin ‘prototipleri’ni¹ yansıtmaktadır. Öykü karakterleri seçiminde resmettiği bu ‘tip’ler, yüzyıl geçişinin; modern dönem Batı Toplumunun elit sınıfıdır. Çalışmamızda bu sınıf için “yüksek burjuva sınıfı” ifadesi kullanılacaktır.

Schnitzler öyküleri, yüksek burjuva tiplerinin yaşam biçimlerini ve tutumlarını, yaşamlarında ‘ölümle’ yüz yüze geldikleri olay ve durumlar çerçevesinde işlemektedir. Kişilerin ölüme ilişkin düşünceleri, yaşama arzuları, ölümden neden korktukları Empresyonist yazın özellikleriyle verilmektedir. Karakterler hiçbir zaman ölüm hakkında konuşmamakta, korkularını direkt ifade etmemektedir. Buna rağmen, davranış biçimleri ve tutumlarının ‘ölüm korkusunu’ belirgin şekilde ifade ettiği dikkat çekmektedir. Öykülerin bu özelliğine bakıldığında; Schnitzler’in, modern dönem tiplerinin ‘varoluş kaygılarını’, dolayısıyla ‘varoluş sorununu’ ortaya koyduğu anlaşılmaktadır.

Yazarın eserlerinin temel özelliği olan ‘salt ortaya koyma’ – ‘resmetme’, fakat ‘eleştiri yöneltmeme’ yaklaşımı, öykülerinin tamamında varlığını korumaktadır. Kendisinin de mensubu olduğu sınıfın yaşadığı bireysel varoluş kaygılarını bu denli sık ve yoğun olarak işlemesi, çalışmanın pozitivist yöntemle yürütülmesi gerekliliğini doğurmuştur. Buna göre öncelikle, yazarın biyografileri incelenecek ve kendisinin ‘varoluş kaygısının’ yansımalarına bakılacaktır. Otobiyografi olarak yalnızca *Jugend in Wien* başlığıyla, yaşamının ilk gençlik yıllarını kaleme aldığı, taslak halinde bıraktığı ve ancak ölümünden sonra yayınlanmış çalışması bulunmaktadır. Fakat bu konudaki eksiklik, ilk gençlik yıllarından başlayarak ölümüne kadar neredeyse her detayı kaydetmiş olduğu ve günümüzde on cilt halinde yayınlanmış günlükleri sayesinde giderilebilmektedir.

¹ Arthur Schnitzler’in seçtiği karakterler için kullanılan *Typus* kavramından yola çıkılarak kullanılmıştır.

Böylece, biyografilerinden yola çıkılarak 'varoluşunu' sorguladığını düşündüğümüz yaşam evreleri tespit edilecek ve çalışmada bütünlük oluşturacak şekilde, günlükleri yardımıyla ele alınacaktır. Bu yöndeki yaklaşımımızın çıkış noktası bir bakıma da yazarın mektupları ve aforizmaları olmuştur. Örneğin, 'kaleme aldıklarında yaşam tecrübesini aktarma arzusunun' gittikçe arttığını ve bu nedenle aforizmalara ağırlık vereceğini, 62 yaşındayken, 14 Aralık 1924 tarihinde Georg Brandes'e yazdığı mektubundan da okumaktayız:

[...] Es erscheinen bald wieder Novellen von mir, - und ein Versstück wird vielleicht auch bald fertig sein; - besonders aber feil ich an aphoristisch-fragmentistischem herum – denn mein Bedürfnis in möglichst präciser und conciser Form gewisse Lebenswahrheiten auszusprechen- die natürlich nicht neu sind – zu denen ich aber meinen eigenen Weg gegangen bin- dieses Bedürfnis wird mit den Jahren immer stärker [...].

Çeşitli günlük notları, mektupları ve aforizmalarında, gözlemleri ve bakış açısının eserlerine yansımış olduğunu sıklıkla vurgulamaktadır. Doktorluğunun, olaylara ve durumlara bakış açısını, özetle; dünya görüşünü şekillendirmiş olduğu bilgisine de yine kendi sözleri üzerinden oldukça sık rastlamaktayız. Bu bilgiler ışığında, Schnitzler'i ve öykülerini doktor kimliği üzerinden incelememiz kaçınılmaz olmuştur. Öyküleri bu doğrultuda incelenirken, elbette hiç göz ardı edemeyeceğimiz en temel bilgilerden biri, yazarın yaşama karşı ateist ve materyalist tutumudur. Nitekim 'varoluş biçimi' bu tutumlara göre şekillenmektedir.

Daha önce yürütülmüş veya yayınlanmış çalışmalara baktığımızda, Schnitzler alımlamasının gerek yazarlığı gerekse doktorluğu ekseninde şekillendiği evreleri açıkça görülmektedir. Wilhelm H. Rey (1968) Arthur Schnitzler *Die späte Prosa als Gipfel seines Schaffens* başlıklı çalışmasında, Schnitzler'in dönem insanını yansıtmasına dair tartışmalara değinmektedir. Josef Körner *Arthur Schnitzlers Gestalten und Probleme* (1921) başlıklı incelemesinde Schnitzler'i "pozitivist bir dönemin oğlu, natüralist dünya görüşünün öğrencisi" olarak tanımlamış ve gençlik döneminde kaleme aldığı eserlerini zayıf bulmuştur. Rey, Körner'in görüşlerinin, Schnitzler'in itirazına rağmen kabul gördüğünü ve 1970'li yıllara kadar Schnitzler'in pragmatik, dinden uzak bir yazar olarak değerlendirildiğini söylemektedir. Bernhard Blume'nin de Körner'in görüşlerinden yola çıkarak *Das Weltbild Arthur Schnitzlers* adlı kitabında, yazarın 'kültür teşhisinde' bulunduğunu dile getirmektedir (Rey,1968, s.8). Rey, ölüm motifine dair ise önemli bir bildirimde bulunmaktadır. Çalışmasını kaleme aldığı dönemde, Schnitzler'in eserlerindeki ölüm motifinin henüz hiçbir çalışmayla açıklığa kavuşturulmamış olduğunu ileri sürmektedir (a.g.y.,s.19).

Diğer önemli iki kaynak ise, yazarın işlediği karakterlerin davranış biçimlerini tartışmaktadır. Gottfried Just 1968 yılına ait *Ironie und Sentimentalität in den Erzählenden*

Dichtungen Arthur Schnitzlers başlıklı çalışmada Schnitzler'in eserlerindeki ironi ve sahte duygusallık olgularını ele almaktadır. Bunların, eserin estetik yönüyle ilişkili olarak ele alınması gerektiğini vurgularken, iki olgunun da eserlerdeki anlatımı etkileyici kıldığı görüşündedir (a.g.y.,s.11,14). Schnitzler'in, dönemin 'kısa türlerin tercih edilmesi' özelliğine uyduğu düşünüldüğünde, varoluş sorununu kısa ve etkileyici anlatımlarla ortaya koyması, öykülerinde oldukça önemli bir unsur olarak dikkat çekmektedir.

Rolf Allerdissen de (1985) *Arthur Schnitzler: Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen* başlıklı çalışmada Schnitzler'in 'birey odaklı' bir yazar olduğunu söylemektedir. Yazarın, eserlerini 'empresyonist insan' çerçevesinde şekillendirdiğini ve buna bağlı olarak motif, konu gibi özelliklerin de hep aynı kalmış olduğunu ileri sürmektedir (a.g.y., s.1-2). Empresyonist yaklaşım bağlamında, yazarın *Sterben* adlı eserini de incelemiştir. Allerdissen bu incelemede, Schnitzler'in 'ölme süreci'² üzerinde dikkatle durduğunu tespit etmektedir. Yazarın, ölme sürecine duyduğu ilgiyi doktor kimliğiyle açıklamaktadır. Schnitzler'in, doktorların ölmekte olan kişiye ciddi, mesafeli, açık ve net yaklaşımını ise empresyonist davranışın karşısına koyduğunu söylemektedir (a.g.y., s.159-160). Allerdissen bu görüşünü, Schnitzler'in ölüm motifini işleyen eserlerinde çoğunlukla bir doktor tipinin bulunmasıyla desteklemektedir.

Öte yandan, 1970'li yıllarda yayınlanan Reinhard Urbach ve Hartmut Scheible'in çalışmaları ise, günümüz araştırmalarında da sıklıkla başvuru kaynakları arasındadır. Bu çalışmalar daha çok, yazarın biyografisi üzerinde yoğunlaşmaktadır. Yine aynı dönemde Schnitzler'in eserlerinin, türleri kapsamında değerlendirildiği dikkat çekmektedir. İncelenen motif veya tartışılan edebi özelliklerin, belirli türler bağlamında ele alındığı görülmektedir³.

Arthur Schnitzler ve eserleri üzerine yürütülen çalışmaların, 1980'li yıllarda ise daha çok Sigmund Freud ile ilişkilendirilerek ele alındığı görülmektedir. Buna bağlı olarak da, yazarın almış olduğu tıp eğitimi ve bu eğitimin eserlerine etkisi üzerinde durulmaktadır. Michaela Perlmann'ın 1987 yılında ilk kez yayınlanan ve ancak 2004 yılında tekrardan basımı gerçekleşen *Arthur Schnitzler* başlıklı çalışması, yazarın doktor kimliğine, Freud ile aralarındaki benzerliğe ve eserlerinin sosyo-psikolojik öğelerine ağırlık vermektedir (a.g.y., s.20-21,61-74.). Ayrıca, yazarın 'iç monolog' tekniğini de, psikoloji alanındaki bilgisine dayandırmaktadır Perlmann.

² Burada kastedilen süreç; ölüm anı, ölümün gerçekleşme süreci değildir. Kişinin, öleceğinin bilincinde olması, öleceği zamanı beklemesidir.

³ Örn.; Brändli -Spycher,P. *Gestaltungsprobleme in der Novellistik Arthur Schnitzlers*. Diss. Universität Zürich,1971. Weissberg. Dronia, Mira. *Selbstverständnis und Welterfahrung in Arthur Schnitzlers Frühen Dramen*. Diss. Universität Freiburg, 1973. Offermanns, L. E. *Arthur Schnitzler. Das komödienwerk als kritik des Impressionismus*. München, Wilhelm Fink Verlag, 1973.

Michael Worbs (1988) *Nervenkunst, Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende* başlıklı çalışmasında, dönemin yazarlarını psikanalize yaklaşımları bağlamında incelerken (a.g.y., s.253-258)⁴, Schnitzler'in Freud'un edebiyat alanındaki yansıması olup olmadığı konusunu başlıca bir bölüm olarak ele almaktadır. Bu nedenle de Schnitzler'in doktor kimliği üzerinde durmaktadır. Freud'un mektuplarından alıntılarla da destekleyerek, Schnitzler'in eserlerinde Freud'un psikanaliz alanında ortaya koyduğu belirli durum ve analizlerin görüldüğünü ileri sürmektedir (a.g.y., s.179,200, 206, 213, 225-251).

Matthias Krallmann'ın *Zufall und Tod im Erzählerischen Werk Arthur Schnitzlers* (1991) başlıklı mastır tezi ise, spesifik olarak Schnitzler'in eserlerinde ölüm olgusunu ele alması bakımından oldukça önemlidir. Krallman, incelemesini yazarın öyküleri üzerine gerçekleştirmiştir. Birçok kaynakta Arthur Schnitzler'in determinist olduğu görüşünün yer almasından yola çıkılarak, yazarın görüşleri ile Nietzsche ve Schopenhauer'in etkileri tartışılmaktadır (a.g.y, s.10-56). Çalışmada tartışılan konuların öncelikli olarak yazarın aforizmalarını temel alması önemlidir. Krallmann, tartışma ve tespitlerini, aforizma, günlük ve mektuplardan verdiği örnek ve açıklamalarla desteklemekte ve görüşlerini, *Leutnant Gustl, Fräulein Else, Spiel im Morgengrauen, Flucht in die Finsternis, Die Weissagung, Die dreifache Warnung* adlı eserler üzerinde örneklemektedir. Krallmann, dönem yazarlarının, ölümü, Schnitzler'in ise yaşamı yücelttiği görüşüne varmıştır (a.g.y., s.67).

Diğer önemli bir çalışma da, Irene Lindgren tarafından 1989 yılında yürütülmüş ve 1993 yılında basılmış olan *Arthur Schnitzler: im Lichte seiner Briefe und Tagebücher* başlıklı doktora tezidir. Lindgren, Schnitzler'in iç dünyasını ve bunun edebi eserleri üzerindeki etkisini ortaya koymaktadır. İç dünyasındaki buhranı, kararsızlıkları, çekimsizliği, sık sık kapıldığı umutsuzluğu günlük ve mektuplarından alıntılarla sunmaktadır. Schnitzler'in dine yaklaşımı konusunda da önemli bir tespitte bulunmaktadır. Dine uzak bir duruş sergiliyor olsa da, sürekli günlük tutarak ve mektup yazarak hayatına dair her bir detayı anlatması, bir nevi günah çıkarmaya benzetilerek yorumlanmıştır Lindgren tarafından (a.g.y., s.13, 29).

Jaques Le Rider'in (2008) *Arthur Schnitzler oder Die Wiener Belle Epoche* başlıklı çalışması ise Schnitzler'in eserlerini yine psikolojik öğeler bağlamında incelemektedir. Yazarın günlüklerini de kaleme alınmış bir yaşam olarak değerlendirirken (a.g.y., s.37-41), yazınsal özelliklere ilişkin tespitleri için, Freud'un Schnitzler'e yazdığı mektubu önemli bir veri olarak kabul etmektedir. Mektupta, Schnitzler'in 'bireyin bilinç dışına dair algı ve gözlemlerini' övgüyle vurgulamasının, Le Rider tarafından da altı çizilmektedir. Le Rider tüm bunların

⁴ Schnitzler'in psikanalize daha çok eleştirel yaklaştığını söylemektedir.

işığında çalışmasının bir bölümünü *Der Tod am Werk* başlığıyla Schnitzler'in eserlerindeki 'ölüm olgusu' konusuna ayırmaktadır. Tespitlerini ise benzerlik olduğu doğrultusunda Sigmund Freud'un *Jenseits des Lustprinzips* (1920) başlıklı çalışmasına dayandırmaktadır. Freud'un bu metinle, Schopenhauer ve Nietzsche'nin görüşlerini bir araya getirdiği ve bu özelliğin Schnitzler'in eserleriyle benzerlik gösterdiği görüşündedir. Le Rider saptadığı benzerlikler bağlamında Schnitzler'in *Sterben* ve *Der Ruf des Lebens* adlı eserlerini incelemektedir. Bunun dışında, yazarın ölümü konu eden eserlerinde, bilinçli olarak doktor tipini kullandığına dair de tespitleri bulunmaktadır (a.g.y., s.88-89). Le Rider, çalışmasında Schnitzler'in doktor kimliğini temel almıştır. Dolayısıyla, yapmış olduğu inceleme ve tespitlerin otobiyografik özellikler bağlamında yoğunlaştığı da görülmektedir. Yazarın psikiyatri alanına duyduğu ilgi ve bu alanda kaleme aldığı çalışmaları, günlüklerinde dile getirdiği düşünceleri, Le Rider tarafından referans olarak gösterilmektedir (a.g.y., s.51-55,79-89).

Schnitzler'in psikiyatri alanına ve özellikle hipnoza duyduğu ilgi ile gözlem yönünü birleştirdiği görüşü sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda, tıp eğitimi nedeniyle, ölüm olgusuna bakışının daha nesnel olabileceğini düşünmek de yanlış olmayacaktır. Ölüm ile yüzleşen bireyin ruhsal durumunu işlerken, hemen her eserinde bir doktor tipinin bulunması, ölüm olgusuna nesnel yaklaşımı da çağrıştırmaktadır. Ölümü, varoluşu için bir tehdit olarak gören 'hassas insan tipi' ile bunun fiziksel ve doğal bir son olduğu görüşünü taşıyan, bilimsel olarak bu olguyu tanıyan insan tipinin karşı karşıya gelmesi durumu görülmektedir.

Yazarın ölüm motifini kullandığı öykülerinin diğer önemli bir özelliği ise, 'ani ve genç ölümleri' konu etmesidir. Hastalık neticesinde gerçekleşen bir ölüm dahi olsa, hastalanan kişi genç bir insandır ve ölüm aniden gelmiştir. Bu tür ani ölümlerin, ölen kişinin çevresinde olan diğer genç insanlarda aşırı hassasiyet kadar vurdumduymazlık da yarattığı görülmektedir. Ancak, iki ruhsal durum da, yine hassas ruh hali sonucunda ortaya çıkmaktadır. Çünkü kişide ya bir buhran ya da ret söz konusudur. Ölüm ile karşılaşan – yüzleşen kişilerin ruh hallerindeki çalkantılar önemlidir ve kişinin yaşadığı arada kalmışlık duygusunun bütünü verilmektedir. Öykülerin bu özelliği göz önünde bulundurularak yapılacak incelemeler, yazarın öykülerinin merkezinde bulunan 'bireyin izlenim ve algısı' odaklı olacaktır. Ölümle yüzleşme bağlamında, hangi durumlarda – hangi ölüm tipleri aracılığıyla genç ve sağlıklı modern dönem insanının 'varoluş kaygısının' işlendiği ortaya konmaya çalışılacaktır. Öykülerinde modern bireyin psikolojisini, ruh hallerini, gizli iç dünyalarını işlediği konusunda hem fikir olmakla beraber, 'temelde yatan neden' üzerine tartışılacaktır. Böylece, öykülerin psikolojik yönünü göz ardı etmemekle birlikte, Varoluş Felsefesinin ve buna göre 'ölüm düşüncesinin' yansımalarını incelemeyi amaçlamaktayız.

Çalışmanın sınırları açısından, varoluşçu yaklaşımlar da üç temel ayrıma göre ele alınacaktır. Bu bağlamda, varoluşçu felsefenin öncüsü Søren Kierkegaard'ın görüşleri ile başlanacaktır. Varoluş sorunu, yaşamda oryantasyon sıkıntısı, nihilist tutum, modern dönem insanının yaklaşımı ve ele alacağımız döneme etkisi nedeniyle ağırlık, bütünlüğü bozmayacak şekilde Friedrich Nietzsche'nin felsefesine verilecektir. Varoluşçuluğu sistematize etmiş olması bakımından Jean Paul Sartre'in görüşlerine de yine bütünlük sağlanacak şekilde değinilecektir. Modern dönemde ortaya çıkan 'bireyin varoluş sorunu' bağlamındaki çalışmaların olmazsa olmazı Martin Heidegger'in görüşleri ise, çeşitli görüşlerin yanı sıra, ölüm olgusunun alımlanması çerçevesinde işlenecektir.

Ölüm, ölüm düşüncesi, ölüm korkusu konuları da yine çalışmanın sınırlarını aşmayacak şekilde, modern dönem insanı ile ilişkilendirilerek ele alınacaktır. Avrupa Kültürü'nde 'ölüm olgusu' bağlamında Philippe Aries'in çalışmaları önemli bir veri kaynağı sunmaktadır. Dolayısıyla, Batı Dünyası'nda ölümün algılanışı konusunda, ağırlıklı olarak Aries'in tespitleri yönlendirici olacaktır.

Bugüne dek yürütülmüş çalışmalara baktığımızda, Schnitzler'in, incelemelerin konusuna ilişkin birer şablon ya da kült eser halini almış öykülerinin ele alındığı dikkat çekmektedir. Bu nedenle çalışmamızda, önceki incelemelerde hiç ele alınmamış veya nadiren değinilmiş öyküler tercih edilecektir. Yazarın öykülerinin belirleyici özellikleri, ölüm motifinin işlenişi, ölüm türlerine ilişkin ayrımlar da yapmaya çalışılarak birbirinden farklı öykü ve dramları üzerinden de ortaya koyulacaktır. Son bölümde ise, motifin kullanım sıklığı konusunda bütünlük oluşturacak, fakat konu ve yazım biçimi çeşitliliğini de ortaya koyacak biçimde seçilmiş öyküleri ana hatlarıyla çözümlenecektir. İncelemeler belirli bir düzen çerçevesinde; öykünün yazım sürecine ilişkin bilgilendirme ve özet verilerek, karakterler ve biçim özellikleri tespit edilerek ve son olarak da, 'ölümün etkileri' ile olay ve öykü akışını yönlendirişi arasında ilişki kurularak, varoluş sorununa işaret eden detayların saptanmasından oluşacaktır.

Yapacağımız bu incelemelerin, öncelikle Arthur Schnitzler öykülerine felsefi ve dolayısıyla yeni bir bakış açısı getirmesini amaçlamaktayız. Böylece, Schnitzler'in hemen her çalışmada Freud'un yaklaşımlarıyla ilişkilendirilmesinin ve öykülerinin psikoloji materyali gibi ele alınmasının dışına çıkarak, Schnitzler ve yazını felsefe alanı için de ilgi uyandırıcı yanlarıyla ortaya koymayı hedeflemekteyiz.

Bilhassa Türkiye’de Schnitzler alımlamasına baktığımızda, oldukça kısıtlı ve az sayıda çalışma ile karşılaşmaktayız⁵. Yazarın eserlerinin çevirileri dahi belirli (Leutnant Gustl, Traumnovelle, Die toten Schweigen, Sterben) öyküleriyle sınırlı kalmıştır. Alman Dili ve Edebiyatı alanında ise, iç monolog tekniği bağlamında ele alınması dışında, sadece ‘dekadanlık’ çerçevesinde değinilen bir yazardır. Çalışmamızla, özellikle Türkiye’de, Schnitzler alımlamasına yeni bir bakış açısı getirmek ve öyküleri farklı birçok açıdan incelemeye elverişli yazara karşı ilgi uyandırmak, ilerleyen zamanlarda yürütülecek karşılaştırmalı çalışmaları için hem Avrupa modern dönem insanı hem de Empresyonist akım konularında bilgi sunmak, yürütülebilecek felsefe veya psikanalizle ilişkili disiplinler arası çalışmalara faydalı olmak üzere literatüre katkı sağlayacağımız inancındayız.

⁵ Özbek, Y. *Arthur Schnitzler’in nuvelerinde ruh dünyası*. Doktora Tezi, 1981.; Aydın, D. *Arthur Schnitzler’in eserlerinde 'toplum kurbanı' olarak kadın*. Yüksek Lisans Tezi, 1998.; Şahin, Z. *Arthur Schnitzler ve Halid Ziya Uşaklıgil’in eserlerinde ahlâk yalancılığı: Fräulein Else, Die Griechische Tänzerin, Die Toten Schweigen, Rüya Romanı ve Aşk-ı Memnû*. Yüksek Lisans Tezi, 2011.; Demir, N. *Arthur Schnitzler, Franz Kafka, R. Maria Rilke ve Walter Benjamin’in eserlerinde modernizm ve yabancılaşma*. Yüksek Lisans Tezi, 2013.

1. BÖLÜM: VİYANA MODERNİZMİ

1.1. 'Jahrhundertwende' Kavramı Üzerine

Alman kültür ve edebiyat tarihinde 'Jahrhundertwende'⁶ kelimesi, 'yüz yıl geçişi' anlamının ötesine geçerek, bir dönemin adı olarak kullanılmaktadır. 1880'ler ve yüzyıl sonlarına doğru, 'yaşanan yüz yıl geçişi ve gelmekte olan yeni yüzyıla' yüklenen anlamlar sonucunda kavramlaştığını görmekteyiz. Rainer Maria Rilke, *An das zwanzigste Jahrhundert* başlıklı şiirinde "Wirf die Tore auf, Jahrhundert / komm herab, begrüßt, bewundert / Sonnen leuchtend, morgenklar" diye seslenmektedir yeni yüzyıla. Julius Hart 1899 yılında, *Der neue Gott. Ein Ausblick auf das kommende Jahrhundert* başlığıyla bir çalışma yayınlamıştır. Bu çalışmaya göre, Berlin'de bir grup öğrenci, öğrenci yıllığını 1900 yılına ithaf etmiştir. Geçmiş zamanlara değindikten sonra, gelmekte olan dönemden hoşnut olarak, döneme dair düşüncelerini şu sözlerle ifade etmişlerdir:

Und so mögen wir, wenn wir das 19. Jahrhundert überleben, in das neue eintreten nicht wie in ein erschreckendes, unheimliches Dunkel, sondern wie in ein großes, freies Arbeitsfeld, in das wir selber den Lichtstrom unserer bisher errungenen Gesittung hineintragen (Handlexikon zur Literaturwissenschaft, 1974, 200).

1900 yılı sonrasında, kültür ve sanat alanında yürütülen tartışmalarda 'Jahrhundertwende' kelimesi tanımlayıcı bir kavram olarak kullanılmaya başlanmıştır. Günümüzde de sözlük ve ansiklopedilerde, başlı başına bir kavram olarak geçmektedir. 'Duden- Fremdwörterbuch sözlüğü de, 'Jahrhundertwende' kavramını, şu şekilde tanımlamaktadır:

[fr.; Jahrhundertwende; nach einem Lustspiel von Jouvetot und Micard,1888]; das---: Epochenbegriff als Ausdruck eines dekadenten bürgerlichen Lebensgefühls in der Gesellschaft, Kunst und Literatur am Ende des letzten Jahrhunderts.⁷

Arthur Schnitzler eserleri döneme göre sınıflandırıldığında da 'Jahrhundertwende' eserleri olarak ele alınmaktadır kaynaklarda. Buna göre kavram, çalışmamızın çerçevesinde "Epochenbegriff nach einem Lustspiel von F. de Jouvenot und H. Micard (1888), in dem sich das Selbstgefühl der Décadence des ausgehenden 19.Jh.s ausgedrückt fand" (Diekhans, s.120) anlamına ithafen önem kazanmaktadır.

⁶ 'Jahrhundertwende' kavramı, yüzyıl geçişi/dönüm noktası olarak Türkçe'ye aktarılabilir. Fakat Almanca'da, bir dönem ve kültür ile özdeşleşmiş yönüyle kullanılacağından, bu çalışma kapsamında Türkçeye çevrilmeyecektir.

⁷ Bd. 5. Duden, das Fremdwörterbuch. 5., neubearb. U. Erw. Auflage, - 1990

1.2. 'Fin de siecle': Avusturya'da Yüzyıl Geçişi

Avusturya Kültür ve Edebiyat Tarihi için ise 'Jahrhundertwende' yerine daha ziyade 'Fin de siecle' kavramı kullanılmaktadır. 'Jahrhundertwende' kavramının taşıdığı 'olumlu' havanın yerine, 'Fin de siecle', Avusturya için bir 'dönemin sonunu – bitişini' ifade etmektedir. Toplumsal, siyasi ve kültürel yaşamda artık can çekişmekte olan değer ve yapıların çöküşü anlamına gelmektedir.

Micard, Jouvenot ve Cohen'in 1884 yılında Paris'te sergiledikleri oyunla birlikte ün kazanan 'Fin de siecle' kavramı, Avrupa kültüründe tanımlayıcı bir kavram olarak hızla yerini almıştır (Fähnders, 1998, s.95). Avusturya'da da öne çıkan bu kavram, Marie Herzfeld tarafından, dönemi anlattığı bir denemesine başlık olarak kullanmıştır (Herzfeld, 2000, s.261)⁸. Herzfeld, yüzyılın sonunda ortaya çıkan 'bireyin' ve toplumun durumunu "Wir sind umgeben von einer Welt absterbender Ideale" şeklinde tanımlamakta ve böylece, içinde bulunulan döneme dair algının da "das Gefühl des Fertigseins, des Zu-Ende-gehens – Fin – de – siecle – Stimmung" (a.g.y., s.261, s.290) olduğunu dile getirmektedir. Kullandığı ifadeler, 'Fin de siecle' kavramının Avusturya – Viyana toplumu için bir olumsuzlama amacıyla kullanıldığını göstermektedir. Herzfeld'in denemesinde vurguladığı özellikler nedeniyle, sadece bir dönem sonunu değil, aynı zamanda 'kötü' bir 'son'u da ifade ettiği görülmektedir. Denemesine, Norveçli yazar Arne Evensen Garborg'un 'dekadanları' konu ettiği kitabına verdiği "Müde Seelen" isminin doğru bir tanım olduğunu belirterek başlamaktadır. Herzfeld'e göre, yüzyıl sonundaki gelişmeler aslında olumludur ve iyi şeyleri beraberinde getirmektedir. Fakat birey ve toplum, bunlara ayak uyduramamıştır:

[...] dies Jahrhundert der Revolution, das den Sturz des Absolutismus, den Sieg des Bürgertums und das Heranwachsen der Sozialdemokratie erlebte; dies Jahrhundert der Kritik und Wissenschaft, das unsere Ideen von Gott und Welt über den Haufen warf und uns gebot, von unten anzufangen [...] (a.g.y., s.260).

[...] dies Jahrhundert der Erfindungen, welches das Tempo unseres Lebens verzehnfachte und unsere Körperkraft wohl kaum verdoppelte; dies Jahrhundert, das die Gewohnheit hat, uns die schmerzliche Überraschung des Besseren an den Kopf zu schleudern, ehe wir die Wohltat des Guten zu genießen vermochten [...] (a.g.y., s.260).

Yeni olan çok hızlı eskimekte, çünkü 'daha da yeni olan' hemen peşinden gelmektedir. Sürekli bu hızda bir devinimin, her defasında 'yeni olana' karşı 'şüphe'⁹ duyulması durumu doğurması kaçınılmaz olmuştur. "Her bir yeni olan öyle hızlı eskiyor ki, şimdi yeni olan da zaten eskiyecek" görüşünün bireyin algısını bulandırdığını metnin tamamında vurgulamaktadır. Ortaya çıkan bu 'şüphe' olgusu nedeniyle, 'yaşamdaki hız' ile 'ruhsal durum

⁸ Ayrıca bkz. Fähnders, 1998, s. 95.

⁹ "Şüphe" kavramı burada, var olanın yeterliliğine duyulan şüphe anlamında Almanca'da kullanılan 'Skepsis' karşılığında kullanılmıştır.

değişimlerindeki hız'ı doğru orantılı değerlendirmek yanlış olmayacaktır. Buna göre, dönemin öne çıkan özelliği 'birey ve toplumda buhran'dır.

Walter Fähnders'in *Avantgarde und Moderne* başlıklı çalışmasında da 'Fin de siecle' kavramı hem edebiyat hem de toplumsal yönüyle ele alınmıştır. Fähnders, dönemin düşünür ve yazarlarının yaklaşımlarını sunmaktadır. Yaklaşımların genel olarak, bir bitiş-son melankolisi taşıdığını ve bunun da edebiyat yoluyla kendini gösterdiğini belirtmektedir (a.g.y., s.96-97). Ayrıca, dönemin Rilke ve Hofmannsthal gibi önde gelen şairlerinin taşıdıkları ve vurguladıkları melankoliye karşıt bir tavrın da ortaya çıktığını dile getirmektedir. *Münchner Jugend* olarak adlandırılan edebiyatçılar çevresince, 1898 yılında, öne çıkan olumsuz görüşlere optimist bir bakış açısıyla, şu sözlerle karşı çıkıldığının altını çizmektedir:

Nein! Nieder mit Allen, die das Wort Jahrhundertende zum Schwindel missbrauchen! Wir haben die Erhaltung der Energie über die Sylvesternacht 1899 hinaus verdammt nötig [...] Wir lassen unsere Zeit nicht vereckeln (a.g.y., s.96).

Ancak Fähnders, dönemin belirgin özelliklerinden biri olarak, bir yüzyılın bittiği ve bitmesi gerektiği bilgisinin¹⁰, entelektüel çevrelerce benimsendiğinin altını çizmektedir (a.g.y., s.97). Hermann Bahr ve dönemin etkilerini melankolik bir yaklaşımla dile getiren Hugo von Hofmannsthal'ın görüş ve yaklaşımları, çalışmanın devamında kapsamlı olarak ele alınacaktır. Ancak, burada altı çizilmesi gereken detay, Hofmannsthal'ın sıklıkla alıntılanan görüşlerinin 'dekadan' kavramına işaret ettiğidir. Fähnders, Hofmannsthal'ın genel bir profil çizen 'olumsuzlama' yaklaşımını, 'çöküş ve yıkımın bilinci' olarak yorumlamaktadır. Bu nedenle de iki kavramın birbirinden ayrı tutulmasının zorluğunu vurgulamakta ve 'Dekadan' kavramını 'Fin de siecle' kavramının bir alt kavramı olarak değerlendirmektedir. Her ne kadar 'Dekadan' kavramı, 19. yüzyıl öncesinde de var olan bir kavram olmuş olsa da, günümüze dek uzanan tanımının, söz konusu dönemde ortaya çıkan yaklaşımlar sonucunda şekillendiğini dile getirmektedir. İki kavram arasındaki ayrılmaz ilişkiyi "Fin de siecle und Decadence berühren und überschneiden sich und lassen sich exakt voneinander nicht trennen. Beide bestimmen sich durch ganze Bündel von Elementen" sözleriyle açıklamaktadır. Fähnders'e göre, ikisi de bir stil değildir. Yalnızca, 'gerçekliği değerlendirme sonucu ortaya çıkan bir yaşam şekli' tanımlamaktadır (a.g.y., s.97).

¹⁰ Alm.: 'Endzeitsbewusstsein' (dönem sonunun farkındalığı) durumundan söz edilmektedir.

1.3. Avusturya'da Modern Dönem

1800'lü yıllarda dünya çapında, teknoloji, bilim ve siyaset alanlarında ortaya çıkan yeniliklerin kazandığı hız bilinmektedir. Her toplum ve ulus gibi, Avusturya da bu gelişmelerden kendi toplumsal dinamikleri bağlamında etkilenmiştir. Daha da önemlisi, yeniliklerin ortaya çıkışındaki hız, 'birey'in 'yeniliklere uyum' hızı konusunda önemli sonuçlar doğurmuştur. Ortaya çıkan bu 'hızlı' dönüşüm sürecini açıklamak amacıyla, temelinde yattığını düşündüğümüz 'yüksek eğitim', sanayi ve siyaset olmak üzere üç temel konunun, Avusturya kültürü bağlamında altını çizmek gerekmektedir.

19. yüzyıl, bilindiği üzere, eğitim alanında önemli gelişmelerin kaydedildiği ve bunun da yoğun olarak bilim alanında ve dolayısıyla üniversiteler aracılığıyla gerçekleştiği bir çağdır. Bir kurum çatısı altında toplanan ve sunulan eğitim, toplumun hemen her kesiminden insana eşit ulaşmaya başlamıştır. Böylece, herkese açık olan bir yüksek eğitim kurumu olarak, 'soylu' sınıfından olmayan bireyin de toplumda saygın bir yer edinebilmesinde önemli bir rol oynamıştır. 'Birey'in, eğitimi neticesinde kendine bilim alanında bir ünvan, makam ya da ün sağlaması veya bir meslek sahibi olması, toplumsal kimliğini belirleyen yeni ve önemli bir unsur olmaya başlamıştır. Böylece, aile çok varlıklı olmasa da, 'toplumda saygın bir yer edinen birey tipinin' bu dönemde öne çıktığını görmekteyiz (Gay, 2012, s.27-38). Yüzyıl başlarında eğitim alanında hız kazanan bu gelişim süreci, yüzyılın ikinci yarısında, kökleri alt veya orta sınıfta bulunan, fakat toplumda mesleği yoluyla para ve saygınlık kazanmış 'birey tipinin' oluşturduğu 'yüksek burjuva sınıfını' önemli ölçüde açıklamaktadır. Bu da, hem Avusturya'nın yüksek burjuva sınıfını hem de bu sınıfa dâhil olan Arthur Schnitzler'in sosyal düzeyini anlamaya yardımcı olmaktadır.

Aynı dönemde, Avusturya'nın toplumsal yapısındaki dengeleri değiştiren – dönüştüren diğer önemli alan da siyaset olmuştur. 19. yüzyıl, ülkelerin, atlanan çağla birlikte gelişmeye başladığı veya geride kaldığı ve sahip olunan güç doğrultusunda dünya siyaseti içinde yerini kesinleştirmeye başladığı bir dönem olmuştur. Sürecin etki düzeyi, 20. yüzyıl başında ilk dünya savaşının patlak vermesiyle de ortaya çıkmıştır. Tüm Dünya'yı savaşa sürükleyen 'ülke bilinci', Avusturya gibi karma bir topluma sahip ülkede 'milliyetçilik' kavramı bağlamında karmaşa yaratmıştır. Birey'in 'ait' olduğu sınıf değişimleri veya günlük yaşamda karşılaşılan ve hayata geçen teknolojik yeniliklerin yanı sıra, bir de 'milliyet' olgusunun önem kazanmasının 'birey'in 'ben' algısı üzerinde yaratacağı etkiyi tahmin etmek güç değildir. Bunun yanı sıra, gücü azalan Kraliyet yönetiminin toplumda yarattığı güvensizlik ve liberallerin yükselişi de göz ardı edilmemelidir (Fritsche, 1971, s.50).

İngiltere’de çoktan demokrasi anlayışı kendini göstermiş, Fransa’da önceki yüzyılda Monarşinin temelleri sarsılmaya başlanmıştır. Avusturya’da ise, yaşanan siyasi zayıflıklara ve toplumsal düzlemde yaşanan kaoslara rağmen, özellikle Viyana’da halk üzerindeki monarşi hâkimiyeti sürmektedir. 1848 – 1916 yılları arasında ülkeyi yöneten I. Franz Joseph’in halk üzerindeki hâkimiyetinin, siyasi bir otorite olmaktan ziyade, halkın sevgi temelli bir saygı duymasına dayalı olarak sürdüğü şeklinde de yorumlanmaktadır (Fritsche, 1971, s.52)¹¹. Hermann Broch *Hofmannsthal und seine Zeit* başlıklı denemesinde, Franz Joseph’i ağır bir dille eleştirmektedir. Kayzer’in öngörüsüz ve yetersiz olduğu görüşündedir. Franz Joseph, yenilikleri reddederken sergilediği katı tutum ve toplum içinde büyümeye başlayan anlaşmazlıkların çözümünde yetersiz kalmış olmasıyla ilişkili tanımlanmaktadır. Kayzer’in toplumun ve ülkenin sorunlarında yetersiz kalmış olarak değerlendirilmesinin yanı sıra, Viyana’da, ülke ve yönetime dair olumsuzlukların göz ardı edildiğini gösteren bir atmosferin hâkim olduğu görüşü de sıklıkla karşımıza çıkmaktadır¹². Söz konusu olumsuzluk ve sorunların başında, dönemin dünya politikasıyla doğru orantılı olarak, milliyetçi yaklaşımın yoğunlaşması da gelmektedir. Karma bir toplumla, iki başkentli, “kaiserlich und königlich” yönetimiyle Avusturya–Macaristan İmparatorluğu olarak, kendini gösteren milliyetçi yaklaşımlara müsait bir topluluktan oluşmamaktadır. Dolayısıyla, milliyetçi yaklaşımların, toplum içinde bölünmelere yol açması da kaçınılmaz olmuştur¹³. Örneğin, 1897 yılında Almanca ile Çekçenin yasal olarak eşitliğinin belirlenmesi durumu, Almanlar tarafından sert milliyetçi tepkilerle karşılamıştır. Tepkiler, burjuva sınıfı içinde büyük çatışmalara neden olmuştur¹⁴.

Alfred Fritsche, *Dekadenz im Werk Arthur Schnitzlers* başlıklı çalışmasında, çok uluslu Avusturya’nın kurtarılamayacak bir noktaya ulaştığı konusunda tarihçilerin hemfikir olduğunu dile getirmekte ve bu görüşü J.R. von Salis’in Avusturya İmparatorluğunun durumunu tanımladığı sözleriyle desteklemektedir:

Schulbeispiel für die Unaufhaltsamkeit und Unabwendbarkeit des Zerfalls eines Reiches, das einst seine historische Aufgabe erfüllt hat, aber durch neue Kräfte und Ideen, die mit seiner ursprünglichen politischen Funktion und seinen konstitutionellen Grundlagen im Widerspruch standen, zersetzt und in einer Existenz bedroht wurde (a.g.y, s.53).

¹¹ Ayrıca bkz. Leiss, I./Stadler, H. (Hrsg.). *Wege in die Moderne, 1890-1918*. München, Dtv, 1997, s.20

¹² Ayrıca bkz. Fritsche, A. (1974) *Dekadenz im Werk Arthur Schnitzlers*. Frankfurt /M: Peter Lang. Kaiser, E.(2008). *Arthur Schnitzler. Leutnant Gustl und andere Erzählungen*. München: Oldenbourg Verlag. Lorenz, D.(2007). *Wiener Moderne*. Stuttgart: J.B.Metzler Verlag.

¹³ Ayrıca bkz. ; Fritsche, A. (1974) *Dekadenz im Werk Arthur Schnitzlers*. Frankfurt /M: Peter Lang. Kaiser, E.(2008). *Arthur Schnitzler. Leutnant Gustl und andere Erzählungen*. München: Oldenbourg Verlag. Leiss, I./Stadler, H. (Hrsg.) (1997). *Wege in die Moderne, 1890-1918*. München: Dtv.

¹⁴ Ayrıca bkz. Leiss, I./Stadler, H. (Hrsg.) (1997). *Wege in die Moderne, 1890-1918*. München: Dtv.

Salis'in vurguladığı yenilikler, 60'lı yıllarda güçlenen liberallerin yaklaşımıdır. Ancak Liberallerin gücü, 1873'te yaşanan ekonomik kriz ile sarsılmış ve 1895 yılında iyice zayıflamıştır (a.g.y., s.53).

Avusturya'nın 19. yüzyıl ve sonunda yaşadığı siyasi ve sosyal olayların tamamını göz önünde bulundurmamak, çalışmanın kapsamını aşacaktır. Bu nedenle, yalnızca, ülkenin genel durumunun anlaşılmasına katkıda bulunacak düzeyde değinmek yeterli olacaktır. Bu bağlamda, Avusturya'nın siyasi ve toplumsal yapısını, 'Fin de siecle' kavramını anlaşılır kılmak üzere, *Problematik eines Vielvölkerstaates auf dynastischer Grundlage im Zeichen des Nationalismus und der wissenschaftlich-industriellen Revolution* (Topitsch,1986, s.18)¹⁵ bakış açısıyla değerlendirmekteyiz. Söz konusu bakış açısını destekleyecek önemli bir tespit de Friedrich Engels'e aittir. Engels, 1893 yılında Avusturya'daki bir seyahatinin ardından, ülkenin siyasi durumuna dair tespitlerini şu sözlerle ifade etmiştir:

[...] ein politisch ziemlich indifferentes, in Phäakentum aufgehendes Philisterium in den Städten, das vor allem seine Ruh' und seine Genüsse haben will; auf dem Land rapide Verschuldung, respektive Aufsayung des Kleingrundbesitzes; als wirklich herrschende Klassen den Grossgrundbesitz, der aber mit seiner politischen Stellung, die ihm eine mehr indirekte Herrschaft sichert, ganz zufrieden ist, und eine Grossbourgeoisie, wenig zahlreiche haute finance und damit eng verknüpfte Grossindustrie, deren politische Macht *noch viel indirekter* zur Geltung kommt, die aber ebenfalls damit ganz zufrieden ist; unter den besitzenden Klassen, also bei den Grossen, kein Wunsch, die indirekte Herrschaft in eine direkte, konstitutionelle zu verwandeln, und bei den Kleinen kein ernsthaftes Streben nach wirklicher Beteiligung an der politischen Macht; Resultat: Indifferenz und Stagnation, die nur gestört wird durch die Nationalitätskämpfe der verschiedenen Adeligen und Bourgeois untereinander und durch die Entwicklung der Verbands mit Ungarn (Kaiser, 1997, s.13).

Genel olarak bakıldığında, Avusturya için 19. yüzyıl sonunun, neden olumsuz bir bitişle bağdaştırıldığı kendini göstermektedir. İmparatorluğun hemen her alanında kaosun hüküm sürdüğü dikkat çekmektedir. Var olan kaosa karşın ise çözümleyici durumların geliştirilemediği ve hem kültürel hem de siyasi açıdan olumsuz bir bitişin kaçınılmaz olduğu da kaynaklarda vurgulanmaktadır. Bu bağlamda, 'Fin de siecle' kavramı, Arthur Schnitzler ve eserlerini ele alırken; Avusturya toplumunun, dolayısıyla birey tipinin 19. yüzyıl sonu itibariyle içinde bulunduğu atmosferi açıklaması bakımından oldukça önemlidir. Dönemin bir nevi bilgi patlaması yaşanan bir yüzyıl oluşu, toplumda onlarca yıl içinde hızlı bir dönüşüme neden olmuştur. Neredeyse yaşam alanını oluşturan her noktada bir yenilik ve gelişme çıkmıştır ortaya. Görecelik kuramı, evrim teorisi, film, dizel motoru, gramofon, uçak, röntgen ışınları, telgraf, Difteri aşısı, Tüberküloz aşısı, telefon, Psikanaliz Kuramı ortaya çıkan yeniliklerin yalnızca bir kısmıdır. Ancak, toplum ve birey bu hızlı dönüşüme uyum sağlama sürecinde karmaşaya ve buhrana sürüklenmiştir.

¹⁵ İmparatorluğun genel durumu için kullanılmış ifadedir.

1.3.1. 'Modern' Kavramı Üzerine

Fin de siecle kavramı, dönemin Avusturya açısından algılanışını daha çok toplumsal yaşam açısından tanımlamaktadır. Dönemin sanat alanındaki yansımalarını ise asıl, 'Viyana Modernizmi' kavramı karşılamaktadır. Ancak, Viyana Modernizmi olarak kalıplaşmış kavramın anlaşılabilirliği için ise öncelikle, 19. yüzyıl bitiminde Avrupa'da kültürel alan için kullanılan *Modern* kavramının tanımlarına bakmak gerekmektedir.

Wilhelm Gössmann, *Deutsche Kulturgeschichte im Grundriss* başlıklı çalışmasında, kavramı kültürel bir olgu olarak ele almaktadır. Kültür alanında 'modern' kavramının, 19. yüzyıl öncesinde de var olduğunu ve her zaman sanatçılarla filozofların kendilerini bir önceki çağdan ayırmak üzere kullandıklarını ve böylece 'yeni olana' yer açtiklerini dile getirmektedir. 19. yüzyılda ise bu kavramın, tanımlayıcı ve sabit kaldığı görüşündedir. Gössmann'a göre modern sanat bu kez, geçmişten, eski olandan sınırları tamamen değiştirerek ayrılmakta; sanat türlerinin hepsi yeniden şekillenmeye gitmektedir (a.g.y., s.154). Ayrıca, her bir sanat dalının, hangi dönem geçişinde olursa olsun, yeniliklere önce şüphe ve güvensizlikle yaklaştığının da altını çizmektedir. Gössmann'ın bu görüşü, dönemin felsefe ve edebiyat alanında önem kazanan 'şüphe' olgusunu hatırlatmaktadır. Yeniliklerin ortaya çıkış hızının, kendini felsefe ve edebiyat alanında aynaladığı düşünülecek olursa, 'yeniye karşı şüpheli yaklaşımın' kaçınılmaz olacağı da kabul edilmelidir. Yaşam içindeki devinim, felsefe ve edebiyat alanına da girmiştir.

Nitekim dönemin önde gelen isimlerinden Hermann Bahr da 'modern' kavramını 'yeninin kabulü' ekseninde ele almıştır. *Die Moderne* başlıklı denemesinde, kavramın nasıl algılanabileceği üzerinde durmuştur. 'Modern' kavramının insanlık için bir bitişi olduğu kadar, 'insanlığın yeni bir şeklinin doğuşu'nu da tanımlayabileceği üzerinde durmaktadır. Bitiş veya başlangıç; hangisi olursa olsun, söz konusu olan sadece değişimdir. Sürekli devam eden değişiklikler yalnızca dış dünyadadır. Oysa insanın benliği, ruhu aynı kalmaktadır. Bahr, buna bağlı olarak bireyde yarattığı buhranın altını çizmektedir. Bireyin dış dünyadaki gelişmelere ruhsal açıdan dâhil olamaması, hayatın dışında ve yalnız kalmasına neden olmaktadır. Yapılması gerekenin, yeni olanı kabul etmek olduğunu dile getirmektedir:

Die Vergangenheit war gross, oft lieblich. Wir wollen ihr feierliche Grabreden halten. Aber wenn der König bestattet ist, dann lebe der andere König! Wir wollen die Fenster weit öffnen, dass die Sonne zu uns komme, die blühende Sonne des jungen Mai. Wir wollen alle Sinne und Nerven auf tun, gierig, und lauschen und lauschen. Und mit Jubel und Ehrfurcht wollen wir das Licht grüssen, das zur Herrschaft einzieht in die ausgeräumten Hallen.
[...] Ja, nur den Sinnen wollen wir uns vertrauen, was sie verkündigen und befehlen. Sie sind die Boten von draussen, wo in der Wahrheit das Glück ist. Ihnen wollen wir dienen.

[...] Aber dreifach ist die Wahrheit, dreifach das Leben, und dreifach darum ist der Beruf der neuen Kunst.
[...] Wir haben kein anderes Gesetz als die Wahrheit, wie jeder sie empfindet. Der dienen wir. Dieses wird die neue Kunst sein, welches wir so schaffen.
[...] Vielleicht betrügen wir uns, vielleicht ist es nur Wahn, dass die Zeit sich erneut hat.
[...] Aber wenigstens wäre es ein frommer Betrug, weil er das Sterben leicht macht (a.g.y., s.189-191)

Bahr, geçmişin elbette güzel olduğunu, fakat vedalaşmak gerektiğinde de bundan kaçınılması gerektiği görüşündedir. Kral ölmüşse, yeni krala “çok yaşa” denmelidir. Pencereler ardına kadar açılmalı ve yeni doğan güneş içeri dolmalıdır. Tüm algının, ‘yeni olanı’ keşfetmeye yönelik açılması gerekmektedir. ‘Yeni olan’ coşkuyla karşılanmalıdır. Sadece duyulara güvenilmeli ve onların istekleri dikkate alınmalıdır. Onlar ki, mutluluğun saklı olduğu dış dünyanın elçileridir. Sadece onların isteklerine kulak verilmelidir. Sanat artık, ‘algılanan gerçeğe’ hizmet edecektir. ‘Gerçek olan’, ‘herkesin kendince hissettiği gerçek’ tek yasadır. Sanatçı buna hizmet edecektir. Ortaya çıkacak yeni sanat anlayışı bu olacaktır. Fikirlerinin özetini ve savunmasını da “Belki de kendimizi kandırıyoruzdur, zamanın değiştiği fikri bir deliliktir belki de. Yine de sofuca bir kendini kandırmadır bu, çünkü ölmeyi kolay kılmaktadır” şeklindeki sözleriyle yapmaktadır.

Bahr’ın yaklaşımı değerlendirilirken Natüralist akıma karşılık doğmuş akımlardan Empresyonizmin öncülerinden olduğu göz ardı edilmemelidir. Yapmış olduğu tanımla yeniyi karşılamak ve gerçeği algılamak konusunda söylediklerinin empresyonist yaklaşımı ile sınırlı kaldığı dikkat çekmektedir. Ancak, özellikle bu çalışma kapsamında ele alınacak ‘yazınsal özellikler’, ‘algı’ ve ‘ben’ olgularının önemi açısından, ‘modern’ kavramını nasıl değerlendirdiği önemlidir. Arthur Schnitzler’in ele alınacak öyküleri de yazınsal özellik olarak empresyonizm çerçevesine dâhildir.

‘Modern’ olarak adlandırılan bu dönemi inceleyen günümüz çalışmalarına baktığımızda ise, Walter Fähnders’in *Avantgarde und Moderne 1890-1933* başlıklı çalışması dikkat çekmektedir. Fähnders ‘modern’ ve ‘Viyanalı Modernizm’ kavramlarını detaylı biçimde ele almıştır. Öncelikle, dönemi tanımlamak üzere ‘Modern’ kavramını açıklamaktadır. Bunun için de ‘estetik Modernizm ve sosyo-politik Modernizm’ ayrımında bulunmak gerektiği görüşündedir:

Die ästhetische Moderne, wie immer sie auch bestimmt wird, markiert stets auch die Verlustgefühle, welche die soziale Modernisierung erzeugt, kennzeichnet deren Kosten und entwirft ihre Kritik, indem Ambivalenz und Ambiguität von Fortschritt und Aufklärung aufgewiesen werden. Dies geschieht aber nicht als konservative oder fortschrittsfeindliche, spezifisch anti-moderne Kulturkritik, sondern vollzieht sich als Konflikt zwischen gesellschaftlicher Modernisierung und ästhetischer Moderne (a.g.y., s.2).

Fähnders'e göre estetik modernizm, sosyal modernleşmenin neden olduğu 'kaybetme duygusunu' ve 'bedelleri' ortaya koymakta, eleştirilerde bulunmaktadır. 'Yenilik – ilerleme' ile 'aydınlanma'nın bir araya geldiğinde 'birey'de yarattığı çelişkili hal üzerinde durmaktadır. Fakat yaklaşımı, 'yenilik düşmanı', 'tutucu', 'gerici' bir kültür eleştirisi yürütür biçimde değildir. Yalnızca, sosyal modernleşme ile estetik modernizm arasındaki çatışmayı ortaya koymaya yöneliktir. Hermann Bahr, 'modern'in yeniyi kucaklamak ve eskinin gidişini – bitişini kabul etmek olarak yorumlamaktadır. Fähnders ise 'yeniyi karşılamanın' 'Modern' yanı üzerinde durmaktadır. Dolayısıyla da, dönemin getirilerinin felsefe ve edebiyat alanındaki izdüşümlerini, ortaya çıkan yeni bakış açıları ve yaklaşımları da 'modern' kavramının kapsamı içinde olduğunu hatırlatmaktadır.

'Modern' olarak adlandırılan dönem, sanayi ve endüstri alanındaki gelişmelerin yanı sıra, bilimsel alanda yeni keşif ve kuramlarla da şekillenmiştir. Dolayısıyla, 'bireyin' günlük yaşamında karşılaştığı yeni buluşlar ve koşullar dışında, 'varoluşu ve algısına dair ortaya çıkan yenilikler' de etkili olmuştur. Örneğin, Zoolog Ernst Haeckel'in *Die Welträthsel* adlı çalışması 1899 yılında yayınlanmış, 1901 yılına dek 7 kez basılmış ve 400.000 adet satılmıştır. Haeckel, çalışmasında Hristiyanlığın doğa ile ruhu¹⁶, madde ile ruhu¹⁷ ayıran ikiliğini sert bir şekilde eleştirmiştir. Monist¹⁸ bir yaklaşımla, insanı doğanın bir parçası olarak değerlendirmiştir. Diğer önemli gelişme matematik ve fizik alanında gerçekleşmiştir. Max Planck'ın matematik alanında ortaya koyduğu Kuantum Kuramı ile Albert Einstein'ın fizik alanında ortaya koyduğu Görecelik Kuramı, modern insanın bakış açısını derinden etkilemiştir. Diğer önemli bilimsel yaklaşımla, biyoloji alanında ortaya çıkan Darwinizm olmuştur. Darwin'in *Türlerin Ortaya Çıkışı*¹⁹ (1859) adlı çalışmasından sonra evrim, varoluş savaşı, seleksiyon, soya çekim gibi kavramlar tartışılmaya başlanmıştır. Bunun yanı sıra, biyoloji alanında hücre üzerine çalışmalar yürütülmesi, genetik konusunu ortaya koymuştur (Leiss/Stadler, 1997, s.23). Tüm bunların etkisinin kuvvetini yadsımak mümkün değildir. 'Birey'in aidiyet duygusunu, varoluş halini, köklerini, algıladığı gerçekliğin sabitliğini, kendisinin geçiciliğini ve değişim – dönüşüm olasılıklarını düşündüren ve 'tek doğru' olanın sarsılmasına neden olan yeni bilimsel kuramlar söz konusudur. Birkaç on yıl içinde, insanoğlunun birçok mutlak gerçeğini sarsan adımların atılması sonucunda şaşkınlık, şüphecilik, sorgulama, güvensizlik gibi yaklaşımların artışı, modern dönemin en doğal sonucu ve en belirgin özelliği halini almıştır.

¹⁶ Alm.: *Geist* olarak geçmektedir.

¹⁷ Alm.: *Seele* olarak geçmektedir.

¹⁸Fr. moniste; sıfat, felsefe tekçi.

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.510464461aa5a0.73450928

¹⁹ Alm.: Entstehung der Arten

1.3.2. Viyana Modernizmi

Modern dönemin Viyana'daki kültür sanat alanındaki iz düşümü 'Viyana Modernizmi' kavramıyla karşılanmakta. Viyana'nın, hiçbir dönemde sanayi ve endüstri ile Almanya kadar ilgili olmadığını, hatta uzak durduğunu bilmekteyiz. Bilhassa modern dönemde teknoloji alanındaki yeniliklerin ülkeye girişinin, kralın tutucu yaklaşımı nedeniyle, birçok Avrupa ülkesine nazaran oldukça geç gerçekleştiği de bilinmektedir. Ancak, Kraliyetin teknoloji ve sanayi alanındaki yeniliklere uzaklığının aksine, sanata ilgisi ve yakınlığı hiçbir zaman sekteye uğramamıştır. Dolayısıyla, 'modern' kavramı da Viyana ile yine ancak sanat, özellikle edebiyat, felsefe ve psikoloji alanlarında özdeşleşmiştir. Söz konusu dönemde sanayi ve endüstri alanında Berlin nasıl bir yükseliş çizgisindeyse, Viyana da düşün ve edebiyat alanında aynı çizgiye sahiptir.

Dagmar Lorenz'in *Wiener Moderne* başlıklı çalışması da, Viyana Modernizmi'nin felsefe, psikoloji ve edebiyat alanlarında bir modernizm olduğu görüşünü desteklemektedir. Lorenz, Viyana Modernizmi'ni tanımlayabilmek için, Berlin Modernizmi ile karşılaştırmalardan yararlanmıştır. Öncelikle, dönemin yazarlarından Franz Servaes'in 1908 yılında kaleme aldığı *Wien-Buch* başlıklı eserindeki yaklaşımını değerlendirmektedir. Servaes, 1900'ler Viyana'sını konu alan yayınlarda etkili olan isimler arasındadır. Berlin ile Viyana karşılaştırmalarında da, endüstriyel gelişmeleri, kitle hareketleri ve karşıt fikirlerin tartışmaları nedeniyle asıl modern olanın Berlin olduğu görüşünü ileri sürmektedir. Viyana'yı ise daha çok, yüz yıllar boyu yaşamış bir sanat eseri (aynı zamanda yapaylığına işaret etmektedir), kadınsı bir havaya sahip ve içsel olana odaklı olduğu şeklinde yorumlamaktadır. Servaes'e göre, böylesine müzemsî bir idil içinde, Hugo von Hofmannsthal kültür üstü bir estet olarak görülmelidir. Ancak, Hofmannsthal'e olan övgüsünü de "...dessen Werke lediglich 'abgeleitet', doch keineswegs 'kulturschöpferisch' seien" sözleriyle sınırlamaktadır (Lorenz, 2007, s.10).

Lorenz ise, Berlin Modernizmi'nin ağırlıklı olarak teknolojik ve sosyal modernleşme ve bunun düşün alanına etkileri ekseninde ele almaktadır. Fakat Viyana'yı da Modernizm'den uzak tutmamaktadır. Viyana Modernizmi'nin Carl E. Schorske'nin çalışmaları ve sonrasında "İrrasyonelizmin Paradigması" bakış açısıyla değerlendirildiğini belirtmektedir. Viyana, Psikolojinin; bilinç dışının keşfinin ve 'gerçekçi insan modelinin çöküşünün' ortaya çıktığı yer olarak görülmektedir (Lorenz, 2007, s.10-11). Modern dönemde dikkat çeken bu iki şehrin karşılaştırılması, Viyana'da hâkim olan Modernizm'i anlamak açısından önemlidir. Avrupa'da sanayi ve endüstri alanlarındaki Modernizm hüküm sürerken, Viyana'da sanat ve düşün alanında belirleyici olmuştur.

Servaes'in de vurguladığı üzere; Viyana yüz yıllar boyu 'kendini koruyan bir sanat eseri' kimliğinde değerlendirilmektedir. Sanata her şeyden çok önem vermiş bir şehirdir²⁰. Bilimsel ve endüstriyel gelişmelerin neden olduğu ve toplumsal yaşamda kendini gösteren yeniliklerin kendisinden ziyade, 'birey'e etkileri öne çıkmıştır. Sanat ve felsefe alanına da yine yoğun olarak bu etkiler yansımıştır. Toplumsal sınıfların süreçle birlikte ayrışma biçimine bağlı olarak, özellikle edebiyat çevresinde sanatın en alt sınıfa inışı de Berlin kadar hızlı olmamıştır. Viyana Modernizmi edebiyatı, Viyana yüksek burjuva sınıfı profiliyle sınırlı görünmektedir. Bu görüşün temel nedeni, önde gelen yazar ve düşünürlerin söz konusu sınıfa mensup olması kadar, ele aldıkları konuların da kendi sınıflarının çerçevesinde sınırlı kalmış olmasıdır. Birey'in varoluş sorunu, yaşam algısı, ben, benlik sorunu, izlenim gibi konular 'edebiyat çevresinin kanaat önderlerinin' birincil konularıdır. Ekmek kavgası, hayatta kalma mücadelesi gibi olgular ise, ne Hofmannsthal'ın ne de aynı çevreye mensup yüksek burjuva sınıfının konuları arasındadır. 'Ben', 'algı – izlenim' ön plandadır. Viyana Modernizmi 'hayatta kalmayı ve sınıf atlamayı becermiş, fakat hayatla – toplumla uyum sağlayamayan bireyin' varoluş sorununu yansıtmaktadır.

1.3.2.1. Kafe Kültürü

Viyana'nın kültürel yaşamının en önemli özelliklerinden biri salon kültürü ve bunun sağladığı ortamlardır. Modern dönemle birlikte ise kafe kültürü öne çıkmıştır. Viyana Modernizmi'nin oluşumu ve şekillenmesinin de temelini oluşturan unsur, bu yöndeki kafe toplantılarıdır. Kafeler, dönemin felsefe ve edebiyat alanını yönlendiren isimlerin bir araya gelerek tartışmalar yürüttüğü ve dönemin yeni akımlarının şekillendirildiği merkezler haline almıştır. Ancak, bu toplantılar büyük kalabalıklar, sıkı bağlardan veya rutin görüşmelerden oluşmamaktadır. Daha ziyade, entelektüel genç erkeklerin bir araya geldiği ve paylaşmak istedikleri yeni görüşlerini tartıştıkları gruplardan oluşmaktadır. Ağırlıklı olarak felsefe ve sanat konularında tartışmaların yürütülmesine, zaman zaman da siyasi görüş alışverişlerine ortam sağlamaktadır. Viyana entelektüel çevresi ve yazarlarının önde gelen isimlerinin her biri, görüşlerini paylaşmak üzere etrafına topladığı kişilerle fikirlerini paylaşma olanağı bulmuştur. Örneğin; Otto Wagner çevresine mimarları toplamış, Theodor Herzl siyonist hareketin öncüsü olmuş, Sigmund Freud Psikanaliz Birliğinin mensuplarını düzenli olarak meşhur Çarşamba Toplantılarında bir araya getirmiştir (Lorenz, 2007, s.28). Kafe toplantılarının önemi, genç entelektüellerin, günlük öğrenme ihtiyacını eğitim salonlarında değil, karşılıklı tartışmalarla gidermesi ve sahip olduğu bilgiyi bu yolla sınama imkanı

²⁰ Ayrıca bkz. Zweig, 1981, s.136-138.

bulmasında yatmaktadır (a.g.y., s.30). Söz konusu atmosferi, Edmund Wengraf 1891 yılında kaleme aldığı *Kaffeehaus und Literatur* başlıklı tartışma yazısında şu sözlerle aktarmaktadır:

“Ernst und Gründlichkeit gedeihen nicht in der Atmosphäre des Kaffeehauses. Diese rauschgeschwängerte, durch Gasflammen verdorbene, durch das Beisamensitzen vieler Menschen verpestete Luft, dieses Durcheinanderschwirren von Kommenden und Gehenden, gesprächigen Gästen und geschäftigen Kellnern, dieses Gewirr schattenhafter Erscheinungen und unbestimmbarer Geräusche macht jedes ruhige Nachdenken, jede gesammelte Betrachtung unmöglich. Die Nerven werden überreizt, Gedächtniskraft, Aufmerksamkeit und Fassungsvermögen werden geschwächt. Der Kaffeehausleser gelangt dahin, jeden Artikel, jedes Feuilleton, alles, was mehr als hundert Zeilen lang ist, ungenießbar zu finden. Er hört überhaupt auf zu lesen, er blättert nur mehr” (Lorenz, a.g.y., s.31).

Wengraf’ın dikkat çektiği ve eleştirdiği özelliklerin, dönemin sanat alanından ‘entelektüel birey’ modeline kadar her bir öğeye ayna tuttuğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Kafe toplantılarının yaygınlığının kabul gördüğüne işaret ederken, Wengraf’ın altını çizdiği diğer bir özellikse modern dönem entelektüelinin ‘an’ odaklı yaklaşımı ve ‘sabırsızlığı’dır. Dile getirdiği özelliklerle, daha çok genç insanlardan oluşan bu atmosferin, aslında bilgi alışverişi için uygun olmadığı, yalnızca içinde bulunulan ‘an’ için cazip olduğu izlenimini vermektedir. Ancak, birçok kaynakta söz konusu kafe kültürünün, dönemin yeni yetişen yazarları için besleyici bir ortam yarattığı da geçmektedir²¹. Fikir alış verişinde bulunabildikleri, edindikleri yeni bilgileri vakit kaybetmeden paylaşabildikleri, eşit düzeyde tartışabildikleri, oyun oynayabildikleri, mektup için adres olarak verebildikleri, bir çok gazete ve dergi yayınına ulaşabildikleri bir alana da yine kafeler sayesinde sahip olmuşlardır (Leiss/Stadler , 1997, s.41).

Alfred Fritsche ise, olumlu veya olumsuz olarak değerlendirmek yerine, çalışmasında *Jung-Wien* konusu bağlamında, kafe kültürünün ‘Kreis’ olgusuyla ilişkisine değinmektedir. Söz konusu türde bir çevrenin yalnızca çok kısa süre devam eden, Viyana’nın entelektüel gençleri ve genç yazarlarından oluşan bir grup olduğunu aktarmaktadır. Jung-Wien olarak da tabir edilen kesimin buluşmalarında Cafe Griensteidl’in rolü önemlidir. Ibsen’in *Kronprätendenten* adlı oyununun sergilenmesi üzerine, bu kafede 11 Nisan 1891 yılında buluşmaya başlayan grup, 1897 yılında, kafenin mimari değişiklikler nedeniyle yıkılması sonucunda dağılmıştır (Fritsche, 1974, s.69). Bu kafenin yıkılmasından sonra ise, buluşmalar için yeni merkez olarak Cafe Central kullanılmaya başlanmıştır (Leiss/Stadler, 1997, s.41). Görüldüğü üzere, atmosfer olarak eleştirilmiş olsa da, kafe kültürünün, dönemin yazarları ve düşünürleri arasında önemli bir köprü işlevi gördüğü açıktır.

²¹ Bknz. Leiss,I./Stadler,H.(Hrsg.). Wege in die Moderne, 1890-1918. München, Dtv, 1997.; Kaiser, Erich. Arthur Schnitzler. Leutnant Gustl und andere Erzählungen. München, Oldenbourg Verlag, 2008. Lorenz, Dagmar. Wiener Moderne. Stuttgart, J.B.Metzler Verlag, 2007. Worbs, Michael. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende.Athenäum Verlag, Frankfurt am Main, 1988.

1.3.2.2. Nietzsche Etkisi: Dekadan Kavramı ve Dil Şüpheliği

Dönemin entelektüel çevresini oluşturan ve Arthur Schnitzler'in de etkileşim ve iletişim içinde olduğu en önemli isimleri Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Ernst Mach ve Sigmund Freud ile olarak belirleyebiliriz. Bu isimler dışında, dönemin edebiyat ve düşün alanı üzerinde kuvvetli etkiye sahip isim şüphesiz Friedrich Nietzsche olmuştur.

Nietzsche, Modern olarak adlandırılan dönem için başlıca yol gösterici olarak kabul edilmektedir. Dönemin şairlerinden Cäsar Flaischlen 1896 yılında Nietzsche'nin etkisine dair görüşünü şu sözlerle ifade etmiştir:

Die letzten Jahre der Entwicklung gehören fast ausschliesslich ihm. Sein Einfluss allerdings ist äusserlich in keiner Weise so bemerkbar wie der Zolas oder Ibsens. Er besteht hauptsächlich in einer im stillen wirkenden philosophischen Konzentrierung des Einzelnen, in einem stillen, festigenden Ausbau und einer immer fruchtbarer werdenden Wertung seiner Anschauungen und Gedankenläufe (Fähnders, 1998, s.82).

Nietzsche çoktan ölmüştür, fakat görüşleri, hayatta olduğu dönemden çok daha etkili olarak ve fark edilmeden devralınmıştır. Öyle ki, Flaischlen, toplumsal gelişim ve dönüşüme dair görüşlerin son yıllarda neredeyse tek başına onun tekelinde olduğunu dile getirmektedir. Düşüncelerinin etkisinin Zola ya da Ibsen kadar fark edilir biçimde olmadığına da altını çizmektedir. Nietzsche, dönemin düşünce yapısına nüfuz etmiştir. Flaischlen, Nietzsche'nin bu etkisini, düşünürün görüşleri ve bunları dile getiriş biçimine bağlamaktadır. Düşünce ve değerlendirmelerini sağlam temeller üzerine oturtmuş, her olgu ve duruma göre de geliştirmiştir. Böylece, hemen her konuda sessizce, ama derinden etkili olmuştur (a.g.y., s.82)

Nietzsche, felsefesini "Tanrı'nın ölümü" ve bağlayıcı sistemlerin tümünden kurtulma gerekliliği üzerinden ortaya koymuştur. Böylece, 'ben' alımlaması, anlam yüklenen ve bağlayıcı olan geleneksel doğruların tümünden kesinlikle arınmış olmayı temel almaktadır. Bu görüşü de "Tüm değerlerin değişmesi" ifadesi üzerine kuruludur (Fähnders, 1998,s.84). Nietzsche'nin *Zerdüşt*'ü yol gösteren olarak kabul edilirken, öne çıkan 'ben' kavramı da 'tek başına var olabilen, hiçbir bağına ihtiyaç duymayan birey' anlamını kazanmıştır.

'Dekadan' kavramının Alman Edebiyatı'nda yer edinmesinin öncüsü olarak da yine Nietzsche'ye işaret edilmektedir (Fähnders, 1998, s.97-98). Bu görüş, düşünürün *Wagner Olayı* adlı eserinde 'edebi dekadantik' olgusunu tanımlayan ifadeleriyle desteklenmiştir:

Entscheidende Merkmale von Decadence sind in dieser Selbstbeschreibung entwickelt: Ganzheitsverlust und Atomisierung des Daseins, ein Verlust des Ich, der sich in allen

Bereichen (wie der Moral und der Politik) äussert, die Zertrümmerung von Lebendigem zugunsten des kalten, "gerechneten" Artefakts – dekadente Künstlichkeit, die Errichtung künstlicher Welten, der uneingeschränkte Primat von Kunst über Leben und Natur fungieren als Leitformeln für die Dekadence, deren Sinnverlust Nietzsche geisselt. Bei ihm wird "im Begriff des Ganzen die Decadence zum Gegenbild des Gesunden, das im Begriff von Totalität aufgeht (a.g.y., s.98)

Hugo von Hofmannsthal da, Nietzsche'nin Dekadan tanımını 1896 yılında *Poesie und Leben* başlıklı sunumunda kullanmıştır. Bahr da Nietzsche de, dekadantik olgusuna dair kriterlerinin temelini Fransız edebiyatına dayandırmıştır (a.g.y., s.98).

Nietzsche'nin bu dönemde etkili olduğu diğer bir konu da 'dil şüpheciliği' olmuştur. Dili metaforlardan oluşan bir yalan olarak görmektedir. Buna göre, varoluşun karmaşasını belirli uydurma ve illüzyonlar yardımıyla kontrol altında tutmaya yarayan bir araçtır Nietzsche'ye göre. Söz konusu uydurma ve illüzyonlar, tecrübeyi, öğrenilmiş olanı şekillendirmek için kullanılmaktadır, çünkü modern çağın gerçekleri rahatsız edicidir (Krallmann, 1991, s.4). Nietzsche'nin 19. yüzyıl insanı için ileri sürdüğü görüşler, kayba uğramak yerine, kendinden sonraki dönemde de etkisini sürdürmüştür. Yüzyıl geçişinde, varoluşsal buhran yaşayan yüksek burjuva bireyinin 'gerçekleri rahatsız edici bulmasına' tercüman olmuştur. Schnitzler öykülerinin de dâhil olduğu Empresyonist akımın şekillenmesinde, bilhassa dil şüpheciliği konusundaki nüfuzu önemlidir. Söylenmek istenenin anlaşılabilirliğine dair şüpheye; dilin sınırlarının yeterliliğinin irdelenmesi ve buna bağlı olarak 'an be an'- kısa ama estetik ifadelerin kullanımına açıklık getirmektedir Nietzsche'nin etkisi.

1.3.2.3. Hermann Bahr ile Ernst Mach: 'Ben' Algısı

'Viyana Modernizmi'nin en önemli mimarlarından biri de Hermann Bahr olmuştur. Eleştirileri ve öne sürdüğü fikirlerle, Viyana'nın kafe toplantılarının yönlendiren ismi olarak anılmaktadır. Jung-Wien çevresinde geçen her yeni konu, her kavram için Bahr'ın ileri sürdüğü fikirler ve etkileri günümüzde de dönemi ele alırken belirleyici özellikler arasında değerlendirilmektedir. Benlik sorunu, 'modernizm', 'dekadantik', 'Dilettantismus'²² olgularının açıklanmasında öncü olmuştur. Modern dönemde Viyana'nın entelektüel yapısının, natüralizmden neden uzaklaşması gerektiğine dair denemeleriyle²³ Viyana Modernizmi'nin otorite isimleri arasında yerini almıştır.

Bahr, *Das unrettbare Ich* (1904) başlıklı denemesinde, Ernst Mach'ın 'ben' algısı hakkındaki görüşlerinden etkilenecek, yıllardır kendisini düşündüren sorunun cevabını

²² Sanat veya bilimle zevk için, amatörcü uğraşma.

²³ *Das junge Österreich; Die Überwindung des Naturalismus; Impressionismus; Das unrettbare Ich* bu denemelerden bazılarıdır.

bulduğunu dile getirmektedir. Mach'ın kuramı, Bahr'a "Das ich ist unrettbar" ifadesinin ilhamını vermiştir. Ernst Mach 1886 yılında yayınladığı *Die Analyse der Empfindungen* başlıklı çalışmada, psikolojik olanın fizyolojik varlık üzerindeki yönlendirici etkisini tartışmaktadır. 'Ben' olarak adlandırılan olgu, dışarıdan gelenin algılanmasıyla meydana gelmektedir. Varolan her şey 'izlenim'e bağlıdır. Buna bağlı olarak, nesnel bir 'gerçekliğin' olabilmesi imkânsızdır. Günlük yaşamda 'ben' olarak adlandırılan şey, 'an'dan ibarettir.'An'da nasıl var olduğu ise, algılananın insanı şekillendirmesine bağlıdır. 'Ben' bir sonraki 'an'da farklı bir hal almaktadır. Mach'a göre, var olan ve aslolan yegâne şey izlenim'dir.

Bahr da Mach'ın görüşünü temel alarak, 'izlenimlerden oluşan ben' olgusunu kabul etmekte ve doğruluğunu savunmaktadır:

Das Ich ist unrettbar. Es ist nur ein Name. Es ist nur eine Illusion. Es ist ein Behelf, den wir praktisch brauchen, um unsere Vorstellungen zu ordnen.
[...]Alles ist in ewiger Veränderung. Wenn wir von Kontinuität oder Beständigkeit sprechen, so ist es nur, weil manche Änderung langsamer geschieht.
[...] Es gibt kein Ding, das zurückbleiben würde, wenn man die Farben, Töne, Wärmen von Ihm abzieht.
[...] Nur um uns vorläufig zu orientieren, sprechen wir von "Körpern" und sprechen vom "Ich", von Erscheinung und von Empfindung, die sich doch niemals trennen lassen, sondern sogleich zusammenrinnen.
[...] Da werden wir erkennen, dass das Element unseres Lebens nicht die Wahrheit ist, sondern die Illusion. Für mich gilt, nicht was wahr ist, sondern was ich brauche [...](Bahr, 2000 (2), s.148).

'Ben' yalnızca bir kelimedir, isimdir, illüzyondur. Düşüncelerimizi organize etmeye yarayan bir araçtır sadece. Her şey sürekli olarak bir değişim halindedir. Durağanlık ya da süreklilikten bahsediliyorsa, bu bazı şeylerin daha yavaş değişmesinden kaynaklanmaktadır. Rengi, ısı, sesi olmadığında var olmaya devam edebilecek tek bir şey yoktur. İç içe geçmiş ve asla birbirinden ayrılmayacak izlenim, duyumsama, beden, ben gibi tanımlar, sadece yön bulmaya/yönlendirmeye yaramaktadır. Böylece anlaşılmaktadır ki, yaşamın temeli gerçeklik değil, illüzyondur. Bahr, düşüncelerini "benim için gerçeklik değil, neye ihtiyacım olduğu belirleyicidir" sözleriyle de desteklemektedir. Bahr'ın, Mach'ın çalışmasına dayanarak şekillendirdiği bu görüşü, nesnelliğe dayalı olan natüralizm karşısında durmakta ve 'en ince detayına kadar ayrıştırma çabası', 'ilişkilerin görünmezliği' gibi olguların algılanmasındaki 'öznelliği' öne çıkarmaktadır.

Mach ve Bahr'ın görüşleriyle ortaya konan bu tür bir öznelilik, Viyana Modernizmi çerçevesinde benimsenen edebi biçimleri de belirlemiştir. Dönemin toplumsal yaşamdaki hızlı değişim ve dönüşümüne paralel olarak, felsefe ve edebiyat alanında da 'an' olgusu önem kazanmıştır. 'An'lık algı ve izlenim, kalıcı – uzun soluklu durumların varlığını geriye itmiştir. Buna bağlı olarak Empresyonist yaklaşımın önem kazanması kaçınılmazdır. Buna

göre, Jung-Wien çevresince edebiyat alanında kısa türler tercih edilmeye başlanmıştır. Bu konuda, Egon Fridell'in 1909 yılında dile getirdiği düşünceleri oldukça açıklayıcıdır:

Nur im Zeitalter der Telegraphie, der Blitzzüge und der Automobildroschken konnte ein solcher Dichter entstehen, dessen leidenschaftlicher Wunsch es ist, immer nur das Allernötigste zu sagen. Für nichts hat ja unsre Zeit weniger Sinn als für jenes idyllische galt [...]. Die Photographie entwirft uns kondensierte Miniaturbilder der Welt. Wir reisen nicht mehr ausführlich in der Postkutsche, sondern im Schnellzug und empfangen hastige Schnellbilder der Gegenden, die wir passieren. Und ganz typisch ist es, dass die Postkarte unsern heutigen schriftlichen Verkehr beherrscht: sie verirrt den modernen Gedanken, dass für jede Mitteilung ein Oktavblatt ein genügend grosser Raum ist (Fähnders, 1998, s.116).

Fridell'in 'yalnızca en gerekli olanı söylemek isteyen yazar ve şairlerin' dönemi olarak tanımladığı ortamda, şiir türlerinin öne çıkışı gecikmemiştir. İlk akla gelenlerse Hugo von Hofmannsthal'in *Weltgeheimnis*, *Terzinen* ve *Die Ballade des äusseren Lebens* şiirleridir. Şiir türünün yanı sıra, nesirde de kısa türler tercih edilmeye başlanmıştır. Taslak, kısa anlatı, inceleme, mektup, tek perdelik dram, deneme, özlü sözler ve aforizmalar, eleştiri veya değerlendirme yazısı, gazete ilavesi, çeşitli gazete veya dergi formları²⁴ da, söylenmesi gerekenin en öz biçimde söylenmesine hizmet etmek üzere önem kazanan türlerdendir. Arthur Schnitzler de, aynı yolu izleyen önemli yazarlar arasında yerini almıştır (Fähnders, 1998, s.114). Eserlerinin birçoğu, kitap olarak basılmanın çok öncesinde gazete veya dergilerde yayımlanmıştır.

Kısa anlatımların, öz olanın söylenmesinin önemli diğer bir amacı da 'izlenim'lere olanak tanımadır. Söylenmemiş olanın da izlenim yoluyla alımlanması istenmektedir. 'Tek bir gerçeklik olmaması' ve 'algılananın belirleyici olması' görüşleri, söz konusu türlerin kullanımıyla desteklenmektedir. Bu noktada Arthur Schnitzler'in anlatım biçimi iyi bir örnek oluşturmaktadır. Kısa anlatımlarına karşın, her bir detayın izlenimini vermesi ve yukarıda bahsi geçen türlerden bir çoğunu tercih ediyor olması, yazarı Empresyonist akıma dahil eden en önemli özellikleri arasındadır.

1.3.2.4. Hugo von Hofmannsthal: 'Hassas' Modern Birey ve Dil Şüpheliği

Arthur Schnitzler'de hayranlık uyandıran ve Viyana Modernizmi'nin edebiyat anlayışında en etkili isimlerden biri de Hugo von Hofmannsthal olmuştur. Yazar, Jung-Wien çevresinin hayranlıkla izlenen genç yeteneğidir. Yazın yönünün kuvvetli oluşu kadar, ruhsal yapısının dış dünyadaki en küçük izlenimi dahi kayda alacak derecede hassas olması da öne çıkmasını sağlamıştır. Hofmannsthal, döneminin ve kendi çevresinin ruhsal durumunu 1893

²⁴ Çalışma kapsamında Türkçeleştirilmiş ve burada değinilmiş olan türler sırasıyla Skizze, Novelette, Studie, Szene, Essay, Feuilleton'dur.

yılında “*als hätten uns unsere Väter, die Zeitgenossen des jüngeren Offenbach, und unsere Grossväter, die Zeitgenossen Leopardies, als hätten sie uns, den Spätgeborenen, nur zwei Dinge hinterlassen: hübsche Möbel und überfeine Nerven – und nicht mehr*” sözleriyle ifade etmiştir (Fähnders, 1998, s.97). ‘Güzel mobilyaların ve aşırı derecede hassas sinirler’ diyerek tanımladığı ‘kendilerine bırakılmış yaşam biçiminin’, Hofmannsthal ve çağdaşlarının ‘yaşamdaki oryantasyon sorunlarının’ kaynağı olduğu anlaşılmaktadır. Modern dönem bireyinin buhran ve yön kaybında, ‘an’da kalma seçimi ve ‘derine’ inmemesinde, ‘geçicilik algısında’, Hofmannsthal’in “bunlar dışında bir şey bırakılmamış bize” inancının hâkim olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Aileden gelen rahat yaşam koşullarına ve hassas bir ruh haline sahiptirler. Yaşama dair geriye kalan her şey de bu iki olguya göre şekillenmektedir. ‘İyi şartlar için hedef koyma zorunlulukları’ yoktur. Dünyaya gelmiş ve karşılıklarına çıkan şeyleri yaşamaktadırlar. Bireysel çaba, etkinliğini kaybetmiştir bu nesilde. İçine atılmış oldukları ‘yaşam’da, buna rağmen kendilerini var etme amacını ve yolunu bulmak zorunda olan bir genç nesile dâhildir Hofmannsthal.

Ernst Mach’ın ‘ben’in izlenimler ve bunların algılanmasından oluştuğuna dair kuramı birçok felsefi ve bilimsel yaklaşıma temel oluşturmuştur. Bunlardan biri de Hugo von Hofmannsthal’in dil konusunda ileri sürdüğü ‘dil şüpheciliği’ görüşüdür. Hofmannsthal, Mach’ın sunumlarını takip etmiş, irdedelediği sorunları kendininkilerle benzer bulmuştur. *Der Dichter und diese Zeit* başlıklı konuşmasında, yazarlığı “*Der Dichter ist nichts als Auge und Ohr und nimmt seine Farbe von den Dingen, auf denen er ruht*” şeklindeki sözleriyle tanımlamıştır (Leiss/Stadler, 1997, s.29). Yine aynı konuşmasında, “*Waren sonst Priester, Berechtigte, Auserwählte, die Hüter dieser Sitte, jener Kenntnisse, so ruht dies alles jetzt potentiell in allen. Nie haben vor diesen Tagen Fordernde so ihr ganzes Ich herangetragen an Gedichtetes*” (Rosenhaupt, 1981, s.62) şeklindeki sözleriyle, dönemin yazarları hakkında genel görüşünü dile getirmiştir. Yazarın yaratma gücü ve sınırları konusuna dikkat çeken Hofmannsthal, dilin bu noktada yeterli olup olmadığına dair görüşünü de 1902 yılında yayınladığı *Ein Brief* başlıklı eseriyle sunmuştur. Lord Chandos isimli fiktif bir kişinin, tarihi Francois Bacon’a yazdığı bir mektup olarak kaleme almıştır. Lord Chandos, edebiyat alanındaki çalışmalarını durdurduğu, artık yaratamadığı için Bacon’dan özür dilemektedir. Yetisini kaybettiğini ve bu kaybın önemini şu sözlerle dile getirmektedir:

“Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen. Die abstrakten Worte, denen sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze. Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen.” (Fähnders,1997,s. 117)

Hofmannsthal'ın eleştirisinin salt bir dil eleştirisinden öte olduğu görülmektedir. Alışlagelmiş iletişim biçimlerindeki dilin yanlış, uygun olmayan ve yetersiz kullanımını eleştirdiğinin altı çizilmektedir. Hofmannsthal, dilin bir araç olarak dış dünyayı tanımlaması ve yansıtmasındaki yetersizliğiyle ilgilenmektedir (a.g.y., s.118). Algı ile ilişkili yorumladığımızda, algılananın atomlara ayrılırcasına parçalanması mümkündür. Fakat dil aynı işlevi gerçekleştirememektedir. Her an'ın, her izlenimin, her hissin dil ile aktarımı zorlaşmıştır.

1.3.2.5. Sigmund Freud: 'Bilinç Dışı' Gerçeklik

Viyana Modernizmi'nde etkili olan 'ben' olgusu, Ernst Mach'ın kuramı dışında, Sigmund Freud'un çalışmalarıyla da şekillenmiştir. Freud 1900 yılında *Rüya Yorumu* başlığıyla yayınladığı çalışması ile 'bilincin' bilinmeyen yönlerini ortaya koymuştur. İnsanın davranışlarını yönlendiren güdülerin büyük bir bölümünün 'bilinç dışı' algı tarafından yönetildiğini öne sürmüştür. Rüya yorumlarından yola çıkarak ise, döneme damgasını vuran psikanaliz kuramını oluşturmuştur.

Psikanaliz kuramına göre 'ben' üç katmandan oluşmaktadır. Bunlar Freud tarafından sırasıyla bilinç dışı, ben ve üst-ben olarak tanımlanmıştır. Bu noktada, Freud'un 'beni parçalara ayırma' yoluna gittiği görülmektedir. Psikanaliz yöntemini geliştirmeden önce ise, Hipnoz üzerine yürüttüğü çalışmalarda, çağrışım ve rüya yolu ile dışavurumun önemini fark etmiştir. Bu yaklaşım da yine modern dönem bireyine, bilinen gerçekliğin ve bütünlüğün parçalanmasıyla ortaya çıkan 'yeni doğru'ların olduğunu göstermektedir. Çalışmalarını ilerleterek psikanalitik yaklaşımla, 'bireyin' dış dünya ile ilişkisinin yalnızca 'bildiği ve gördüğü kadarıyla' değil, bilinç dışı yanıyla da algıladığını ispatlamıştır. Böylece, Sigmund Freud da, yeni bir 'ben algısı' çeşidi ve tanımı ortaya koymuştur. Buna göre, var olanın gerçekliğine ve nesnellğine dair dönemin entelektüellerinin değindiği şüpheciliğin şekillenmesinde etkili olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Histeri, Nevroz gibi olgular modern dönemin de öncesine dayanmaktadır kuşkusuz. Freud'la birlikte ise edebiyatta psikolojiye dair tespitler öncelikle 'fin de siecle' yazarlarının eserlerinde kendini göstermiştir. Bu etki aynı zamanda, natüralist yaklaşıma itirazın da bir sonucudur. Michael Worbs, Freud'un çalışmalarının dönem yazarları üzerindeki etkisine dair Arnold Hauser'in görüşüne yer vermektedir. Hauser'e göre Natüralizm ve Empresyonizmin harmanı çıkmıştır ortaya:

Die ganze Kunst des Zeitalters zeigt eine Tendenz zum Psychologismus und Lyrismus, und die Flucht vor der Fabel, die Ersetzung der äußeren Bewegung durch eine innere, der Handlung durch Weltanschauung und des Lebensdeutung, kann geradezu als der

Grundzug des neuen überall zur Geltung kommenden Kunstwillens bezeichnet werden (a.g.y., s.64).

Freud'un çalışmalarını dikkate alanların başında Bahr gelmektedir. Böylece, Bahr'ın Jung Wien adı altında bir araya getirdiği genç yazarların hepsinde Freud'un tespitlerinin etkisi olduğu ortaya çıkmaktadır (Worbs, 1988, s.62).

Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Ernst Mach ve Sigmund Freud, Arthur Schnitzler'in yakın çevresinde bulunmuştur. Öne sürdükleri görüş ve kuramlarla hem Schnitzler'in yazın anlayışı üzerinde etkili olmuş, hem de dönemin edebiyat anlayışını şekillendirmişlerdir. Elbette görüşlerine karşıt görüşler de sunulmuştur yine çağdaşları tarafından. Ancak, dönemin yazınsal özelliklerine baktığımızda, 'ben – benlik' olgusunun vurgulandığı görülmektedir.

Edebi türlerin kısa türler arasından seçilmesi, söylenmek istenenin en öz biçimde söylenmek istenmesi, 'an ve anlık izlenim'in öne çıkması gibi durumlar 'geçicilik' olgusunu da ön plana çıkarmaktadır. 'An'ın, izlenimin verilmesi ve o 'an'daki izlenimin gerçek olarak kabul edilmesi durumu önemlidir. 'Ben'in anlık algılarla yaşaması, ölüm motifinin etkilerini de güçlendirmektedir. Bunun karşıtı olan yaşama bağlılık ve yaşama arzusu, geleceğe yönelik olmaktan ziyade, yine anlık olarak hayatın tadını çıkarmaya yönelik eylemlerde kendini göstermektedir. Schnitzler de, öykülerinde 'an odaklı yaşayan ben'in yaşam içindeki oryantasyon sorununu ölüm motifi üzerinden konu etmektedir. Yaşamını sürdürmek isterken, varoluşsal sorumluluklardan kaçan tipleri işleyerek, modern dönem Viyana'sının resmini sunmaktadır okuyucuya.

2. BÖLÜM: VARLIK, SORUMLULUK VE GEÇİCİLİK KAYGISI

2.1. Varoluşçu Yaklaşım Üzerine

'İnsan' kavramının, doğadaki diğer her şey gibi tanımlara ihtiyacı vardır. Bu ihtiyaç, insanlık tarihinin her evresinde daima din ve felsefenin danışıklı dövüşü ile giderilmeye çalışılmıştır. İki alanda da 'insan'ın anlamı, değeri gibi özellikler tanımlanmış, yaşamsal varoluş açıklanmaya, anlamlandırılmaya çalışılmıştır.

Varoluşçu yaklaşım da aynı dinamiklerle ortaya çıkmış, şekillenmiş ve günümüzde de hala etkisini sürdürmektedir. Köklerinin 18. yüzyılda ortaya çıkan ve felsefe alanına hâkim olan görüşlerle şekillendiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Örneğin; Jean-Paul Sartre; Diderot, Voltaire, Kant gibi düşünürlerin 'insan doğasından' söz etmesinin, 'Tanrı' kavramının insan varoluşundaki etkisini' zayıflattığı görüşündedir. Bu nedenle de, 18. yüzyılı 'dinsizlik çağı' olarak tanımlamaktadır (Sartre, 2012, s.38).

18. yüzyıl itibariyle, 'mutlak Tanrı' anlayışının sarsıldığı göz önüne alındığında, 19. yüzyılda insanoğlunun karşılaştığı 'yeniliklerin' etkisini kestirmek güç değildir. İnsanoğlu, insanlık tarihi için oldukça kısa bir dönemde, neredeyse eş zamanlı olarak birçok buluş ve yeniliğe imza atmıştır. 'İnsan eliyle' gelen değişim ve sonucunda tanık olunan – deneyimlenen yenilikler, 'ben'in geçicilik anlayışını da kuvvetlendirmiştir kuşkusuz. Doğa ve yaşam üzerinde insanın kontrolünün artmasının, 'her şeye hâkim ve kadir olan bir yüce kuvvet varlığı'na şüpheyle yaklaşmayı doğurduğunu yadsımak zordur. Çünkü insanoğlunun yaşam üzerindeki gücünde patlama düzeyinde bir artış olmuş ve 'yaşam – yaşamın akışı' toplumsal düzeyde de yeniden şekillenmeye başlamıştır.

2.1.1. Sören Kierkegaard: Modern Dönem ve 'Bireysel Varoluş'

Kierkegaard, öncelikli olarak Hristiyanlık üzerine irdelemeleri ve eleştirileriyle dikkat çekmiş bir düşünürdür. Felsefe alanındaki yargılarının, inanç konusundaki görüşleri üzerine kurulu olduğunu söylemek yanlış olmaz. Elbette, bunları birbirinden ayırarak incelememiştir. Fakat felsefi görüşlerinin temelinde, kendisine de öğretilmiş olan Hristiyanlığa ve bu öğretinin inanç ögesine dair tespitleri yatmaktadır. Kendini, döneminin Hristiyanlığı için bir Luther olarak görmüştür ve sadece tek noktada ondan ayrıldığı görüşündedir: "Lutherin 95 tezi vardı, benim ise bir tane: Hristiyanlık yoktur."²⁵

²⁵ Bknz. *Bildungsbuch der Büchergilde*, s.62.

Öğrencilik yıllarında koyu bir Hegel hayranı olan Kierkegaard, aynı dönemde Hristiyanlığı tamamiyle reddetmiştir. *Bilimsel Olmayan Sonuçlandırıcı Notlar* (1846) başlıklı eserinde, Hegel felsefesine yönelik eleştirisini dile getirmektedir. ‘Gençliğin Hegel’e duyduğu hayranlığı, merak ve sınırsız güveni, Hegel üzerindeki hicvin ta kendisi’ olarak tanımlamaktadır (Blackham, 2012, s.11). Kierkegaard’ın, Hristiyanlığın biçimini yeniden sorgulamasının altında da spekülâtif felsefeye dair yaşadığı hayal kırıklığı yatmaktadır. Düşünür, Hristiyanlığı reddettiğinde, inanç ve akıl arasındaki uçurumu fark etmiştir. Bu farkındalık, spekülâtif felsefeyi de sorgulamasına neden olmuştur. İrdelemelerinin sonucunda ise, spekülâtif felsefeyi de reddetmiş ve felsefi görüşünü; ‘Hristiyanlığın anlamını yenilemeye’ odaklamıştır. Yaşamının merkezine oturduğu bu hedefe ulaşmaya çalışırken ileri sürdüğü görüşlerinde, Hristiyanlık inancının nesnesini ve onu kavrama biçimini ele almıştır (Blackham, 2012, s.11).

Din ve inanç temelli sorgulamalardan yola çıkmış olsa da, felsefi alanda, ‘düşünce’ konusundaki görüşleri dikkat çekmiştir. Hegel, modern felsefede önemli bir adım atarak, felsefe ve varoluş birliği kurmaya çalışmıştır. Düşünce ve şey’lerin yapısının baştan sona homojen olduğunu savunmuştur. Kierkegaard ise, Hegel’in bu savına karşı çıkmaktadır. Saf düşüncenin salt fantezi olduğu görüşündedir: “Sorun üzerine düşünerek, kişi aynı sonuca varmak durmundadır. Peki ama düşüncenin geçerliliğini gerçeklik ile karıştırmak neden?” diye sorgulamıştır (Blackham, 2012, s.15).

Kierkegaard’ın bu yöndeki görüşü, Schnitzler’in yarattığı karakterlerin davranışsal özelliklerini akla getirmektedir. *Sterben* adlı öyküsünde, ölümü bekleyen ana karakter Felix’in, ölüm üzerine felsefe yapanlara dair yorumu önemlidir. “Yaşarken, ölüm üzerine konuşmanın kolaylığı”nı eleştirmektedir. Kendisi de diğer insanlar gibi ölümlüdür, fakat onlar kadar şanslı değildir: öleceği tarihi bilmektedir. Böyle bir ruh halinde Schopenhauer okumak istese de, felsefenin anlamsızlığını vurgular söylemleriyle. Bu durumda, “ölümlü” – “geçici” olduğu düşüncesi doğrudur, fakat gerçeklikle aynı değildir. Ölüme yaklaşırken, felsefe – ölümün olağanlığına dair düşünceler onu rahatlatmamaktadır.

Diğer bir örnek de Felix’in sevgilisi Marie’nin süreci yaşama şeklidir. Marie, kötü haberi ilk duyduğunda “ben de seninle ölüyorum” derken o ‘an’ için gerçekçidir. Fakat bu sadece, ‘ölümün gerçekten uzağında olduğunu bildiği’ bir zaman diliminde ve ‘ölüm’ kendisinden henüz talep edilmemişkendir. Ölüm’ün nasıl geldiğini (Felix’in gittikçe kötüleşmesi) gördükçe, ‘yaşam’a kaçmaktadır. Oysa Marie de elbette ki bilmektedir, kendisinin de ölümlü olduğunu ve her insanın bunu bildiğini. Fakat yaşayabildiği kadar yaşamak arzusundadır. Ölümlü oluşu, her an ölebileceğini bilmesi veya buna dair

düşünceler, gerçekliği değiştirmemektedir. Schnitzler öykülerinin hepsinde, 'ölüm' konusundaki bilginin, 'ötekinin ölümü' üzerinden temin edildiğini görmekteyiz. Kişiler, ölüm konusunda bu yolla fikir sahibidir. Bu durum, gerçek yaşamda da her birimiz için geçerlidir. 'Geçiciliği' biliriz ama ancak ötekinin ölümünde görürüz. Düşünce düzeyinde biliriz. Schnitzler karakterleri de, ötekinin deneyiminden yola çıkarak, 'ölüm'den uzak durmaya çalışmaktadır, çünkü korkmaktadırlar. Ölüm korkusu, ötekinin deneyiminde görülen 'hiçlik' örneğine dayanmaktadır ve 'ölüm düşünesi' gerçekliğin yerine etki etmektedir.

Kierkegaard'ın bizim için önemli diğer bir görüşü ise varoluşla ilişkili olarak, 'entelektüel ile estetik olan'ın ayırımına dair görüşleridir. Bunlar, Arthur Schnitzler'in yazarlığa ilişkin tutumunu hatırlatmaktadır. Kierkegaard, 'varoluşu' (bilgiyi) anlamlandırmada meydana gelebilecek karmaşanın önüne geçebilmek için, 'estetik' ile 'entelektüel' ayırımının gerekliliği üzerinde durmaktadır. Bu ayırmda, bireyin varoluştan 'estetik ya da entelektüel olana doğru kaçışı'ndan yola çıkmaktadır. Kierkegaard'ın bu ayırımına göre; estetik olana doğru yönelmiş birey, yaşamın olasılıklarıyla duygu ve hayal gücüne göre oynamaktadır. Hiçbir şeyden vazgeçmez ve böylece zamanın talepleri ve kendi arzuları arasında kalır. Bu hali ile neticede kaderin getirilerine tabidir. Entelektüel olana yönelen kişiyi ise "Kişi artık yaşamıyor, eylemde bulunmuyor ve anlaşılmıyor; ama aşk ve inancın ne olduğunu biliyor ve yalnızca sistem içindeki yerlerini belirlemek için var oluyor" şeklinde tanımlamaktadır (Blackham, 2012, s.18).

Kierkegaard'ın estetik ve entelektüel varoluş ayırımına baktığımızda, Schnitzler'in kendi yaşam biçiminde 'estetik varoluşa' yöneldiğini görmekteyiz. Eserlerinde döneminin insanını resmederken, kendi çevresinden, gözlemlediklerinden yazın malzemesi yarattığını bilmekteyiz. Fakat 'ölüm' konulu eserlerinin büyük çoğunluğu (neredeyse hepsi), yaşamının farklı evrelerine göre dağılım göstermektedir. Tek bir ölüm tanıklığından yola çıkılarak yazılmış bir veya birkaç eser değildir söz konusu olan. Ölüm, yazarlığı süresince, sürekli ele aldığı bir konu olmuştur. Ölümden yaşama doğru kaçışı – yönelmeyi, iki kutup arasında gidip gelmeyi işlemesi bakımından, kendi varoluşuna dair sinyal vermektedir. Kierkegaard'ın, 'estetik olana yönelmiş varoluş' tanımına göre, Schnitzler de, ölüm – yaşam diyalektiğini eserlerine yansıtmaktadır (ve aslında eserlerinde bunu yaşamaktadır). Bu bağlamda, edebi üretimini, bu dışı vurum için kullandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Eserlerini 'yaşamdan veriler' üzerine yapılandırırken; işlenen duygu ve ruh hallerinin, kendi 'içgüdüsel gerçekliğine yakınlık' olasılığı mevcuttur. Yani Schnitzler, aslında kendi varoluşunu edebiyatında ortaya koymaktadır. Korkularını, korkularına yaklaşımını, dönem insanı figürleri üzerinden işlemektedir. Theodor Reik'in analizi de bu yönde olmuştur. Karakterlerin ruh hallerini ve duygusal tepkilerini doğru yorumladığını Schnitzler'in kendisi ifade etmiştir. Fakat Reik'in bu karakterlerin analizini, yazarın psikanalizi için kullanmasına ise öfkelenmiştir. Bu da

göstermektedir ki, Reik'in analizleri aslında gerçekliği yansıtmaktadır. Schnitzler öyküleri, yazarın iç dünyasının da iz düşümleridir, sadece dönemin ve çevresinin değil.

Kierkegaard'ın modern dönem felsefesi ise, direk Schnitzler karakterlerinin analizine ışık tutmaktadır. Düşünür, 1846 yılında kaleme aldığı *Bilimsel Olmayan Sonuçlandırıcı Notlar* başlıklı çalışmada modern dönem felsefesini 'döneminin çok yönlülüğü' üzerine kurmaktadır. İçinde bulunduğu dönemi, 'bilgi sahibi olmak' bağlamında, soyut bir 'çok yönlülük' içinde görmektedir. Bu tespitinin kaynağını "Tek yönlü birey açıkça ve kesin bir şekilde, dahil etmek istemediği şeyi reddeder. Ama soyut bir şekilde her yönlü birey, entelektüelin tek yönlülüğü üzerinden her şeye sahip olduğunu hayal eder" sözleriyle ifade etmiştir (Blackham, 2012, s.20). Tek yönlü bir bakış açısının soyut çok yönlülükle ele alındığında ortaya çıkacak sonuçları da 'hatalı felsefe' olarak yorumlamaktadır. Böylesi bir hatanın tüm kültürü ve hatta dönemi yanıltabileceği görüşündedir. Bu görüşünü, insan'ın kendi kaderinden ve kaderinin getirdiği kaygılardan, alması gereken kararların sorumluluğundan kaçma eğiliminde oluşuna dayandırmıştır.

Kierkegaard'ın bu yaklaşımından, 'insanın' birey'sellikten kaçmaya hazır oluşunun, Schnitzler eserlerinde de yansımaları gördüğümüz, 'modern dönem bireyinin' genel özelliği olduğunu anlamaktayız. Bu özelliğin altında yatan temel neden ise, Kierkegaard'a göre dönemin 'kendine özgü ahlaksızlığı'dır. Düşünüre göre, her dönemin kendine özgü ahlaksızlıkları vardır, fakat kendisinin de çağdaşı olduğu dönem, birey'e karşı bir nefret içindedir. Bu nefretin dinamiğini Kierkegaard, yine aynı çalışmada, şu sözlerle açıklamaktadır:

Çağın tüm başarılarına ve on dokuzuncu yüzyıla dair duyduğumuz sevincin orta yerinde, sanki bireye yönelik olarak kötü bir şekilde tasarlanmış bir aşağılama vardır; çağdaş neslin kendine affettiği önemde insanoğluna dair dışa vurulan bir umutsuzluk yatar. Her şey kendini, bir akımın parçası olacak şekilde, bir şeye bağlamalıdır; İnsanlar kendilerini olayların, dünya tarihinin bütünlüğünde kaybetmeye karardır; kimse birey olmak istemez (Blackham, 2012, s.21)²⁶

Ayrıca, felsefe tanımı için de, Antik Yunan dönemi ile modern dönem arasında karşılaştırma yapmaktadır. Antik Yunan'da 'felsefe yapmanın' bir eylem biçimi olduğunu; böylece bir 'birey' olmayı gerektirdiğini söylemektedir. Filozofun, büyük bir bilgiye sahip olmasa bile, sadece tek bir şeyle meşgul olduğu için, bildiği kadarını 'tam anlamıyla bildiğini' belirtmektedir. Kendi dönemine baktığındaysa, 'felsefe yapmak nedir' ve 'filozof neyi bilir' sorularını yöneltmektedir. Kierkegaard'ın bu sorulara cevabı; modern dönem filozoflarının 'her şeyi' bildiklerine dairdir.

²⁶ F. Nietzsche'nin görüşleri de benzer şekilde olacaktır.

Kierkegaard'ın 'modern dönem felsefesi' konusundaki bu görüşlerini, Schnitzler karakterlerinin dalgalanan ruh hallerinde görmekteyiz. Ancak daha da önemlisi, dönemin edebiyat özelliklerinde resmin bütünü olarak dikkat çekmektedir. Stil çokluğu, edebi akım çokluğu, yönelimlerin arasında neredeyse hiç sınır kalmamış olması gibi özellikler de, modern yönde bir değişimin neticesidir. Sabit kalmamak – kalamamak; tek bir türle eseri sınırlamamak, her şeyden biraz bilinmesi ve kullanılması durumuna önemli bir örnektir. Bir alt ayırım ise, Schnitzler'in 'türler arasında sınırları' kaldırarak yazması da örnek olarak verilebilir. Yazarın bu tercihi, eserlerinde sadece temel bir 'yazınsal tür' ayrımını mümkün kılmaktadır.

Kierkegaard'ın salt düşünce ile gerçeklik ve bu doğrultuda 'varoluş' üzerine bu görüşleri, kendisini dönemi içinde oldukça yalnız bırakmıştır. Bilhassa Hristiyanlık konusundaki irdellemeleri sonucunda toplumda yalnız bırakılışını "Egosit bir biçimde ayrı duran ve göğe yükselen yalnız bir köknar ağacı gibi ayaktayım, gölgem yok, ve yalnızca orman kumrusu kuruyor dallarımda yuvasını" (Blackham, 2012, s.9) sözleriyle ifade etmiştir. Kendine dair yaptığı bu tanımla, Schnitzler'in yalnızlığını da hatırlatmaktadır. Arthur Schnitzler de, döneminin 'ahlak anlayışını' ve bu anlayışın içeriğini sahneye koyduğu için, yıllar geçtikçe yalnız bırakılmıştır. Oldukça ağır saldırıların hedefi haline gelmiştir. Dinden uzak oluşu, yaşadığı Yahudi düşmanlığının yanı sıra, Yahudi'ler tarafından da yalnız bırakılmasına neden olmuştur. Kaleme aldığı hemen her eseri nedeniyle mahkemeler, ya da gazetelerde kendisine saldırılsa da, o da 'birey' olarak kalmaktan vazgeçmemiştir.

2.1.2. Friedrich Nietzsche: 'Her Şeye Rağmen' Yaşamı Seçen Birey

Friedrich Nietzsche ve Sören Kierkegaard birbirine kutuplar kadar uzak, fakat ikiz kadar da benzer görülmektedir. Kierkegaard fani dünyayı redderken, Nietzsche, seçimini fani dünyadan yana yapmıştır. Fakat her ikisinin de yaşamı, düşünce ve yaklaşımlarından dolayı dramatik felaketle sonuçlanmıştır. Kierkegaard, kiliseye karşı gerçekleştirdiği son saldırısıyla hayatının sonuna kadar yalnızlık içindedir. Nietzsche ise dionysostik nihilizmi ile bu yolu çizmiş ve yaşamının sonunu ağır ruhsal hastalıkla geçirmiştir. İki düşünür de çağının kültürüne karşı çıkarak, kendilerini hırpalayan bir yalnızlığa gömülmüştür. Kierkegaard, görüşleriyle varoluşçuluğun temelini atarken Nietzsche, görüşleriyle kendinden sonraki çağa kadar etki etmiştir. İki de varoluşçu düşünürlerdir ve ekol doktriniyle değil, düşüncenin ışığında yaşam kavgası veren bireylerdir. Bu kavgaları 'bireye felsefeyi hatırlatarak' vermeye uğraşmış ve bu yöntemle varoluşçuluğun özünü ortaya koymuşlardır (Blackham, 2012, s.31).

1844 yılında, doğu Almanya'da, Röcken adlı bir köyde, dedeleri gibi Protestan papazı olan bir babanın oğlu olarak dünyaya gelen Nietzsche, yaşamı boyunca her şeyden öte, kendi kaderi ile boğuşan bir düşünür olmuştur. Henüz altı yaşındayken bile çok ciddi bir çocuktur. On yaşındayken ilk şiirlerini yazmış, besteler yapmaya başlamıştır ve çocukluğunda kilisede org çalmaktadır²⁷. 1858 yılında Naumburg'ta burslu bir öğrenci olarak okula başlamıştır. Daha sonra, Bonn'da ve Leipzig'te Filoloji eğitimi almıştır (1864-68). Nisan 1869'ta, Filolog F.W. Ritschl tavsiyesiyle, Basel'de akademik kadroya alınmıştır. Fakat 1871 yılından itibaren kötüleşmeye başlayan sağlığı, gittikçe kuvvetli krizler yaşamasına neden olmuş ve sonunda, 1878 yılında, akademik görevinden ayrılmak zorunda kalmıştır. Bedensel olarak yaşadığı çöküntülere, gözlerindeki şiddetli ağrılı ve neredeyse körlüğe neden olacak hastalığı da eklenmiştir. Aralık 1888'te ise kısmi felç geçirmiştir. Nietzsche'de tüm bunların yanı sıra baş gösteren demans hastalığı, onu tamamıyla bakıma ve gözetime muhtaç hale getirmiştir. Ölümüne dek, kendisine kız kardeşi Elisabeth Förster bakmıştır. 35 yaşında emekliye ayrılan ve mesleğinin sonunda olan Nietzsche, kendi varlığını yük olarak görmektedir. Dokuz yıl daha yaşayacak olan filozof, yaşamının kalanında serbest filozof olarak çalışmalarını sürdürmüştür.

1875-1881 yılları arasındaki dönemde Nietzsche'nin düşünceleri, bir nevi ara süreçte gibidir. Mesleki olarak da başarısızlık yaşadığı (*Tragedya'nın Doğuşu* çalışmasının hayal kırıklığı) ve sağlık sorunlarının altından kalkamadığı bu süreç Nietzsche'ye 'şüpheciliğin, nihilizmin ve perspektivizmin filozofu' ünvanlarını kazandırmıştır. Bu üç yaklaşımın da temelini, nesnel - genel geçer bir gerçekliğin mümkün olmadığına dair görüşü oluşturmaktadır. Şüphecilik yaklaşımı, bilim ve felsefenin sorgulayıcı yanı olarak şekillenmektedir. Nihilizm ve şüphecilik değerler ve ahlak bağlamında aynı işlevdedir Nietzsche'ye göre. Nesnel değerler olamayacağı, genel geçer bir iyi - kötü ayrımının imkânsızlığı üzerine kuruludurlar. Bunlara karşılık Perspektivizm ise, sonuçlandırma niteliğindedir. Değerler ve gerçeklik çıkarımı için gerekli olan yaklaşımdır ve bireyseldir. Kişinin bireysel görüşünden öte değildir. Nietzsche buna dair görüşünü "Elimizde bir temel metin yok, sadece yorumlamalar var"²⁸ şeklinde ifade etmiştir.

Nietzsche, orta sınıfa mensup, insanlardan uzak duran, beden sağlığı açısından zayıf, hastalığa meyilli bir tiptir. Bu halinden ve orta burjuva sınıfından dolayı utanmaktadır. Buna bağlı olarak da, zorlayıcı bir vakar sergilemiştir dış dünyaya karşı. 'Üstün insan'

²⁷ Bknz. Yayın: Friedrich Nietzsche - Das Leben bejahren mit Volker Gerhardt (Sternstunde Philosophie, 12.5.2013) <https://www.youtube.com/watch?v=BBEaVSDRrm8> ; Philosophisches Wörterbuch. Begründet von Heinrich Schmidt. 16. Auflage. Durchgesehen, Hrsg. von G. Schischkoff. Alfred Kröner Verlag: Stuttgart, 1961.; Blackham, 2012, s.31.

²⁸ Bknz. Yayın: <https://www.youtube.com/watch?v=7xdwq9XunTo> "Abgründig. Das Leben und Denken Friedrich Nietzsches" Von Michael Conradt.

(Übermensch) ideali sonucunda dış dünya ile iletişimi ve yalnızlığı onu gittikçe daha da yalnızlaştırmış ve bir fiktif bir varoluş şekline büründürmüştür. Bu varoluş şekli, gittikçe bir kendini mitolojileştirmeye²⁹ varmıştır zamanla.

2.1.2.1. Nietzsche Üzerinde Schopenhauer Etkisi

Nietzsche'nin düşüncesinin kökleri Protestanlıkta, ergenlik çağında ustası olarak seçmiş olduğu Schopenhauer'in felsefesinde ve kendi iradesiyle mesleği gereği ilgilendiği antik Yunan çalışmalarında yatmaktadır. İlerleyen yaşlarında, "Tanrı öldü!" diyerek, Schopenhauer felsefesini ters yüz edecek olsa da ve Yunan rasyonalizmini lanetlese de, felsefi çalışmalarının kökü aslında değişmeyecektir (Blackham, 2012, s.31). *İstenç ve Tasarım Olarak Dünya* kitabıyla tanıştığında, Schopenhauer'den çok etkilenmiştir. Schopenhauer bu kitabında, pesimizden oluşan bir dünya görüşü sunmaktadır. Budizm'den etkilenmiş ve "yaşamak acı çekmektir" görüşünü ileri sürmüştür. Schopenhauer'e göre, insan için en iyi şey, hiç doğmamış olmaktır. Nietzsche, Schopenhauer'in görüşlerinde, çocukluğundan beri yaşama dair duyduğu karanlık duygularına felsefi bir açıklama ve tanım bulmuştur. Böylece Schopenhauer'in görüşleri sayesinde rahatlamıştır. Ayrıca, felsefeye ilgisi de yine bu kitapla başlamıştır. Bu ilgi, ileride sunacağı felsefi kuramlarının temelini de oluşturmuştur. Örneğin; *Tragedyanın Doğuşu* eserinde sunacağı görüşleri Schopenhauer'in bu fikirlerini temel alacaktır.

Nietzsche'nin felsefesi Schopenhauer'in metafiziğinin ve var olma savaşı döneminin; Darwinizm'in etkisindedir. Bu etki altında, 'üstün insan' kavramıyla, yeni bir insan modeli (tip) yaratmak istemiştir. Nietzsche'ye göre bu insan modelinin görevi, inkâr edilmiş, hastalıklı, yaşam düşmanı olan her şeyi yok etmektir. Yürüttüğü felsefenin amacı, yaklaşımda olduğunu düşündüğü felsefi nihilizmin yerine geçmektir (Philosophisches Wörterbuch, 1961).

Schopenhauer'den, kaotik düzenin varlığı, doğayı ve tarihi kapsayan bir genel geçer mantığın yokluğu ve anlamsızca sürüklenen insanın varlığına dair belirleyici görüşleri devralmıştır. Aynı zamanda, Schopenhauer'in felsefesinden, 'körü körüne istenç' durumunu dönüştüren 'sanatsal deha' idealini de kullanmış, fakat başka bir anlam yüklemiştir. Nietzsche, Schopenhauer'dan daha az hayalcidir ve 'kesin bir gerçekliğe ulaşma imkânını' olası görmemektedir. Böylece, bir sistem kurma çabasına da girmemiştir. Bunun yerine, parçalara ayrılmış evren düzenine (Universum) dair uzun ve kısa birçok aforizma yazmayı tercih etmiştir (Bildungsbuch der Büchergilde, 1962, s.53).

²⁹ Alm.: Selbstmythologisierung.

Nietzsche'nin bu görüşleri hem Ernst Mach'ı hem de Arthur Schnitzler'i akla getirmektedir. Mach, 'an' , an'a göre algı ile, bütünlüğü oluşturan parçalara dikkat çeker. Algılanan her şeyin 'an ve birey diyalektiği'ne dayalı bir gerçeklik olduğu görüşündedir. Nesnel bir gerçek yoktur ve olamaz. Birey her an, birçok faktörün (ışık, ses, görüntü vb.) etkisindedir ve bunlar algısını, yani gerçekliğini biçimlendirmektedir. Bireyin kendisi de, bu faktörlerin neticesindeki etki parçalarından meydana gelen bir bütündür. Ruh hali, duyguları, benliği buna göre şekillenmektedir. Nietzsche'nin yukarıda değindiğimiz yaklaşımına baktığımızda, Mach'ın yaklaşımının Nietzsche'nin görüşleriyle benzerlik gösterdiği dikkat çekmektedir.

Öte yandan; Nietzsche'nin, felsefesini sistematize etmek yerine parçalar halinde, 'kısa' yazınsal bir türle (aforizmalar) ifade etmeyi seçmesi de Schnitzler'in yazınsal tercihleri ve olası nedenleriyle benzerlik göstermektedir. Schnitzler, uzun kurgular yerine, kısa ve 'iç dünya'yı direk veren 'kesit' hikâyelere ağırlık vermiştir. Söz konusu olan 'olay'ın veya bireyin kendisini konu etmektedir. Durumun öncesi ve sonrası ile ilgilenmemektedir. Olanı, olduğu an'daki haliyle, algılandığı gibi vermektedir. Böylece an'ın önemi, 'kısa' anlatımda kendini göstermektedir. Schnitzler öykülerinin karakterleri empresyonist bakış açısına göre yaşayan tiplerdir. Yaşadıkları bir durumu veya duyguyu 'an' odaklı algıladıkları için, öykü içindeki ifadeler de uzun betimlemeler yerine, kısa ve çarpıcı ifadelerden oluşmaktadır. Böylece, Schnitzler'in de, uzunca bir kurgu oluşturmak yerine hızlı ve çarpıcı ifadelerle yazdığını görmekteyiz. Bu benzerliğin, birebir Nietzsche'den etkilendiği için görüldüğünü söylemek pek doğru olmayacaktır. Neticede buna dair elimizde herhangi bir veri bulunmamaktadır. Buna rağmen önemli bir özellik olarak değerlendirmemiz, ikisinin de 'düşünce' ifadelerini, yaşadıkları dönemin "aslolan söylenmelidir, fazlasına gerek yoktur" yaklaşımıyla vermelerine dayanmaktadır. Söylenmesi gereken, bir an evvel söylenmeli ve o an'da, 'an' içinde, okunduğunda 'çarpıcı' etkisini hissettirmelidir.

Schopenhauer'in Nietzsche üzerindeki etkisine dönecek olursak, düşünürün zamanla Schopenhauer'den uzaklaştığını ve bu uzaklaşmanın, felsefi görüşlerini kuvvetle biçimlendirdiğini görmekteyiz. Nietzsche pesimizmden yola çıkmıştır. Fakat bu pesimizmin yolunu radikal bir şekilde değiştirmiştir. Yaşama dair daha coşkulu bir bakış açısıyla felsefe yapmaya başlamıştır. Yaşamın 'olumsuz' yorumlanmasından, reddinden uzaklaşarak, ihtiraslı bir arzuyla kabulüne yönelmiştir (Bildungsbuch der Büchergilde, 1962, s.53)³⁰ .

³⁰ Ayrıca bkz.: Friedrich Nietzsche - Das Leben bejahen mit Volker Gerhardt (Sternstunde Philosophie, 12.5.2013) <https://www.youtube.com/watch?v=BBEaVSDRrm8>

2.1.2.2. Nietzsche Felsefesinde Apollonik – Dionysostik Çatışması

Yaşamdan uzaklaşmak, Nietzsche'yi adeta tiksindiren bir yaklaşımdır (Knittermeyer, 1952, s.154). Pesimizden yola çıkmış bir düşünür olsa da, Schopenhauer'in aksine, yaşamayı 'tüm acılarına karşın' yüceltmektedir. 'Dünyanın trajik boyutu ve insanlığın kaderi' konusu Nietzsche'nin, hayatı boyunca kafa yordığı konudur. Dünyada tabii ki acılar daha çoktur. Fakat bu acıların sonunda ortaya çıkan 'iyi'-güzel an'lar, acıyı da açıklamaktadır Nietzsche felsefesine göre. Görüşlerinin belirleyici kelimesi 'yine de'dir (trotzdem). 'Yine de' deyişle, değerlerin yeniden değerlendirilmesini (Umwertung der Werte) de başlatmıştır (Bildungsbuch der Büchergilde, 1962, s.53).

Nietzsche 1872 yılında *Müziğin ruhandan Tragedyanın Doğuşu* başlıklı çalışmasını yayınladı. Kendisi bu eserini bir filolojik başyapıt olarak düşünmüştür. Fakat aldığı tepkiler oldukça olumsuz olmuş ve genel olarak beklentisi bir fiyaskoyla sonuçlanmıştır (Philosophisches Wörterbuch, 1961)³¹. Yunanlıların, kaosu yönetmeyi öğrendiğini ve bunu ne şekilde yaptıklarını anlatmıştır (Büchergilde, 1962, s.54). Ancak, aldığı olumsuz tepkilerin olası bir nedeni olarak, Yunan halkını neşeli – coşkulu bir halk yerine, 'acı çekerek öğrenmiş' ve acıklı olarak yorumlamış olması gösterilmektedir. Böylece, dinleyicilerini kaçırdığına, kendinden uzaklaştırdığına dair görüşler mevcuttur³². Çalışması hem kendi profesörü Ritschl, hem de Ulrich von Wilamowitz – Möllendorf tarafından, 'bilimsel bir çalışma olmadığı' gerekçesiyle reddedilmiştir (Philosophisches Wörterbuch, 1961).

Aldığı olumsuz tepkiler bir yana bırakıldığında, *Tragedyanın Doğuşu* her ne kadar antik tiyatro ve Yunan kültürünü temel alan bir çalışma olsa da, esasında Nietzsche'nin asli konusu olan 'yaşam- yaşama arzusu – yaşama coşkusu' (Lebendigkeit, Lebenskraft, Lebensfülle) olgularını ele almaktadır. Bu yaklaşımının bugünkü adı 'dolmuş yaşama duygusu, canlılık'tır (Vitalität). İnsanın 'yaşam'a yaklaşımına dair apollonik ve dionysostik olmak üzere bir ayrım sunmaktadır. Bununla, iki zıt prensibi ele almıştır. Nietzsche'ye göre, bu iki olgu sanatın her alanında yönlendiricidir. Yunan mitolojisinden; Apollon ve Dionysos tanrılarının arasındaki kavgadan esinlenerek, yaşam içinde bu iki tanrı ile ilişkilendirdiği olguları ayırmıştır. Böylesi bir ilişkilendirme ve çalışma şekli, Nietzsche'nin kendi buluşudur. Apollon ve Dionysos arasında gördüğü kavgayı, bireyin yaşama dair kararlarında

³¹ Ayrıca bkz.: <https://www.youtube.com/watch?v=7xdwq9XunTo> "Abgründig. Das Leben und Denken Friedrich Nietzsches" Von Michael Conradt.; Friedrich Nietzsche - Das Leben bejahen mit Volker Gerhardt (Sternstunde Philosophie, 12.5.2013) <https://www.youtube.com/watch?v=BBEaVSDRrm8>

³² <https://www.youtube.com/watch?v=7xdwq9XunTo> "Abgründig. Das Leben und Denken Friedrich Nietzsches" Von Michael Conradt

– yaşamını yönlendirmesinde karar mekanizmasını belirleyen iki temel kuvvete benzetmektedir³³.

Dionysostik olan; doğanın evcilleşmemiş, dürtüsel ve canlı olan yanlarıdır. Bir yandan yıkıcı olabiliyorken, diğer yandan yaratıcıdır da. Volkan gibi taşan, coşkusuyla yaşamı yok edebilen ama yeni verimlilikler de sağlayan türdendir. Hem güzel hem de ürkütücüdür. Dionysostik olan, dünyada yaşanan acıların ve korkuların nedenidir, fakat aynı zamanda tüm arzu ve neşenin, güzelliklerin de kaynağıdır. Bireye indirgenildiğinde ise, insanın dionysostik yanı kendini dürtü ve acılarında gösterir. Haz ve acı sıkı sıkıya birbirine bağlıdır. Buna bağlı olarak ikililik (gerilim) hali, bireyin bu ikisine yaklaşımından kaynaklanmaktadır. Bir yandan dürtülerin çekiciliğine kendini bırakma isteği duyarken, öte yandan aklın kontrolünü bırakmanın getireceği düşüşten korkulmaktadır. Bu tür bir düşüşten korunmak için, Nietzsche'ye göre, insanoğlu apollonik prensibi seçmektedir.

Buna göre, apollonik olarak tanımladığı olgu, insan tarafından yaratılmış kültür ve medeniyettir. Kesinlik ve düzen için hizmet eder. Nietzsche, insanın bu yolla dionysostik olanı 'kafeste' tuttuğu görüşündedir. Dionysostik olanın getireceği kontrol kaybından korunmak amacıyla bu yolu seçmektedir. Nietzsche'ye göre, insanlar medeniyet ve kültür için uğraşırken, aslında bu temel amaca göre hareket etmektedir. İnsan'ın koruma duvarı örmek istediği dionysizm, insanın kendisi dışında var olmandır. Dionysostik olanın yarattığı ürküntü-korkudan korunmaya çalışırken, alınan bu önlem kimi zaman da abartılmaktadır. Dürtüsel olan, yasalar ve yazılı kurallarla, bütünsel yaşamın dışında bırakılmaya çalışılmaktadır. Böylece, canlılık tamamıyla boğulmaktadır. Çünkü yaşam, dionysostik olana yönelmektedir. Bu denli katı kurallarla sağlanan koruma ise, Nietzsche'ye göre, zararlı ot çıkmaması için bahçenin tamamına beton dökmekle eşdeğerdir. Yabani otları engellemekte başarılı olunur, ama başka herhangi bir bitki de yetişmeyecektir artık³⁴.

Nietzsche, bu yöndeki ayrımı üzerine, farklı bir yaşam şeklini savunarak, 'dionysostik bilgelik'³⁵ kavramını kullanmaktadır. İlan ettiği bu formülündeki 'dionysostik', tuzağa düşüren – kandıran bir dionysostik değildir. Aksine, olumlu bir anlam yükleyerek, 'cesur bir sabretme' olarak görmektedir. Yaşamak için, dünyanın acı, kötülük ve haksızlıklarını da kabullenmelidir insan. Bu kabulleniş; güzellikleri, duyuusal zevkleri tamamıyla yaşayabilmek ve tadına

³³ Friedrich Nietzsche - Das Leben bejahen mit Volker Gerhardt (Sternstunde Philosophie, 12.5.2013) <https://www.youtube.com/watch?v=BBEaVSDRm8>

³⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=7xdwq9XunTo> "Abgründig. Das Leben und Denken Friedrich Nietzsches" Von Michael Conrad

³⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=7xdwq9XunTo> "Abgründig. Das Leben und Denken Friedrich Nietzsches" Von Michael Conrad

varabilmek için gereklidir Nietzsche'ye göre. *Tragedyanın Doğuşu* adlı eserinde, bu idealini çoşkulu bir şekilde 'dionysostik bilgelik' tanımı çerçevesinde ilan etmiştir.

Nietzsche'nin bu görüşünde apollonik olan dışlanmamıştır. Aksine, dionysostik bilgeliğin de 'kültür'e ihtiyaç duyduğu görüşündedir. Fakat bu ihtiyaçtaki 'kültür', canlı olanı öldüren değil, verimli hale getiren, içindeki potansiyeli ortaya çıkarandır. Böylesi bir örneği, Nietzsche, Wagner'in müziğinde görmektedir. İnsanlar, Wagner'in dramatik operalarında kendi dionysostik köklerini hissetmekte, vahşi ve sınırsız yaşama arzusu ile varoluştan duyduğu hazzı; Nietzsche'nin tarifine göre, acının da hazzın da doruk noktasını yaşamaktadır. Dünya da, tüm ürkütücülüğü ile, sadece 'olduğu gibidir'. Yaşamın ve dünya düzeninin anlamı tam da burada yatmaktadır. Dünya, olduğu haliyle, tüm kötülükleriyle anlamlıdır. Çünkü, bu devasa güzelliği sunmaktadır. Wagner'in müziğinde bu bütünlüğü ve uzlaşmayı gördüğü için ona hayrandır ve *Tragedyanın Doğuşu* çalışmasını da besteciye ithaf etmiştir. Wagner'in müziğinde, felsefe için alternatif olabilecek bir sistem görmüştür³⁶.

2.1.2.3. Nietzsche'nin 'Souverän' ve Güçlü İnsan Modeli

Nietzsche etiğinin temel kavramı 'yine de'dir. Yukarıda değindiğimiz apollonik – dionysostik diyalektiğinde de vurguladığı budur. Yaşamda var olan acıların, kişinin yok olması için bir gereklilik olmadığına dairdir görüşleri. Bu yaklaşımı ile 'değerleri yeniden değerlendirmesi' de başlamıştır. Amacı, değerleri yeniden değerlendirerek insanlığa yeni bir erdem veya hedef kazandırmak değildir. 'İnsan'ın toplumsal normlara bağlı ve şekilci düşünme biçiminin bozulmasını amaçlamıştır. Birey olmanın, kararlarını kendi doğrularına göre almanın önemini ve neticesinde de 'kararlarının sorumluluğunu taşımayı' öğretmeye çalışmaktadır. Kişinin ancak böylelikle 'birey' olarak hayatta kalabileceği görüşündedir. Bu görüşüyle, toplum içinde 'souverän' birey olmanın gerekliliğini savunmaktadır.

Böylesi bir yaklaşım içindeyken, Tanrı'ya düşman değildir. 'Tanrı' kavramını, insanın dünyaya adaptasyonunda Nietzsche de önemli bulmaktadır. Fakat belli bir noktadan sonra, insanın 'salt inançla' Tanrı'ya bağlılık gösterirken, kendini göz ardı ettiği görüşündedir. Tanrı'nın istekleri yerine getirilmeye çalışılırken, bireyin istek ve arzuları, potansiyeli körelmektedir. Nietzsche, yaşam içinde yer etmiş böylesi bir sistematiğe karşı çıkarken, Schopenhauer'in yaşama 'hayır' diyen yaklaşımına da karşı çıkmakta ve yaşama 'evet' demektedir. Schopenhauer görüşlerinin Hristiyanlık değerlerinin etkisinde oluşu, Nietzsche'yi bu yaklaşımında, yerleşik ahlak ve değerlerin eleştirisine itmiştir.

³⁶ Friedrich Nietzsche - Das Leben bejahren mit Volker Gerhardt (Sternstunde Philosophie, 12.5.2013) <https://www.youtube.com/watch?v=BBEaVSDRrm8>

Düşünür, Hristiyanlık için “yaşama istencinin – arzusunun reddinin din haline gelmiş hali” ifadesini kullanmıştır. Felsefe bir ‘yaşam sanatı’ olması gerekirken, gerçekler yerine masal anlatan’ bir hal almıştır Nietzsche’ye göre. Ahlak ise, yaşama arzusunu reddetmeyi amaçlamakta ve ‘zayıf insan’ modelini ‘iyi’ olarak göstermek için uğraşmaktadır (Knittermeyer, 1952, s.154). Bu bağlamda karşı çıktığı yegâne şey ‘böylesi bir körü körüne tanrı inancı’ ve Hristiyanlık değildir. Sosyalizme de benzer bir görüşle karşı çıkmaktadır. Herkesi eşitleştirerek, insanı ‘birey’sel özel hallerinden uzaklaştırdığı görüşündedir. Eşitlik sağlama amacı güden sosyalizm, Nietzsche’ye göre, kitleyi tahta oturtmaktadır. Bireysel ve güçlü-büyük olanla ilgilenmemektedir (Knittermeyer, 1952, s.154-155).

Nietzsche’nin, bu görüşleriyle; kitlesel kıstas ve değerlendirmelere karşı çıktığını görmekteyiz. Yaklaşımıyla; ahlaki, burjuvazi vb. sınıflara dair genel geçer normların yönettiği bir yaşam şeklinin karşısında durmaktadır. Bunun yerine, güçlü ve zengin bir yaşamın varlığını savunmaktadır. Böylesi bir yaşamı da kitleler yerine, sadece bazı bireylerde var olabilecek bir özellik olarak görmektedir. Kitleyi ise, insan için yalnızca bir ‘bedensel bir yaşam alanı’ olarak değerlendirmektedir. Bu noktadan yola çıkarak, yaşamın amacı olarak ‘güçlü kişi’ olunmasını hedef olarak belirlemiştir. “Tiran’ tanımını da bunun için kullandığını görmekteyiz. Nietzsche’ye göre, tiranın düşmanı tiran olmalıdır ki, içindeki en büyük kuvvet ortaya çıkabilsin. “Tiranlık etmek, büyük insanın yaşam şeklidir” demektedir (Knittermeyer, 1952, s.157).

Nietzsche’nin ‘yine de’ kavramı ile öne sürdüğü ve ‘güçlü insanı’ model olarak savunduğu yaşam önerisine baktığımızda, Arthur Schnitzler’in seçtiği varoluş şekli akla gelmektedir. Viyana’da öne çıkan yüksek burjuva sınıfının ikinci kuşağından olan ve yüzyıl geçişinde, tamamen yüksek burjuva sınıfı normlarına göre yetiştirilmiş bir bireydir Schnitzler. Yahudilik çerçevesinde oluşan bir sınıfın mensubudur aynı zamanda. Babasının kararları ve içinde bulunduğu toplumsal normların yönlendirmeleriyle yetişmiş, eğitim almıştır. Tıp eğitimini alması bunun bir sonucudur. Yaşamını idame ettireceği ve gelecekteki varoluşunu şekillendireceği mesleği bu yolla seçmek zorunda kalmış olsa da, yaşam boyu buna olabildiğince de karşı durmuştur. ‘Bireysel bir özelliği olan gözlem yeteneğini’ hiçbir zaman dizginlememiş ve ‘yazarlığı’ yaşamından uzaklaştırmamıştır. Aksine, bulduğu her fırsatta, bu yanını beslemiştir. Yine babasının zoruyla ve mesleği gereği, babasının kliniğinde çalışırken, kliniğin yayın organının başında bulunması, bu arzusunun uzantısıdır. Bu görevi sırasında, psikiyatri alanındaki gelişmeleri takip etmiş ve Freud’un çalışmalarıyla ilgilenmiştir. Tıp eğitimi ve doktorluk mesleğine dair isteksizliğini ve hatta kendisini ‘başarısız’ bir doktor olarak nitelediğini her fırsatta dile getirmiştir. Yaşamına doktorluğun getirdiği mutsuzluğa rağmen, yazarlık arzusunu, bir çatlaktan sızan su misali her daim yaşatmıştır. Nitekim bugün hala,

okunan, incelenen eserlerin sahibi olacak denli de başarılı bir yazar olmuştur. Memnun olmadığı ve hatta rahatsız olduğu şartları, 'gözlemlerine' bir beslenme ve deney aracı olarak kullanarak, ortaya koymak istediği asıl 'varoluş' biçimini sağlamıştır. Yazarlığı süresince de, toplumsal ve ahlaki normların birey için yalnızca bir perde olduğunu işlemiştir. Bunu gerek insan ilişkilerine dair, gerekse insanın 'ölüme ve yaşama yaklaşımı' bağlamında, güçlü olumsuz tepkiler alacak denli açıklıkla gerçekleştirmiştir.

Öte yandan, Schnitzler Yahudi olsa da, dini kimliğinin getirilerine sırt çevirmiştir. Ateist olarak yaşamıştır. Yaşama da ölüme de salt 'insan' olarak yaklaşmıştır. İlk gençlik döneminden yaşamının sonuna dek yazdığı her metninde, eserinde, 'bireyin ruh haliyle' ilgilenmiş ve 'bireyin' kendi varoluş ve geçiciliğine dair tepkimelerini ortaya koymuştur. Din olgusunu ise, yine sadece 'ruhsal durumu etkileyen' bir araç olarak zaman zaman eserlerinde kullanmıştır³⁷. Yaşamında birçok kez (kızının nitharı dâhil) 'genç ve ani' ölüme karşılaşmış olsa da, hiçbir zaman dine yönelmemiştir. Eserlerinin konuları nedeniyle Viyana burjuvazisinden aldığı tepkilerin yanı sıra, kurulmak istenen Yahudi birliği çalışmalarına katılmadığı için Yahudi çevrelerden de sık sık tepki almış ve iki taraftan da dışlanmıştır. Hayat boyu bu dışlanmanın mutsuzluğunu yaşasa da, arzu ettiği konuları, arzu ettiği şekilde ifade etmekten kaçınmamıştır. Gerek yazarlığı gerekse salt insan kimliği bağlamında çizdiği bu profile baktığımızda, Nietzsche'nin yukarıda değindiğimiz 'güçlü insan', tiran modellerinin Schnitzler karakterinde ve yaşam biçiminde en azından arka planda kendini kuvvetle gösterdiğini görmekteyiz.

2.1.2.4. Nietzsche'nin Nihilizm Tanımı Üzerine

Nietzsche'nin 'güçlü insan' tanımı, toplumsal yaşam normlarına ve Hristiyanlığın getirisi olarak yorumladığı 'kölelik ahlakına' karşı gerekli gördüğü bir adım olmuştur. Böyle bir tanımı; içinde yaşadığı toplumun, çağın devamında sürükleneceğini düşündüğü 'genel nihilizme' bir önlem ve uyarı olarak ileri sürmüştür. Toplumda yer etmeye başlamış bu nihilizmden yola çıkarak, kiteselleşmenin ve toplum olarak varolmanın sorunlarını tanımlamaya uğraşmıştır. 'Tanrı öldü!' deyişinin altında yatan neden de, şüphecilğin, karamsarlığın ve nihilizmin üstesinden gelme çabasıdır. Nietzsche, çağına has tespit ettiği genel nihilizm hastalığını, 'mal de siècle' (çağın hastalığı) olarak adlandırmıştır. Kendisinin felsefe yapmasını ise "Sağlıklı olma arzudan, yaşama arzudan dolayı felsefe yaptım. [...] Kendini korumak, sefilliğin ve cesaretsizliğin felsefesini yapmamı engelledi" sözleriyle ifade etmiştir (Blackham, 2012, s.32).

³⁷ Bknz.: *Professor Bernhardi* adlı dramında, ölmekte olan kişiye doktor ve din adamı yaklaşımının kıyaslanması durumu.

'Nihilizm' kavramı, latince 'nihil', 'hiç' kökünden türemiş ve 'tamamıyla – kesin olarak yok saymak', olumsuzlaştırmak (Negation) anlamına gelmektedir. Fr. Heinrich Jacobi'nin *Fichte'ye Açık Mektup* (1799) başlıklı metni ile literatüre girmiş ve Turgenyev'in *Babalar ve Oğullar* (1862) adlı eseriyle kitlelere ulaşmış bir kavramdır. Teorik nihilizm; gerçekliğin tanımlanma olasılığını, etik n.; iletişimde değerler ve normları, politik n.; herhangi bir şekilde bozulmuş - deforme olmuş toplumsal düzeni reddetmektedir. Nihilizm, genel bakış açısıyla, radikal bir şüphecilik yaklaşımıdır ve geçerliliğini yitirmiş bir dogmatizme tepkidir. Nietzsche, rus yazar Turgenyev'den alarak kullandığı 'nihilizm' kavramını, insanın davranışlarını ve acılarını belirleyen üst değerlerin kayba uğradığını, yaşamaya ve ölmeye değer bir şeyin kalmadığını farkedene, her şeyin 'boşuna' olduğunu belirten bir görüşün ortaya çıkışı olarak tanımlamıştır (Philosophisches Wörterbuch, 1961). Nietzsche, nihilizm kavramını ele aldığı anda, bir reddetmeden bahsetmektedir. Kendisi yerleşik değerlerin reddini savunsa da, yaşamı 'yaşamaya değer görmeyerek' reddetmek gibi bir yaklaşımı bulunmamaktadır. Sadece, çağının, bu tür bir şüphecilik sonucunda git gide bir 'olumsuzlaştırma' eğilimine sürüklendiğini tespit etmiştir. Bu tespitinin nedeni de, kendisinin 'insan düşüncesine dair' felsefe yürütmesi ve çağının hâkimi olmaya başlayan böylesi bir 'nihilizme' çıkış yolu aramasıdır.

Yukarıda vermiş olduğumuz sözlük tanımı dışında, Nietzsche'nin kendi kaleminden çıkan tanıma da bakmak gereklidir. Bunun için elbette, düşünürün kaleme aldığı çalışmalarının tamamı bir veri niteliğindedir. Fakat, hayattayken hazırladığı ve ancak ölümünden sonra yayınlanan, kendi notlarının ve aynı zamanda görüşlerinin derlenmiş hali olan *Güç İstenci* başlıklı çalışmayı temel almak daha uygun olacaktır. Nietzsche *Güç İstenci* isimli bir çalışma yayınlamak istemiş ve kavramlara dair direk açıklamalarda bulunmuş, kendi felsefi yaklaşımı dâhil olmak üzere, görüşlerinin tanımlarını yapmıştır. Bu yönde kaleme aldığı notları, ölümünden sonra da yayımlanabilecek bir bütünlük oluşturmaktadır. Ön sözü, Nietzsche'nin, taslak da olsa, kendisi tarafından hazırlanmıştır:

Güz 1885

Sadece düşünmek için bir kitap, hepsi bu: sadece düşünmenin bir *haz* olduğu insanlara aittir, başkasına değil-

Almanca yazılmış olması en azından zamansızdır: Fransızca yazmış olmayı dilerdim, böylece Alman *Reich*'in büyük emellerini onaylıyormuş gibi görünmezdim.

Bugünün Almanları artık düşünür değildir: başka bir şey onları sevindiriyor ve etkiliyor. Prensip olarak *Güç İstenci* onlara anlaşılır gelebilir.

Bugün özellikle Almanlar başka yerlerdeki insanlardan çok daha az düşünüyor. Ama kim bilir; belki de iki nesil sonra artık ulusçu güç israfına ve aptallaşmaya yönelik fedakârlıklara gerek kalmayacaktır.

(Eskiden *Böyle Buyurdu Zerdüş'tü* Almanca yazmamış olmayı dilerdim) (*Güç İstenci*, s.20).³⁸

³⁸ Alıntı yapılırken, Nietzsche'nin kendi yazım formatına sadık kalınmıştır.

Hazırladığı bu ön sözde bile, Nietzsche'nin felsefi yaklaşımının mihenk taşları okunmaktadır. Amacı düşünmek olan, 'güç istenci' derken, zayıfların ölmesini arzulamayan, aksine birey'in güç kazanmasını-potansiyel gücünü yaratmasını motive etmeye çabalayan bir düşünür olduğu anlaşılmaktadır. Almanca yazmış olmasına dair pişmanlığı, burada kendi kaleminden bize ulaştığı gibi, siyasi yöndeki bir tepkisi olarak birçok kaynakta da karşımıza çıkmaktadır.

Güç İstenci de düşünürün çoğunlukla tercih ettiği yazım biçimi olan kısa metinler ve aforizmalarından oluşmaktadır. Bunlar başlık olarak ayrımlanmış ve her bir aforizma ya da anlatımı numaralandırılmıştır. Ayrımlama, Nietzsche'nin yaşamı boyunca üzerinde yoğunlaştığı ve hakkında felsefe yürüttüğü konulardan oluşmaktadır. Bunlar sırasıyla, *Nihilizm, Avrupa Nihilizmi, En Yüce Değerlerin Eleştirisi, Dinin Eleştirisi, Ahlaklılığın Eleştirisi, Felsefenin Eleştirisi, Yeni Bir Değerlendirmenin Prensipleri (Güç İstenci Çeşitleri), Disiplin ve Öğretim, Dionysos, Ebedi Tekerrür'dür.*

Nietzsche, Kasım 1887 – Mart 1888 tarihleri arasında kaleme aldığı taslak metninde, Nihilizm konusunda düşüncesini, bu kitabın yazım nedeni olarak göstermektedir. Sonraki iki yüz yılı tanımlamaya çalışacağını belirtmiştir. Söz konusu bu geleceğin, nihilizmin gelişi ile şekilleneceğinin üzerinde durmaktadır. Çoktan yüzlerce işaret ile kendini gösterdiğini ve gelişini ilan ettiğini ileri sürmektedir. Bu noktada Avrupa kültürünün durumunu ise “ne zamandır her on yılda bir işkenceler içinde büyüyen bir gerilimle bir felakete doğru sürüklenmektedir: dur durak bilmeksizin, şiddetle, düşünmeksizin, tıpkı sona varmak isteyen, artık düşünmeyen, düşünmekten korkan bir nehir gibi” sözleriyle tanımlamıştır (*Güç İstenci*, s.21). Nihilizmin gelişini haber verirken, olumsuzluklara dikkat çekiyor olsa da, esasında bu gelişin gerekli olduğunu da düşünmektedir. O zamana dek sahip olunan değerlerin artık son halini aldığı, sonuçlarını ortaya koyduğu görüşündedir. Bu görüşünün nedeni ise, nihilizmin, sahip olunan büyük değerlerin ve ideallerin son mantıklı karışıklığını temsil ediyor olmasıdır. Bu değerlerin ne kadar değerli olduğunu anlamak için nihilizmi tecrübe etmek gerektiğini ileri sürmüştür. Böylesi bir sonucun, bir çeşit 'yeni değerler' arzusu olduğunun altını çizmektedir (a.g.y., s.22).

Nietzsche, nihilizmi tanımlamadan önce, 'nihilizm ne değildir' sorusunun cevaplarını arar. Toplumsal sıkıntıyı, psikolojik dejenerasyonu, ya da ahlaksızlığı nihilizmin nedeni olarak kabul etmenin yanlış olduğu görüşündedir. İçinde yaşadığı çağı, en terbiyeli ve en şefkatli çağ olarak tanımlamaktadır. Nietzsche'ye göre, ruhsal, bedensel ya da entelektüel bir endişe, tek başına nihilizm doğuramaz. Duyulan böylesi bir endişe farklı yorumlara açıktır. Fakat nihilizmin kökleri nerededir diye sorulacak olursa, düşünürün cevabı, 'Hristiyan ahlak

yorumu' olacaktır. Hristiyanlık tarafından geliştirilmiş olan güven duygusunu 'midesi bulanmış bir güven duygusu' olarak tanımlamaktadır. Artık, "Tanrı gerçektir" inancından, tepki olarak bir fanatiklik halinde "Her şey sahtedir" inancı doğmuştur Nietzsche'ye göre. Buna *eylem Budizmi* adını da vermektedir (Güç İstenci, s.25). Her saf manevi değer sistemini, nihilizme sürükeyici olarak görmekte ve Budizmi de bu konuda örnek olarak göstermektedir. Avrupa'da olması beklenenin de, insanların dini arka planı olmayan bir ahlakçılıkla devam edebileceğinin düşünülmesidir. Dinde 'insanın kendini gerçek değer olarak görme' kısıtlamasının eksik olduğunu belirtir (a.g.y., s.36).

'Nihilizm ne anlama gelir' sorusuna ise "En büyük değerlerin, kendi öz değerlerini düşürmesi" olarak cevap vermektedir. Fakat "neden?" sorusunun yanıtsız kaldığı görüşündedir (Güç İstenci, s.27). Devamında, bire bir soru cevapla tanımlamalar yapmak yerine, ahlak ve değerler üzerine, yukarıda değindiğimiz özellikleri irdeler. Nihilizm tanımı için 'mükemmel nihilist' tanımını da tartışmıştır. Nihilistin gözünün, 'iğrençlik yönünde idealleştirme'de bulunduğunu ve anılarına karşı vefasız olduğunu ileri sürer. Anılarının yok olmasına, yaprak dökümüne izin verdiğini, 'zayıflığın' getirdiği solgunluğa karşı koyamadığı görüşündedir. Nihilistin, kendisi için yapamadığı şeyleri, insanlığın geçmişi için de yapmadığını; düşüşe izin verdiğini savunur. Bu yöndeki bir tanımın dışında, nihilizmi ikiye ayırması da oldukça önemlidir. Bu ayırım, aktif nihilizm ve pasif nihilizm şeklindedir. Aktif nihilizmi; tinin³⁹ artan gücünün işareti olarak tanımlarken; pasif nihilizmi, tinin gücünün azalması ve gerilemesi olarak açıklamaktadır (a.g.y., s.37).

Nietzsche'nin, *nihilizm* kavramına dair tanımları, kıstasları üzerine sayfalarca alıntı ve açıklama yapmak mümkündür. Felsefesinde sistem oluşturmak (doktrin) yerine, serbest düşünüşü tercih etmesi, sabit ve tek bir tanım yapmasının da önüne geçmiş gibi görünmektedir. Kendisinin "daima, eserlerimi tüm ruhumla ve bedenimle yazdım; entelektüel sorunlarla neyin kastedilmek istendiğini bilmiyorum" (Blackham, 2012, s.32) şeklindeki söylemi de bu görüşümüzü açıklar niteliktedir. Dolayısıyla, Nietzsche'nin sadece herhangi bir söylemini alıp, tek başına sivrilerek bir dogma olarak kullanmak yanlış ve tehlikeli olmaya açıktır. Nietzsche, Avrupa'nın geleceği hakkında berrak öngörülere sahip bir düşünürdür. Bununla da kalmamış; her bir olasılığı ve bunların olası her sonucunu da öngörmüş ve dile getirmiştir. Bu bağlamda, Nietzsche'nin, nihilizm konusundaki görüşleriyle bir öngörü ve geleceğe dair önlem alma amacı güttüğü ortaya çıkmaktadır (Knittermeyer, 1952, s.157).

³⁹ Tin : http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5556011cda98b3.70995873
1. isim, ruh bilimi Ruh.
2. felsefe Birtakım fizikötesi kurucularının, gerçeği ve evreni açıklamak için her şeyin özü, temeli veya yapıcısı olarak benimsedikleri madde dışı varlık.

Toplumsal ahlak ve 'değerlerin bireyi perdelemesi' bağlamında Schnitzler ile benzerlik göstermesi açısından, bu çalışma için önem arz etmiştir. Schnitzler de, gözlemlediği - gördüğü alt gerçeklerin (iç dünyanın) ve bunların olası getirilerini, yansımalarını resmetmiştir eserlerinde. Entelektüel tartışmalara girmemiş, eleştiri amacı gütmemiştir. Çağının 'birey modellerine' dair tespitlerini 'edebiyat' yoluyla ortaya koymuştur. Bu yolda, tıp biliminin, psikiyatri alanındaki gelişmelerinden faydalanmış olması, eserlerinde ortaya koyduğu konularda 'pozitivist' bir tutum içinde olmasını sağlamıştır.

2.1.2.5. Nietzsche Felsefesinde 'Amor fati' – Hayata 'Evet' ya da 'Hayır' Demek

Nietzsche, felsefesini 'kendisinin yaşadığı deneysel bir felsefe' olarak tanımlamıştır. Böylesi bir felsefenin, ilkesel olarak en radikal nihilmizmi dahi umabileceğini belirtir. Fakat bununla bir inkârda ya da inkâr arzusunda olmadığını da altını çizer. Daha çok, zıt olana ve istisnasız, kesin olarak dünyanın dionysostik doğrulanmasına tutunmaktadır. Çünkü bunda aynı şeyler, aynı mantık ve aynı akıldışı mantık zincirinden oluşan sonsuz bir dairesel hareket görmektedir. Buna göre de, bir filozofun erişebileceği en yüksek mertebeyi, yaşama dair dionysostik yaklaşımı korumasında görmüştür. Kendisinin bu yolu izlerken kullandığı formülün 'amor fati'⁴⁰ olduğunu belirtmiştir (Blackham, 2012, s.40).

Sonsuz bir döngüden bahsederken, 'ebedi yinelenme' (ewige Wiederkehr) görüşünü ileri sürmektedir. Bu bağlamda oluşturduğu metafizik tezi şu şekildedir: her ne oluyorsa, insanın tanımlaması – anlaması da, güç istencinin kontrolündedir. Bunun bir yansımasıdır. Kesin bir 'olmak' – 'oluş' yoktur. 'Olmak', 'olacak olmaktır' (Sein ist Werden). Fakat bu, sınırsız bir yeniden olmak değildir. Aksine, daha önceden de orada olanın yeniden oluşudur⁴¹. Nietzsche bu görüşünü, kum saatinin akışı ile örneklemiştir. Kum saati de tekrar tekrar yeniden çevriliyordur (Philosophisches Wörterbuch, 1961). 'Döngü'yü bu şekilde yorumlayan Nietzsche, ebedi bir döngünün kabulünü arzulamaktadır (Blackham, 2012, s.42) ve sonuç olarak 'amor fati' yaklaşımını gerekli görmektedir. Düşünürün önerdiği 'kader sevgisi', yaşamın getirilerine boyun eğen, kaderle savaşmaktan feragat eden bir yaklaşımı sunmaktadır. Fakat "Kader, ben seni kendi rızamla takip ediyorum, çünkü bunu yapmazsam, aynı şeyi gözyaşları içinde yapmam gerekecek!" (Philosophisches Wörterbuch, 1961) söylemi ise, yaşamın getirilerini 'mecburen de olsa' yönlendirici olarak seçtiğinin göstergesidir. Dolayısıyla, 'birey'in yaşam içindeki oryantasyonu için, yaşamın kötü yanlarını da kabul etmesi gerektiği görüşünde olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu bağlamda,

⁴⁰ Liebe zum Schicksal: kadere – yaşamın döngüsüne duyulan sevgi (http://www.duden.de/rechtschreibung/Amor_Fati)

⁴¹ Burada açıklanan *Ewige Wiederkehr* kavramı, Ionna Kuçuradi tarafından *ebedi dönüş* olarak da çevrilmiştir (Kuçuradi, 2009, s.3).

Nietzsche'nin 'yaşam döngüsü' ve 'kader' olgularına yaklaşımının, Schopenhauer'in yaklaşımından farkı açıktır. Nietzsche varoluşu, 'yaşama' bağlı kılarken, Schopenhauer 'yinelenmeyi' ve 'yenilenmeyi' ölüme bağlı kılmakta, yaşamdan feragat etmektedir.

Böylelikle, 'güç istenci' konusunda da iki düşünürün yolları ayrılmaktadır. Schopenhauer, güç arzusunu 'varoluşun mutlak doğası olan metafizik bir arzu' olarak görmektedir. Nietzsche ise 'güç arzusunu', hayatı inkar edenlerde dahi, 'tüm olası değerlerin zorunlu ve tahammül edilen kaynağı olarak' ele almıştır. 'Arzu'nun bu şekillerde yorumlanması, değer sistemleri arasındaki büyük farktan kaynaklanmaktadır; 'yaşama evet diyenler' ile 'hayır' diyenler arasındaki ayırmadan. 'Yaşama hayır diyenler' de insanı yücelten erdem ve değerler yaratırlar. Fakat bu yöndeki idealleri ve bunun normlaşmış kalıcılığı, 'insan'ın güç istencine gem vurur ve böylece insanı zayıflatır. Böyle bir sistem üzerine temellenmiş ahlak ve değerler anlayışına sahip olan Avrupa, bilimsel ruh ve ideal aşkı yaratmıştır Nietzsche'ye göre. Böylece, insanlığı memnuniyete, rahata, güvenliğe alıştırmak, sürüler halinde yaşamaya ve koyunluğa itmektedir. Buna göre; bilim ve demokrasi, Hristiyanlığın arzuladığı düzene karşı modern bir aydınlanma sağlayamayacaktır. Sadece 'çileci değerlerin' uygulanabilmesi için yeni bir 'biçim' oluşturmaktadır. Söz konusu 'biçim', sürüye özgü bir tembelliğe, tek düzeliğe, 'eşitliğe' ve netice olarak yokluğa hizmet etmektedir. Bireyin ilgi alanlarının ve görkeminin kaybına neden olurken, yaşam kalitesinin tükenmesine yol açmaktadır. Bunun sonucunda da 'sıkıntı' ve yaşama arzusunun tükenmesi kaçınılmaz bir hal almaktadır Nietzsche'ye göre (Blackham, 2012, s.41).

Nietzsche, bu düşünce biçimini bir nevi özetlediği "Ahmakça bir gafletin ve 'modern fikirlere' duyulan kör bir güvenin ardında gizlenen ama daha çok Hristiyan-Avrupalı ahlakın ardına gizlenmiş yazgıyı sezenler, çok büyük bir acı çekerler" ifadesiyle (Blackham, 2012, s.41) Arthur Schnitzler'i anımsatmaktadır. İçinde yaşadığı toplum 'bireylerinin' zayıflığını işlerken, toplumsal (kitlese) yargılara maruz kalmış bir yazardır. 'İç dünyanın' hastalıklarını 'röntgeni çekilmişçesine' ortaya koyduğunda, 'değerlerin ancak birer perde olduğunu' deşifre etmiştir. Bu deşifre, yaşantıları ve gözlemlerinin bir sonucu olarak kendisi için bir yandan kaçınılmazken, öte yandan sonuçlarıyla ölene kadar Schnitzler'i mutsuz kılmıştır.

Schnitzler hakkındaki çeşitli biyografilere ve hatta otobiyografisine baktığımızda, birey olarak, toplumun yaşadığı dejenerasyondan sadece 'ateist oluşuyla' ayrıldığını, bunun dışında yaşam biçimi açısından döneminin ve ait olduğu toplumsal sınıfın yaşam biçimini benimsediğini görmekteyiz. Örneğin; Schnitzler de, yaşama arzusuna tutkundur ve 'ben odaklıdır'. Fakat özellikle dini normlar üzerine bir ahlak anlayışına bağlı yaşamı savunmadığı için, Nietzsche'nin 'güçlü insan modeli'ni de çağrıştırmaktadır. Yaşamının seçimlerini kendi

isteklerine göre yapma arzusunu hiç kaybetmemiştir. Toplumdaki dezenformasyonu, gördüğü gibi (olduğu haliyle) eserlerinde sansürsüz işlemiştir. Yazarlığının bu yanıyla bir öğreti hedeflediğine dair kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak yine de, yazarın aforizmaları, insanın 'birey' yanına ve yaşama bakış açısına dair önermeler olarak yorumlanmaya da açıktır. Bu açıdan bakıldığında, Nietzsche'nin *Güç İstenci*'ne dair "her türlü büyük lüks için kendine izin veren, "yaşa!" diyen bir ırk – erdemin zorunluluklarının zorbalığından vazgeçebilecek denli güçlü, [...]" sözleriyle (Blackham, 2012, s.42) tanımladığı bir 'toplum'u Schnitzler'in de arzulamış olabileceğini söylemek yanlış olmayacaktır.

2.1.3. Jean Paul Sartre: Varoluşu Anlamlandırma ve Sorumluluk

1905 yılında dünyaya gelen Jean-Paul Sartre, insanlık tarihinin neredeyse en hızlı dönüşümlere, yeniliklere şahit olduğu bir 'geçiş döneminin' içine doğmuştur. Düşünce alanında ise, 'Nietzsche etkisinin' hemen her konuda kendini göstermeye başladığı bir dönemdir. Sartre, Kierkegaard ile başlayan 'varoluşçu' yaklaşımı benimsemiş ve 'din'den uzak bir yaklaşımla geliştirmiştir. 19. yüzyıl sonunda ve 20. yüzyıl başında edebiyat ve düşünce alanında birçok düşünürün görüş ve yaklaşımını etkileyen 'ben – ben'in varlığı' konusuna, Jean- Paul Sartre tarafından yeni bakış açıları kazandırılmış; 'varoluşçuluk felsefesi' çatısı altında 'doktrin' olma yönünde bir derleme sağlanmıştır.

Ancak, Sartre'in 'varoluşçuluk' adı altında sunduğu görüşleri, kolay kabul görmemiştir. Kavramsal düzlemde uzun süren tartışmalar yaşanmış, Sartre ağır şekillerde eleştirilmiştir. Bunun altında yatan neden ise, 'varoluşçuluk' kavramının açıklanmasında ve karşıladığı anlamların ayrımlanmasında ortaya çıkan 'kavram' karmaşalarıdır. 29 Ekim 1945 tarihinde, Paris'te *Varoluşçuluk Bir İnsancılıktır* başlığıyla verdiği konferansta, varoluşçu felsefenin özünü anlatmayı ve yapılmış eleştirileri yanıtlamayı amaçlamıştır (Sartre, 2012, s.33).

İlk olarak, komünist çevrelerden aldığı eleştirileri yanıtlamaktadır. Varoluşçuluğun, 'insanları umutsuzluğun getirdiği bir durgunluğa, miskinlik içinde kalmaya çağırdığına, insan için hiçbir çıkar yol ve böylece dünyada hiç hareket olanağı bırakmadığına, tüm bunların da bu felsefeyi 'salt gözleyici bir felsefe olmaya götürdüğüne', ve böyle bir 'tek başına gözleyicilik' felsefesinin hiçbir işe yaramadığını söyleyen görüşlerdir söz konusu olan. Sırasıyla, Marksçıların, Katoliklerin ve varoluşçuluğu bir moda olarak görenlerin eleştirilerine değinmiştir. Hepsinin ortak yönü, varoluşçu felsefeyi yetersizlik ve olumsuzluk üzerinden tanımlamalarıdır. Söz konusu eleştirilerde Katolik yaklaşım, dini değerlerin küçümsenmesi, yok sayılması sonucunda ortaya çıkan boşluktan şikâyet ederken; Marksçılar da insanın hep

kötü yanlarına dikkat çekildiği, güzellikleri ve umudu görmeyen bir görüş olduğunu savunmaktadır (Sartre, 2012, s. 33-34).

Sartre bu görüşlere cevaben, varoluşçu felsefenin iki okulu olduğunu belirterek tanımlama yoluna gitmiştir. Birinci okul, Hristiyan varoluşçuların okuludur. Katolik mezhebinden Karl Jaspers'i örnek göstermiştir. Diğer okulu ise, Tanrı tanımaz varoluşçular olarak tanımlamış, Heidegger ve kendisinin bu okula dâhil olduğunu belirtmiştir. İki farklı okul olarak ayrılırsa da, ortak bir paydalarının olduğunu savunmaktadır. Sartre'a göre iki okul da, 'Varoluş, öz'den önce gelir' görüşünü benimsemektedir. Bunun, 'öznellikten hareket etmek' olarak tanımlanabileceğinin de altını çizmiştir.

'Varoluşun öz'den önce geldiği görüşünü' kâğıt keseceği ve onu tasarlayan zanaatçı örneği ile açıklamaktadır. Kâğıt keseceğinin, ne işe yaradığını bilmeden onu tasarlayanın mümkün olmadığını dile getirmektedir. Kâğıt keseceğinin 'öz'ünü, onu yapmayı ve tanımlamayı sağlayan reçetelerin, tekniklerin, niteliklerin tümü olarak tanımlamaktadır. Buna göre, neye yarayacağını bilmek, kâğıt keseceğinin özüdür (Sartre, 2012, s. 37). Düşünürü göre, öz ve varoluş arasındaki sıralama nesnel dünyası için bu şekliyle doğrudur. Fakat 'insan' söz konusu olduğunda, bu durum değişmektedir. Çünkü Sartre'a göre, 'insan' önceden tanımlanamaz, belirlenemez. Ancak sonradan bir şey olabilmektedir. İnsan sonradan bir şey olacaktır ve kendini nasıl yaparsa, öyle olacaktır (a.g.y., s. 39). 'Varoluş, öz'den önce gelir' ifadesini "ilkın insan vardır; yani insan önce dünyaya gelir, var olur, ondan sonra tanımlanıp belirlenir, özünü ortaya çıkarır" sözleriyle açıklamaktadır.

Bu görüşü nedeniyle 'öznellikten suçlanmasına' da açıklık getirmektedir. İnsanın, var olduktan sonra, kendini kavradığı gibi olduğu; varlaşmaya doğru yaptığı bu atılımdan sonra olmak istediği gibi olduğunu belirtmektedir. Bunu da, varoluşçuluğun temel ilkesi olarak belirlemektedir. Bu tür bir öznelliğin; 'insanın, bir geleceğe doğru atılan ve bu atılışın bilincine varan bir varlık olarak ortaya çıkması, böylece bir yosun, bir karnıbahar ya da çürümüş bir nesne gibi olmak yerine, 'öznel olarak kendini yaşayan bir tasarı' olmasından kaynaklandığı şeklinde açıklamaktadır (Sartre, 2012, s. 40).

Sartre, insanın varoluşuna dair savunduğu ve felsefesinin temelinde oturttuğu bu görüşüyle, 'insanın kendinden sorumlu olduğu' sonucuna varmaktadır. İnsan, ne olduğundan sorumludur. Böylece, varoluşçuluğun temel ilkesini, 'her insanı kendi varlığına kavuşturmak, varlığının sorumluluğunu kendi omzuna yüklemek' olarak belirlemektedir. Fakat insanın sorumluluğunu, 'kişinin sadece kendinden sorumlu olması' olarak değil, aynı zamanda bu

sorumluluk neticesinde 'tüm insanlardan sorumlu olması' şeklinde tanımlamaktadır (Sartre, 2012, s.40).

Varoluşçuluk felsefesi bağlamında tanımlanan 'bunaltı', bu 'sorumluluk' biçiminin sonucudur. Bunaltı konusunu, 'bireysel edimin tüm insanlığı bağladığı' görüşünden yola çıkarak açıklamaktadır. Evlenme olgusunu bu noktada örnek olarak vermiştir. Evlenmek, çocuk sahibi olmak isteyen kişi, buna sadece kendi isteği – durumundan yola çıkarak karar verse de, aslında tüm insanlığı tekli-evlenme (monogami) yoluna sokmaya çalışmaktadır. Bu da Sartre'a göre; kişinin yalnızca kendinden değil, tüm insanlıktan sorumlu olduğunu göstermektedir. Böylesi durumlar, 'bunaltı, bırakılmışlık, umutsuzluk' gibi tanımların nasıl bir örtü oluşturduğunu anlamayı sağlamaktadır düşünürüne göre (Sartre, 2012, s.42).

Sartre, varoluşunu 'seçmek' suretiyle 'bağlanan ve yalnızca olmak istediği kimseyi değil, bir yasa koyucu olarak bütün insanlığı seçen kişinin, o derin ve tümel sorumluluk duygusundan kurtulamayacağı' görüşündedir. Fakat birçok insanın bu sıkıntıyı (iç daralmasını, boşuncu) yaşamadığını; bunun yerine bunaltılarını maskeleyerek ondan kaçtıklarını belirtmektedir. Buna gerekçe olarak da, insanların, seçimlerinin yalnızca kendilerini bağladığına – böylece 'her koyun kendi bacağından asılır' mantığına sarılmalarını göstermektedir. Herkesin bu düşünce biçimiyle hareket ettiğinde ne olacağı sorulduğundaysa, yine aynı insanların 'herkes böyle yapmaz ki!' görüşüyle karşılık vereceğini savunmaktadır (Sartre, 2012, s. 42-43).

Sartre'ın tanımladığı 'bunaltı' olgusuna ve insanların bu olgudan ancak 'kendilerini aldatarak' kaçabileceklerine dair görüşleri, hem felsefesinin anlayışı hem de yöneltelen eleştiriler bağlamında önem taşımaktadır. 'Bunaltı ve yalancılık' odaklı söylevinde, Kierkegaard'ın 'İbrahim'in bunaltısı' tanımını hatırlatmaktadır⁴². İnsanın, kendi gerçekliğine kendisinin karar verdiğini ve bunun sonucunda da kimseye karşı sorumluluk duymayacağını düşünmesini konu etmektedir. 'Gaipten duyulan bir sesin, cehennemden değil de gökten indiğini, ya da bilinçaltından veya hastalıktan kaynaklandığını kim ispatlayabilir' sorusuyla, 'insanın kendini aldatmasına dair' görüşünü desteklemektedir. İnsan, her seçimi (algısı) için somut bir delil gösteremeyebilir. Öyleyse, yargılanamaz da. Bu durumda, neden tüm dünya gözlerini 'insana dikmiş halde, ona göre kendini düzenlemektedir? (Sartre, 2012, s. 44). Sartre, bu soruyu kişinin "insanlık benim edimlerime göre şekilleniyorsa, yaptığım doğru mudur" diye sormalı şeklinde cevaplamaktadır. Bir insanın, bu soruyu söz konusu şekilde dikkate almak yerine cevaplamadan geçiştirmesini 'bunaltıyı maskeleymesine' bağlamaktadır.

⁴² Bir meleğin Hz. İbrahim'e oğlu İshak'ı kurban etmesini buyurması hikâyesindeki meleğin ve İbrahim'in 'bu sahici bir melek mi acaba? Ben sahiden İbrahim miyim' şeklinde sorgulaması.

Kaçmanın değil, sorumluluğunun bilincinde olmanın (bunaltıyla yüzleşmenin) her insan için gerekliliğini vurgularken, komutan rütbesini örnek olarak gösterir. Bir komutan, aldığı bir hücum kararıyla, onlarca insanı ölüme atmanın sorumluluğunu da yüklenir. Sartre'a göre, böyle bir karar anında komutanın yaşayacağı bunaltı, onun hareketine engel olmaz. Aksine, eylemlerinin baş koşulu olur. Bunaltı, insanı birçok olanakla yüz yüze getirir. Ve alınan karar, ancak alındıktan sonra var olur, değer kazanır (a.g.y., 2012, s.44-45).

Sartre'ın, yukarıda değindiğimiz detaylarla açıkladığı varoluşçu felsefe, akla Arthur Schnitzler öykülerinin proto-tiplerini getirmektedir. Tiplerin karakteristik özelliği, 'kaçmalarıdır'. Yazar bu nedenle, işlediği her motifi 'illüzyon' motifiyle de desteklemektedir. 'Ölüm düşüncesi' vasıtasıyla 'yaşamla – varoluşla' yüzleşme durumlarında hâkim olan yaklaşımın, 'yanılsama yoluyla kaçış' olduğu dikkat çekmektedir. Tiplerin kararsızlığı, yaşam karşısında 'zayıf tutumları', durumlarla başa çıkamadıkları an'lardaki buhranları vb. ruh halleri, varoluşun sorumluluğunu alamadıklarının en temel göstergelerindedir.

2.2. Yaşamda 'Ölümün Yeri'

Ölüm nedir? Nasıl tanımlar, düşüncelerimizde nasıl yer veririz? Toplumsal yaşamımızın neresinde durur ölüm? Ölümlü olduğumuzu hatırlamaktan neden rahatsız oluruz? Ölüm her insan için bir sondur ve her insan için huzursuz edicidir. Peki, Orta Çağ insanı ile modern dönem insanının ölüme dair korkuları aynı mıdır? Veya toplumsal sınıflar arasındaki farklılıklar insanların ölüme bakış açısını ne oranda etkiler? Çalışmamızın başlıca konusu elbette ölüm değildir. Fakat ele aldığımız eserlerin çıkış noktası 'ölüm düşüncesi' olduğundan, bu vb. soruların cevabını verebilecek düzeyde, 'ölüm' konusuna değinilmesi gerekmektedir.

Bu bağlamda, modern dönemin varoluş sorunu yaşayan insan tipinin ölüm karşısındaki tutumlarını inceleyeceğimiz için, öncelikle 'ölüm'ün modern insan için ne ifade ettiğini ele almamız gerekmektedir. Gittikçe iyileşen yaşam koşullarının, 'ölüme' ne oranda ve ne şekilde yer açtığını anlamak gerekmektedir. Çünkü 'insan'ın ölüme bakış açısı, varoluşunu sürdürme biçimini belirlemektedir. Yukarıda değindiğimiz varoluşçu yaklaşım ve filozofların tartıştığı 'varlık' hali, 'insan'ın 'ölüm' olgusuna yaklaşımının neticesinde vardığı sonuçlardır. Sartre'ın 'bunaltı' tespiti de, Nietzsche'nin 'üst insan' modeli de, insanın kendi ölümlülüğü, yaşamın geçiciliğiyle yüzleşme halinin neticeleridir.

Varoluşçu yaklaşım günümüzde de, gerek felsefe gerekse psikoloji alanında 'bireyin, yaşamını ölüme dair korkularını kabullenerek' yaşamasının önünü açmaya çalışmaktadır.

Ölümün varlığı, insanın varlığının son'lu olduğunu söylemektedir. Ancak sorun, ölümlü olmakta değil, yaşarken bu gerçekle ne şekilde başa çıkıldığında yatmaktadır. Schnitzler öykülerinde resmedilen sorun da, ölümün 'yaşam için son nefes olması'nın dışına çıkarak, modern insan için ne ifade ettiğidir. İlk bakışta dikkat çeken, modern insanın ölüm karşısındaki psikolojik tepkimeleri olsa da, ele alınması gereken, bu tepkimelerin altında yatan varoluşsal kaygıdır. Modern insanın 'kendi geçiciliği ile yüzleşmemesi' ve ölümden duyduğu rahatsızlığı işlenmektedir. Bu bağlamda, Batı Kültürü'nde 'ölümün tarihi'nden başlayarak, ölümün ne olduğu, ölüm düşüncesinin modern dönemde insanın ruh haline etkileri ve ölüm korkusu irdelenecektir.

2.2.1. Batı'da Ölümün Tarihi: 'Ehlileştirilmiş Ölüm'den 'Vahşi Ölüm'e

Gerek 'Die Moderne' olarak adlandırılan dönemde, gerekse günümüzde 'ölüm'ün, 'bedensel canlılığın yitirilmesi'nin ötesinde bir anlam taşıdığını bilmekteyiz. Philippe Aries, bu konuda kaleme aldığı çalışmalarıyla, oldukça sistematik ve kronolojik bir bilgi dağarcığı sunmaktadır. 'Ölüm' olgusuna yüklenen anlamı, gerek toplumsal yaşayış gerekse bireysel düzlemde oldukça kapsamlı biçimde incelemiş bir tarihçidir. Kavramsal irdelenmenin ötesinde, toplum içindeki anlam ve yerini, 'birey'in 'ölüm'e yaklaşımını Avrupa Kültürü bağlamında ele almıştır. Bu açıdan, çalışmamızın bütünlüğü için oldukça kapsamlı ve aydınlatıcı bir kaynak olan *Batı'da Ölümün Tarihi* (1975) başlıklı çalışması ele alınacaktır. Her ne kadar Aries, bu ve buna öncü olan çalışmalarını 'Hristiyanlık' ekseninde yürütmüş olsa da, Avrupa Kültür Tarihi bağlamında 'ölüm' konusunu işleme bakımından oldukça önemlidir. Nitekim Schnitzler öykülerindeki ölüm motifi de, 'yüksek burjuva bireyi'nin, 'ötekinin ölümü' üzerinden 'kendi geçiciliğini- ölümlülüğünü' değerlendirmesi çerçevesinde şekillenmektedir.

Aries'in çalışmalarının, 'Hristiyanlık' bağlamında ele alınmış olsa da, bizim çalışmamız için uygunluğunun diğer bir nedeni de, Schnitzler öykülerinde din olgusunun neredeyse hiç bulunmayışıdır. Dolayısıyla, Aries'ten elde ettiğimiz veriler, Schnitzler öyküleri için birer şablon bilgi olarak kullanılmaya uygun görünmektedir. Schnitzler'in öykülerinde din olgusunun, kendi dini kimliği açısından 'Yahudilik' ekseninde olması beklenebilir, fakat böyle bir durum söz konusu değildir. Kaldı ki Schnitzler, din olgusunu ancak 'toplumsal' düzen içinde bir etken olarak sadece bazı eserlerine dahil etmiştir⁴³. Eserlerinde 'din' olgusunun neredeyse hiç bulunmamasının bir nedeni kendisinin 'ateist' oluşu olsa da, diğer önemli bir nedeni de 'salt modern birey psikolojisini' ortaya koyuşunda yatmaktadır. Dolayısıyla, Aries'in

⁴³ Din olgusunun en göze çarpan örneği, *Der Weg ins Freie* adlı öyküsünde yer almaktadır. Bu da sadece, antisemitik bağlamdadır. Ayrıca, *Profesör Bernhardi* adlı dramında da yine, konuyu 'ölüm' motifi ekseninde ele almış görünse de, ana karakterin Yahudi kimliği nedeniyle tepki görmesi bağlamında ele almaktadır.

çalışmalarının, Avrupa kültür tarihinin öne çıkan 'yüksek burjuva sınıfının' davranış modellerine dair olan bu eserlere önemli ölçüde ışık tutacaktır.

Aries, batı toplumu ve ölüm arasındaki ilişkide gördüğü değişimi, 'ehlileştirilmiş ölüm' ve 'vahşi ölüm' tanımlarıyla ayırmıştır. Ehlileştirilmiş ölüm derken, insanların ölümden korkmadığı, ölümü doğal ve yaşama dâhil olarak görmelerini kastetmektedir. Aries'e göre, Orta Çağ'dan 20. yüzyıla kadar olan süreçte, batı toplumunun ölüme dair algısı, 'ehlileştirilmiş ölüm'den, 'vahşi ölüm' algısına dönüşmüştür. İnsanlık tarihinde 'modernleşme' ilerledikçe, ölüm, yaşamın dışına itilen ve korkulan bir durum olarak algılanmaya başlamıştır. Buna bağlı olarak, modern dünyadaki ölümü 'yasaklanan ölüm' olarak da adlandırmaktadır. Bu yöndeki algı değişimini ise, yüzyıllar içinde 'insan'ın kendi ölümünden, 'öteki'nin ölümüne doğru odağını değiştirmiş olmasına bağlamaktadır (Aries, 2015, s.12).

Aries, 'ölüm'ün 'yaşam içinde' yer almasını, Orta Çağ'ın şövalyelik romanslarından örnekleyerek açıklamaya başlamaktadır. Şövalyelerin, buldukları konum itibarıyla, ölüm konusunda uyarılmış olduklarını ve 'ölüm'ü kabullendiklerinden söz etmektedir. Dindar sofuların da şövalyelerden farklı bir bakış açısında olmadığını ileri sürmektedir. Burada, keşişlerin ve bunlara dair anlatıların, 'öleceğini hissetmek, öleceğinin farkında olmak' ve durumu sükunetle kabul etme hallerini örneklemiştir (a.g.y., s.30). Aries'in üzerinde durduğu asıl konu, 'önceden uyarılmış olmanın' doğal, hatta genellikle içsel bir inançla iletilmiş olduğudur. 'İnsan'ın, 'kendiliğinden sahip olunan bilgi' olarak bu bilince sahip olduğunu hatırlatmaktadır. Bu biliş hali, ilerleyen çağlarda, sanayi toplumlarında da insanda mevcuttur. Fakat etkileri değişmiştir.

Hızlı modernleşme sürecinin öncesindeki dönemlerde, bireyin öleceğinin bilincinde olma konusunda 'kendine bir hile yapma', 'görmezden gelme' ya da mucize inancına sığınma şansı olmadığı da altını çizer. Thomas Mann'ın *Tristan* adlı eserine de göndermede bulunarak, Rönesans döneminden bir örnekle açıklamıştır durumu. *Juvenula* (Lat. genç), güzel, koket, hayatı ve zevkleri seven bir kız olarak tanımladığı karakter, hastalığa tutulmuştur. Yakın zamanda öleceğinin bilincindedir. Çevresindekilerin yardımıyla, rol yapmak ya da durumunun ciddiyetinin farkında değilmiş gibi davranmak yerine, ölümün gelişini kabul eder. "İsyan etse de" der Aries, "bu isyan, ölümün reddi biçimini almaz". Bahtsız genç kız, yakın olan ölümü görmüş ve ruhunu şeytana teslim etmiştir⁴⁴. Don Quijote'u da benzer şekilde yorumlayarak, ölümden kaçmak yerine, ölümü haber veren işaretlerle aklına kavuştuğunu ileri sürer (a.g.y, s.31). Verdiği örneklerden biri de, Tolstoy'un *Üç Ölüm* adlı

⁴⁴ Aries tarafından, A. Tenenti'den alıntılanmıştır: *Il Senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, Turin, Einaudi, coll "Francia e Italia", 1957, s.170, n.18.

eserine dairdir. Eserde, hanın mutfağında, sobanın yanında can çekişen yaşlı posta araba sürücüsünün, kendisine nasıl olduğu sorulduğunda “ölüm burada, işte olan bu” şeklinde cevap vererek ‘ölümün kabul edildiğini ve beklendiğini’ vurgular (a.g.y., s.32).

‘Yakın sonunu’ bilen karakterlerin, kendini ölümün gelişine hazırlamalarını, ölüm döşeği veya ‘ölüm an’ı yaklaştığında, dini ritüellere dayalı belirli davranışlarla da sağladıklarını açıklamaktadır. Bunlar belirli şekillerde (sırt üstü veya Yahudilerde, yüzünü duvara dönecek şekilde) yatma, sonrasında da hüznü ve ‘ağırbaşlı’ bir şekilde, sevilen şeylerin anımsanması ile başlar. Kısa süren bu ritüel an’ının ardından, yatağı çevreleyen ve kalabalık olan arkadaşlardan, yardımcılardan af dlenir. Devamında, ölen kişi, ‘hayatta kalacak olanları’ Tanrı’ya emanet eder. 13. yüzyıla dair bu dinsel törenlere, daha sonraki dönemlerde, ölmekte olan kişinin ‘gömme töreni seçimi’ de eklenecektir. ‘Hayatta kalacakları’ Tanrı’ya emanet ettikten sonra, kişi duyduğu suçluluk ve kendisinin günahları için Tanrı’dan af diler. En sonunda da, Papaz tarafından buhur yakılarak, ölmekte olanın bedeni yüceltilir ve kutsanmış su serpilir. Papaz tarafından gerçekleştirilen bu ritüel, ölüyü gömerken de tekrarlanacaktır. Sıra, ölümü beklemeye gelir. Uzun sürecekse dahi, ölmekte olan kişi tek kelime daha konuşmaz ve öleceği an’ı sessizce bekler (a.g.y., s.34-36). Aries’in yazınsal metinlerden sentezlediği bu bilgilerde, kendisinin de altını çizdiği üzere, ‘ölüm’le yüzleşen kişinin, ‘ölümü yatakta’, hazırlanarak beklemesi hali önemlidir. Öte yandan, ‘ölmekte olan kişinin’ sükuneti ve ölümün kamusal ve düzenlenmiş bir tören oluşu dikkat çekicidir. 18. yüzyılda ‘hijyen’ konusunda kuralların keşfedilmesine kadar, ‘ölmekte olan kişinin odasının herkese açık oluşu’ normal olarak kabul edilmiştir (a.g.y., s.36).

Aries’in tabiriyle; “yüzyıllar ve binyıllar boyunca böyle ölmüştür. Değişime tabi olan bir dünyada, ölüm karşısındaki geleneksel tavır, bir durgunluk ve süreklilik abidesi olarak ortaya çıkmıştır” (a.g.y., s.38). Ancak, ölümün ‘insan’a yakın duran bu yumuşak ve bilindik hali, ‘ölüm’ün adından bile korkulduğu bir hale dönüşecektir. Orta Çağ’ın ikinci yarısından (11.-12. yüzyıldan) itibaren bu yöndeki değişim kısmen başlamıştır. Sebebi ise, ‘insan ve ölümün geleneksel yakınlığına’ gittikçe dramatik ve kişisel bir anlam yüklenmeye başlanmış olmasıdır. Daha önce ‘ölüme aşinalık’ olarak kendini gösteren kabul hali, aslında doğa düzeninin kabul edilışıdır aynı zamanda. İnsan bu kabullenişte, türünün en önemli yasalarından birine boyun eğmektedir. Dolayısıyla, ölümden kaçmak ya da ölümü yüceltmek gibi bir yaklaşıma da ihtiyaç duymamıştır. Oysa bu yaklaşım, zamanla öne çıkan ‘her bireyin özel olduğu’ düşüncesiyle değişmiştir. Mezar biçimleri (mezarın üzerine ceset imgelerinin yapılması veya çürümenin görsel olarak tasvir edilmesi gibi), ölüme dair geleneksel gravürler (ölüm an’ının ve odasının tasviri gibi), yaygın olmasa da belirli şekillerde ölümü hatırlatan fiziksel göstergelerin (iskelet ve kemiklerin evin içinde dahi görünür kılınması gibi)

kullanılması ve bunların her birinin, toplumsal düzen içinde 'dinen öne çıkan', zamanla eksilen veya azalan kullanımlarla 'ölüm'e yüklenen anlamı da değiştirdiğini önemli verilerle aktarmaktadır. Çalışmamızın devamında, konumuzun sınırları nedeniyle, değişim sürecinden ziyade, 18. yüzyıl itibariyle 'insan'ın 'ölüm'e bakış açısının gelmiş olduğu notkaya değinilecektir.

Aries, 'ölüm' olgusunu 18. yüzyıl bağlamında ele alırken, 'ötekinin ölümü' üzerinden algılanmasından yola çıkmaktadır. Batı toplumu insanların, 18. yüzyıl itibariyle, ölümü yüceltmeye, dramatikleştirmeye ve ilgi çekici bulmaya başladığını vurgular. Ancak, bununla beraber 'kendinin ölümü' ile ilgilenilmediği üzerinde durmaktadır (a.g.y., s.62). Bu konuda, atlanmaması gereken önemli bir bilgi olarak da, ölüm olgusunun erotik anlamla yüklenişine değinmektedir. En eski ölüm danslarına da atıfta bulunarak, ölümün uyarma amacıyla 'canlı olana' güçlkle dokunduğunu hatırlatır. 16. yüzyılın yeni ikonografilerinde ise, ölümün canlıya tecavüz ettiğini, özellikle Hans Baldung Grien'in tablolarından örnekle açıklamaktadır. 16. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar, sanat ve edebiyatta Thanatos'u Eros'a bağlayan çok fazla motifin yer aldığı görüşündedir. Bunların, 'ölüme bağlı acı gösterilerinde' aşırı bir hoşgörü ile karşılanan erotik-ölüm temalarıyla kendini gösterdiğini belirtmektedir. Aziz Barthelemy'nin derisini yüzen çıplak cellatların yanı sıra, Barok tiyatrodaki, Capulet'lerde olduğu üzere, aşıkların mezarlıkta sahnelenmesini de örnek olarak sunmaktadır (a.g.y., s.63).

Bu yöndeki yaklaşımın sonrasında, dramatikleştirmeye birlikte, 'romantik ölüm' olgusu da öne çıkmaya başlamıştır. Aries bu durumu, ölmüş olan kişinin 'görüntüsünün' arzulanması gibi anlaşılması gerektiğini vurgular. Çekici olan, 'ölüm'ün kendisidir. Ölümün 'güzelliğiyle' hayranlık uyandırıcı olduğunu ifade etmektedir. Örnek olarak da, Lamartine'in ölüm üzerine meditasyonlar içeren *Méditations* adlı eserini ve ölüme dair anı yazılarıyla, mektupları örnek olarak vermektedir. Lamartine'in kaleme almış olduğu bu anı yazılarından biri, La Ferronays ailesi hakkındadır. 1840'lı yıllarda tüberkülozun büyük oranda yok ettiği bu aileden hayatta kalan Pauline Craven, hastalık hikayelerini, can çekişmeyi ve ölümler üzerine düşünceleri anlatan özel günlüklerle, kardeşlerinin, anne babasının mektuplaşmalarını yayınlamıştır. Aries, bu eserde anlatılanların, büyük oranda eskiden beri alışlagelmiş geleneksel yaklaşımları ve ritüelleri yansıttığını, fakat bazı farklılıkların da dikkat çektiğini belirtmektedir. Örneğin, yatakta ölmenin ve beraberinde gerçekleştirilen ritüellerin gösterişini ele almaktadır. Bu ritüellerin, kişinin ve yanındakilerin bekleyişinin gösterişli olmasının yanı sıra, bir de sıradanlık taşıdığına dikkat çekmiştir. 19. yüzyılda, yatakta ölüm ve ölen kişinin başında beklenmesi sürecinde sergilenen davranışlarda değişiklikler ortaya çıkmıştır. Aries ortaya çıkan yeni davranış şeklini 'yeni bir tutku' olarak adlandırmaktadır. İnsanlar, ölenin başında beklerken, duygularına göre hareket etmeye, ağlamaya, dualar etmeye, el kol

hareketleriyle dikkat çekmeye başlamışlardır. Eski gelenekleri sürdürmeye devam etseler de, sessizliği ve sıradanlığı bozmaya başlamışlardır. Böylece, gelenekleri gerçekleştirirken, yaptıkları şeyleri 'ilk defa keşfedilmiş, kendiliğinden, tutkulu ve türünde tek olan acının tetiklediği' davranışlarmış gibi yaşamaya başlamışlardır. Aries, bu davranışsal değişikliği, ölümün getireceği ayrılığa kabulleniş duyulmamasına bağlamaktadır. Hayatta kalanların, sadece ölünün başında veya ölümünün ardından bu şekilde davranarak 'farklı' davranmadığının; artık salt ölüm düşüncesinin bile insanları heyecanlandırdığının altını çizmektedir (a.g.y, s.64-65).

Ölüm'e dair kabulün zayıflamış olmasına karşın, arzulama ve heyecanın görülmesini de yine, Ferronays ailesinden ergenlik çağındaki bir kızın ve iki genç nişanlının ölüm hakkındaki düşünceleriyle örnelemektedir. Küçük kız ölümüne bakış açısını "Ölüm gökyüzü demek olduğuna göre, bir ödüldür... Bütün [çocukluk] yaşamımın en sevdiğim düşüncesi, beni her zaman güldüren ölümdür... Benim için hiçbir zaman hiçbir şey ölüm kelimesini hüzünlü kılamadı" şeklinde ifade etmektedir. Aries bu kıızı aynı zamanda 'romantik dönemin teenager'i'⁴⁵ olarak da tanımlamaktadır. Öte yandan, nişanlı olan genç çift henüz yirmi yaşında bile değildir. Roma'da Villa Pamphili'nin bahçelerinde gezinmişlerdir. Genç erkek, bu gezintiye dair anılarını günlüğüne yazarken, ölümüne dair duygularını "Bir saat boyunca dinden, ölümsüzlükten ve bu güzel bahçelerde hoş olacağını düşündüğümüz ölümden konuştuk" diyerek ifade etmektedir (a.g.y., s.65).

Aries bu yöndeki yaklaşımları, 'ölümüne ilişkin bir duygu taşkınlığı' olarak yorumlamaktadır. Bu durumu din ile; romantik bir Katoliklik, Piyetizm⁴⁶, Protestan metodizmin duygulu yanı gibi yaklaşımlarla açıklamanın bir olasılık olduğunu belirtmektedir. Fakat, ölümün 'sapkın çekiciliğinin' aynı zamanda, önceki dönemin 'erotik-ölüm' fantezilerinin yüceltilmesini de ifade ettiğine dikkat çekmektedir. Netice itibarıyla, 'ölüm düşüncesi karşısında duyulan hoşnutluğu' 18. yüzyıl sonunda ortaya çıkan ve romantizmin önemli bir özelliği haline gelen ilk büyük değişim olarak yorumlamaktadır (a.g.y., s.66).

Aries bu bağlamda, ölüm olgusunun etkilerine ilişkin diğer önemli bir unsur olarak da 'matem' konusunu ele almakta ve önemli saptamalarda bulunmaktadır. 12. yüzyıldan itibaren, Erken Orta Çağ'dan kalma abartılı matem geleneğinin ritüelleşmiş olduğunu belirtmektedir. Genel olarak ise matem'in başlangıcına ve durumuna ilişkin önemli veriler sunmaktadır. Matem, kişinin öleceğinin kesinlik kazanması ile başlamaktadır. Geleneklerin kesin çizgilerle belirlemiş olduğu süre boyunca sürmekte ve 'giyilen kıyafetler ve sergilenen

⁴⁵ 'Teenager' kavramının Aries tarafından özellikle kullanıldığı anlaşılabilir, çalışmada da Türkçe'ye çevrilmemiştir.

⁴⁶ Piyetizm: Protestan din akımlarından; Protestanlığın gizemci kolu.

davranışlarla' yaşanmaktadır. Aries'e göre, Orta Çağ'dan 18. yüzyıla kadar olan süreçte, matem iki amacı vardır. Öncelikle; ölmekte olan kişinin ailesinin 'acıyı gösterme zorunluluğunu' yerine getirmesidir. Kişinin ailesi, her daim hissetmeseler de, en azından 'belirli bir süre' bu acıyı 'var olarak' göstermektedir (a.g.y., s.69).

Diğer yanıyla ise, 'geride, hayatta kalanlar'ın çektiği acının aşırılığına karşı bir panzehir; 'acının getireceği aşırılığa' karşı bir nevi koruma kalkanı görevindedir. Arkadaş, akraba ziyaretleri, acı çeken kişinin bu toplanmalar sırasında, sadece belirli bir oranda; 'görgü kurallarının izin verdiği ölçüde' acısını dışarı vurma imkânı sağlamaktadır. Bu yolla oluşan sosyal ortam, acı çeken kişi için de bir 'sosyal yaşam tarzı'nı zorunlu kılmaktadır. Fakat Aries'in tespitlerine göre, bu 'sosyal oluşumun gerektirdiği görgü kuralları' 19. yüzyıl itibariyle göz ardı edilmeye başlanmıştır. 'Matem', bütün gösterişiyle; kibarlık yükümlülüğüne boyun eğmeden, 'bastırılması mümkün olmayan bir acının dışa vurumu' şeklinde yaşanır olmuştur. İnsanların ağlaması, bayılması, yemeden içmeden kesilmesi; çok acı çekmesinin halleri ortaya çıkmıştır. Aries'e göre, yedi yüzyıllık ölçülülük döneminden sonra, Orta Çağ'ın 'aşırı ve içten gelen gösterilerine' bir nevi 'geri dönüş' olmuştur (a.g.y, s.69).

Aries, 'ölüm'e karşı sergilenen bu davranışları ve duygusal dışa vurumun zaman zaman 'delilik' boyutuna dahi ulaşabildiğini de belirtmektedir. Mark Twain'in *The Californian's Tale* adlı hikâyesinde resmettiği 'matem süreci'ni buna örnek olarak vermektedir. Hikâye, karısının ölümünü 19 yıl boyunca kabullenemeyen adamın yanılısamalarını kesintisiz olarak konu etmektedir. Ayrıca, Aries'e göre, 'matem'in aldığı şekil, 'isterik' olarak adlandırılan matemler dönemini doğurmuştur. Matem'in 19. yüzyılda bu ve benzeri biçimlerde abartılmaya başlanmasının altında ise tek bir neden olduğu görüşündedir: Hayatta kalanlar, ötekinin 'ölümüyle' başa çıkamamaktadır. Kendinin ölümünden ziyade, 'ötekinin ölümünden korkma' hali yaygınlaşmıştır (a.g.y., s.70).

'İsterik' olarak da adlandırdığı bu matem şeklini, kişinin ötekinin ölümünü kabullenemeyeğine bağlasa da, Schnitzler öykülerinden çıkarımladığımız 'kendinin varoluşsal geçiciliği'ni algılama ile de ilişkili olduğu görüşündeyiz. Nitekim Aries de konuyu ele aldığı bölümün sonunda, 19. yüzyılın hızlanan sosyo-ekonomik değişim ve sanayileşme yönündeki hızlı dönüşümünün etkilerini hatırlatmaktadır. 'Ölüm'ün genel anlamıyla bir 'kopuş'u çağrıştırmasının, 'ölüm'ü reddetişin anlaşılmasında önemli bir etken olduğunu vurgulamaktadır. Ölüm'ün bir sınır çizgisi olduğuna dair algı, 20. yüzyılda Aries'e göre de kuvvetlenecektir. 'Varlık için bir sınır' olarak adlandırabileceğimiz 'ölüm', şüphesiz ki 'kişinin kendi varlığı' için de anlamlandırdığı bir olgudur. Dolayısıyla, Schnitzler öykülerinde gördüğümüz 'ötekinin ölümü üzerinden' kendi varlığının geçiciliği ile yüzleşme

zorunluluğunun, modern insanın yukarıda değinilen 'kopuş' ve çözülme algısını büyük oranda yansıttığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Ölüm'ün 'yasaklanmış ölüm' olarak hayatın dışına itildiği dönem olarak, Aries de 19. yüzyıla işaret etmektedir. Eskiden yaşama dâhil olan, bildik, tanıdık bir son ve sonuç olan ölüm, zamanla ve nihayet 19. yüzyılın ikinci yarısında yaşamın akıcılığı içinden silinecektir. Bu da, ölüm'ü 'yaşam içinde yasaklanan' bir olgu olarak algılayacaktır. Bu algının ilk iz düşümleri, ölmek üzere olan kişinin ölecek olmasının kendisinden saklanması ihtiyacında görmekteyiz. Ölmekte olan kişinin çevresindekiler, kişiyi hoş tutma ve durumunun ciddiyetini gizleme eğiliminde olacaklardır. Ölecek olan kişi zaten ölecektir, gerçeği yaşayacaktır. Fakat ailesinin ve yakın çevresinin, bu gerçeği 'kabullenme' gücü zayıflamıştır. Yakınının ölecek olması 'gerçeği'nden kaçmayı tercih etmektedirler (a.g.y., s.79-80).

Aries bu kaçıışı, 'gerçeğin sorgulanmaya başlaması' olarak yorumlamaktadır. Sorgulama ise bir irdeleme biçiminde değil, 'yok sayma' ve yalan söyleme şeklinde kendini göstermektedir. Önceleri, yakınının öleceğini kendisinden gizlerken, 'onu hoş tutma' çabası amaçlanmıştır. Fakat bu çaba zamanla, modernliğin bir göstergesi olarak, 'ölümü yaşamın dışında tutma' çabasına evrilmiştir (a.g.y., s.80). Mutluluk dolu bir yaşam akışında, 'can çekişmenin çirkinliğine', 'ölümün varlığının yarattığı huzursuzluğa' artık yer ayrılmamaya başlanmıştır. Bu durum, 'hayatta kalacak olanların' kendileri için seçtiği bir kaçıştır. Ölüm törenleri yok edilmemiştir, fakat dramatik yanı azaltılmaya ve kısa tutulmaya başlanmıştır. Aries'in araştırmalarına göre, bu durum gittikçe değişecek ve 1930-1950'li yıllar arasında 'ölümün' ev ortamından hastaneye kaymasına kadar varacaktır. Bununla beraber, ölüm sürecinde ailenin varlığının yerini de hastane ekibi ve doktorlar alacaktır (a.g.y., s.80-81).

Yaşamın rutininin 'ölümün varlığı'yla bozulmamasının amaçlanması ve bu yöndeki kaçış hali, Schnitzler öykülerinde ölüm motifinin işlenişinde gördüğümüz temel özelliklerden biridir. *Sterben* adlı hikâyede Felix'in ve Marie'nin, Felix'in ölme sürecinde yaşadığı ruh hallerini okumaktayız. Ruh hallerinde de davranışlarında da herhangi bir yas veya hüznün hali bulunmamaktadır. İkisi de Felix'in öleceğini bildiği halde aşk yeminleri etmekte, seyahate gitmekte, günlük yaşamlarını Felix'in durumu ağırlaşmıyacağı kadar sürdürmekte, bu şekilde, ölümü yok saymakta, bastırmaktadır. Marie ise, Felix'in ağırlaşmasıyla, herhangi bir yas sürecine girmek yerine, dışarıda 'akmakta olan sağlıklı hayata imrenmektedir'. Ölüm, hikâyede yalnızca yönlendirici bir motif ve hikâyeyi sonlandıran bir olgu olarak yer almaktadır. Felix'in ölümü ile hikâyeye sonlanır. Ölüm düşüncesinin, iki genç insanı 'yaşam içinde' ruhsal olarak ne denli sıkıntıya soktuğunu okumaktayız. Ancak herhangi bir matem vb. ritüel bulunmamaktadır.

Schnitzler eserlerinde sıklıkla karşılaştığımız diğer bir ölüm motifi türü de, Aries'in sunduğu verilerle örtüşmesi bakımından *Erbschaft* adlı kısa hikâyesinde mevcuttur. Ana karakter Emil adında genç bir erkektir. Evli bir kadınla ilişkisi olmuştur. Kadın, mektupları göğsünde saklamaktadır. Aniden ölen kadın, üzerinden mektupların çıkmasıyla ilişkisini de deşifre etmiştir. Mektupları gören koca, Emil'i düelloya çağırır ve Emil düelloda ölür. Olay, kadının ölmesiyle başlamış, ilişki ortaya çıkmış ve düelloyla sonuçlanmıştır. Sadece bir işleyiş ortaya konmuştur Schnitzler tarafından. Matem, cenaze gibi olgulara veya bunlara dair bir duygu haline rastlanmamaktadır. Her şey tesadüfler zinciri halinde, sıradanlık kalıbıyla ölüm dışlanarak etkisizleştirilmiştir. Çalışmamızın devamında ele alacağımız eserlerin yine hiçbirinde 'matem' ya da 'cenaze' gibi, ölümü yaşamın içine dâhil eden bir anlatıma rastlamamaktayız. Bu açıdan, Aries'in 19. yüzyıl sonlarında modernleşmeye bağladığı bu silinişin, Schnitzler öykülerinde temel bir özellik olarak bulunduğunu hatırlatmak yerinde olacaktır.

Tekrar Aries'in 'modernleşmiş batı toplumunun ölüme yaklaşımı'na dair tespitlerine döndüğümüzde, ölüme ilişkin 'merhamet' duygusunun da değişmiş olduğunu görmekteyiz. Merhamet duygusu, antipati uyandıran bir duygu olarak algılanmaya başlamıştır aynı süreçte. Aries bunu, bir duygu bozukluğu, marazi bir durum olarak değerlendirmektedir. Yaptığı incelemelere göre, duyguların dışavurumunun 'yasaklı' hale gelmesinin altında, 'ürkütme arzusu'nun yattığını belirtmektedir. Özellikle aile ortamında, çocukların etkilenmemesi için duygular saklı tutulmaktadır. Üzülen kişiler, yalnızken ağlama hakkına sahiptir. Matem, saklanması gereken, utanılacak bir süreç gibi yaşanmaya başlamıştır. Fakat bu yöndeki eğilimin, acı çeken kişinin durumunu ağırlaştırdığının da altını çizmektedir. 'Yalnız ve gizli acı çekme zorunluluğuna' dönüşmüş olması, 'kaybın' ve dolayısıyla 'ölümün' de kabulünü zorlaştırmaktadır (Aries, 2015, s.82-84).

Schnitzler'in öykülerinde, Aries'in sunduğu bu veri önemli bir yer tutmaktadır. Ölümle, ölümün varlığıyla yüzleşmek zorunda kalan kişi, 'yalnızlığı' ile başa çıkmakta zorlanmaktadır. Buna en iyi örnek, çalışmanın devamında kapsamlı olarak inceleyeceğimiz *Der Andere* adlı öyküsüdür. Öykünün ana karakteri, karısının ölümüyle başa çıkamamaktadır. Sosyal yaşamında, karısından sonraki dönemde oryantasyon sorunu yaşamaktadır. Öyküden, bir aydır süren 'marazi' bir matem süreci okunmaktadır. Adam, bir aydır her gün sabah erkenden mezara gitmekte ve evinde bulunduğu saatlerde de ruhsal olarak sağlıksız saatler geçirmektedir. Karısının 'artık olmayışına' takılı kalmış haldedir ve mezarlık ziyaretlerini anlatan günlükler yazmaktadır. Öte yandan da, öz'ünde bir yas içinde olmadığını, olamadığının bilincindedir. Mezarlık ziyaretleri sırasında, 'karısının mezarına' – ölümüne yaklaşmadığı ile yüzleşmektedir. Öyküdeki bu karakterin 'isterik' hali, 'tek başına kendince

matem' tutan bir modern dönem bireyini resmetmektedir. Schnitzler'in resmettiği karakter, döneminin bir prototipi olarak, Aries'in matem'in 20. yüzyıl başlarındaki hali için kullandığı "[...] matem artık gerekli ve toplumun uyulmasını dayattığı bir süreç değildir, iyileştirilmesi, kısa tutulması, ortadan kaldırılması gereken marazi bir durum haline gelmiştir" (a.g.y., s.90) sözlerini doğrulamaktadır.

Ölüm, eski dönemlerde kişinin ölüm döşeğinde 'af dileyişi, günahlarından arınmaya çalışması' yoluyla gerçekleşen bir yüzleşmeye sebep olmaktadır. Kişinin yaşamı, ölüm an'ında hatırladıklarıyla 'aklından geçmektedir'. Sorgulatan ve yüzleştiren yanı hiçbir zaman değişmemiştir. Fakat, toplumsal değişimlere paralel olarak, sorgulatma ve yüzleşme biçimleri değişmiştir. Yüzleşme, 'ölüm an'ından, yaşam içinde ölümden uzak olunan zamana kaymıştır. Böylece ölüm, modern dönemde bireye 'kaderini ve varoluşunu' sorgulatan bir hal almıştır. Ölüm 'yaşamın sürdürüldüğü süreçte', gerek 'düşünce olarak anıldığında', gerekse 'ötekinin ölümünün gerçekleşmesi' üzerinden, kişiye 'geçiciliği' anımsatan ve 'kopuşu zorunlu kılan' özelliği ile anılmaya başlamıştır. Schnitzler öykülerinde, yapacağımız incelemelerde göreceğimiz üzere, hem kendinin geçiciliğini hatırlamanın hem de 'kopma' zorunluluğunun doğurduğu davranışları görme olanağı bulacağız.

2.2.2. 'Ölüm' Nedir?

"Müritlerinden biri bir gün Konfüçyus'a ölümlerin bilinci olup olmadığını sormuş. 'Ölümlerin bilinci olduğunu söylesem, oğullar ve torunların ölüyü gömmek için, yaşayan akrabalarını ihmal edeceklerinden korkarım. Ölümlerin bilinci olmadığını söylesem, bu kez de ölümleri gömmeyeceklerinden. Onun için, ölene kadar bekleyin ve görün!' olmuş cevabı".⁴⁷

Felsefe Kavramları Sözlüğü'nde (Lexikon der philosophischen Begriffe, 2003) 'ölüm', öncelikle "tıp ve biyoloji alanında, organizmanın yaşamsal işlevlerini kaybetmesi" olarak tanımlanmaktadır. Antik Yunan kültürel tanımlamalarına göre ise 'ölüm', ruhun bedenden ayrılması olarak tanımlanmıştır. Platon'a göre beden, ruhun kafesidir. Ruhun, bedene girmeden önce de bedenden çıktıktan sonra da yaşadığına; ruhun öz'ünde ölümsüz olduğuna inanılmaktadır. Ölüm, sadece bedenin yok olmasıdır. Stoacılar'a göre 'felsefe yapmak', ölmeyi öğrenmektir. Epikür'ün felsefesi, hayattayken ölümlle ilgilenmenin gereksizliğini savunur. İnsan yaşarken ölüm yoktur, ölüm geldiğinde insan yoktur⁴⁸. Varoluşçu felsefede ise 'ölüm' olgusu merkezi konumdadır; felsefenin bel kemiğidir. Heidegger'e göre 'varoluş', ölüm

⁴⁷ Geçtan, 2013, s.182.

⁴⁸ Ayrıca bknz.: Geçtan, 2002, s.185.

içindir⁴⁹. Düşünür, ölümü insan için varoluş imkânı olarak ele almaktadır. Varoluşun özü, 'ölüme doğru gidiş halinde olunmasında'dır. Çünkü 'ölüm' var olduğu için ve 'ölüm' hakkında düşünüldüğü için, 'varoluş' anlamını kazanmaktadır⁵⁰. Sartre'a göre ise, 'ölüm' bir 'varolmayı gerçekleştirme aracı' değil, aksine 'imkanların' yok edilmesidir. Doğumumuz da ölümümüz de absürttür. Jaspers'e göre ise ölüm, 'insanın' varoluşunu farketdiği bir 'sınır' durumudur.

'Ölüm', metafizik bakış açıları hariç, geçmişten bugüne dek 'insan' için yegâne sınır, yegâne sondur. İster yaşlılıkla, ister hastalıkla, isterse 'her an olabilecek' bir olasılık olarak beklensin veya her insan 'kendi ölümlülüğünün' farkında olsun, yine de 'gecikmesi' umut edilen 'son'dur. İnsanın varlığını kısıtlayan, 'yok oluşunu', geçiciliğini insana hatırlatan yegâne olgu'dur. Kimi zaman, yaşamın yükünü kaldırmakta zorlananın, ruhsal olarak yaşadığı acıyı, tümüyle sonlandırma tercihi de olabilse, 'yok oluşun', 'son'un, bitiş'in 'varoluşsal' adıdır. Böylece, 'bireyin 'varoluş kaygısı'nın, dolayısıyla varoluşçu yaklaşımın da özünü oluşturmaktadır. Özellikle, insanlık tarihinde modernleşmenin 'hız' kazanmasıyla, 'geçiciliği' hatırlatan 'ölüm' olgusunun insan için taşıdığı 'anlamda' da önemde de hayli değişiklikler olmuştur. Hatta yüzyıllar içinde yerleşen bir bellek kaydı olarak neredeyse, 'kişinin' yaşam süresince yaşadığı birçok kaygının altında yatan temel nedenin bu yegâne korku olduğu bilgisine günümüzde artık aşınayız. Bu bağlamda; Schnitzler öykülerinde, 'birey'in 'ölüm düşüncesi' üzerinden yaşadığı 'varoluş' ve 'yaşam içinde oryantasyon sorunu'nu irdelediğimiz için, ölümün özellikle batı kültüründe, birey için ifade ettiği anlam ve öneme, çalışmanın çerçevesi dahilinde değinmek yerinde olacaktır.

Ölüm olgusu, Orta Çağ'da 'varlığı kabullenilen', sezinlendiğinde 'hazırlığı yapılan' bir olgu iken, modern dönemin gelişiyile farklı şekillerde etkilemeye başlamıştır 'insan'ı. 'Ölüm', gittikçe tabu haline gelmiş, cinsellik ise toplumda daha çok kabul görmeye başlamıştır. Bilinç dışı seviyede ölüm, erotizmle eşdeğer bir şekilde 'kurulu düzenden kopuş' olarak algılanır olmuştur. Ayrıca, geçmiş dönemlerde 'ölüm' ev, yani 'kişinin yaşam alanı'nda karşılanırken, modern çağ ile birlikte, ev'den uzaklaştırılmaya başlamıştır. Ölecek olan kişiler, ölümü evinde değil, hastanede ve yalnız başına karşılamaya, sosyal çevresi 'doktor ve hemşirelerden' oluşur şekilde ölmeye başlamıştır⁵¹. Yaşamı kurtarıcı olarak tıbbın öne çıkmasıyla başladığını söyleyebileceğimiz bu 'yeni' gelenek, 21. yüzyılda da sürmektedir (Akademik Araştırmalar dergisi,1996, s.179-180).

⁴⁹ "Sein zum Tode" görüşü.

⁵⁰ Heidegger'in 'ölüm olgusu' konusundaki görüşleri için ayrıca bkz.; Levinas, 2014, s.52-53;

⁵¹ Ayrıca bkz.; Sağır, 2013, s.214.

Öte yandan 'ölüm', 'geciktirmeye çalışılan' bir olgu olarak da algılanmaya başlamıştır. Moderniteyle artan tıbbi gelişmeler, yeni buluşlar, temelde bu arzuya hizmet etmektedir. Eski Yunan medeniyetlerinde ortalama yaşam süresi 20 yıl iken, günümüzde 80 yıl ve üzerine çıkmıştır. Elbette, çocuk ölümlerinin azalmasının da bunda payı büyüktür; ki bu da yine tıbbi gelişmelerle sağlanmıştır (Ünal, 2011, s.123-124). 'Ölüm', çağ atlandıkça, 'insan'ın 'kontrolüne geçmiş gibi bir algı oluşmuştur. İnsanlığın elinden geldikçe, uzak tutulabilecektir. Dolayısıyla, 'kabullenmenin' gereksiz görülmesi de kaçınılmazdır. Yine modern dönem 'ölüm' olgusuna dair diğer bir yaklaşım da, 'kederin ayıbı'na dairdir. Ölüm karşısında 'genele yayılan bir tavır' olarak adlandırabileceğimiz bir 'görmezden gelme' yaklaşımı dikkat çekicidir. Aries'in tarihi incelemelerinden de öğrendiğimiz üzere, 'keder', matem, dışavurumu hoş karşılanmayan birer olguya dönüşmüştür zamanla (a.g.y., s.128).

'Ölüm', en az yaşam kadar, insanı meşgul eden bir olgudur. Bu olgunun irdelenmesinde tanımlayabileceğimiz en temel fark, ölüm'ün doğrudan tecrübe edilemeyeşidir. Doğumdan farklıdır bu noktada; tecrübeye dayalı değildir. Bu nedenle de, bilimsel anlamda, her tür tecrübenin de sonudur. Ölüm'e dair her deneyim; gözlem veya tasavvura dayalı olmakla kalmaktadır (Hökelekli, 1991, s.151). İnsanlık tarihi kadar eski olan bu 'bilgi edinme yolu', yine ilk insandan bu yana elbette bir 'ölüm'le yüzleşmeyi doğurmuştur. Ancak, bu 'yüz yüze gelme' ve oluşan algılarda, kültür ve döneme göre farklılıklar bulunmaktadır doğal olarak.

Antik Yunan'da Epikür, 'ölüm'ü yaşamın tadını kaçıran bir olgu olarak değerlendirmiştir. İnsanların, 'ölüm' olgusunun sebep olduğu endişeyi aşmak için maskeleye çabasına giriştikleri görüşünde olmuştur. Eflatun, ölümü yaşamın gerçek anlamı ve amacı olarak ele almıştır. İslam âleminde ise, ölüm'ün yüzüne daima 'aşına' oldunduğu bilgisini edinmekteyiz. Müslüman düşünür Muhasibi'nin eserleri ve 'ölüm'e dair görüşleri bu yaklaşımı temel almıştır. İbn-i Sina da, *Ölüm Korkusundan Kurtuluş* adlı risalesinde, 'insan'ın ölüm karşısında duyduğu çeşitli korku ve endişeleri, nedenleriyle birlikte irdlemiştir. Bunlardan kurtulmanın yolunu açan düşünce ve tutumları da ele almıştır (Hökelekli, 1991, s.152). 'Ölüm' olgusunu değerlendirme şekli din, kültür ve döneme göre çeşitlilik gösterse de, 'insan' doğasının temelinde yer almaktadır. Ayrıca, İbn-i Sina'nın da rahatlatıcı, endişeyi giderecek 'düşünceleri' ele almış olması dikkat çekicidir. Böylece, 'ölüm' olgusunun 'algı' yanını vurguladığını söylemek yanlış olmayacaktır. Ölüm'e çare aranması ya da ondan 'mümkün olduğunca kaçış' yolları yerine, 'düşüncenin şekillendirilmesi' üzerinde durduğunu anlamaktayız.

'Ölüm' olgusunun, her insanda bir tepki ortaya çıkarması kaçınılmazdır. 'İnsan ve yaşam' bağlamında, 'doğal bir olay' olarak görünse de, 'hazır olma', 'boyun eğme' gibi tutumlar kolaylıkla sergilenmez. İnsan, içgüdüsel olarak 'yaşamını koruma', 'sonsuz kadar', ya da başka bir deyişle; 'mümkün olduğunca uzun yaşama' arzusundadır. Bu dürtü, insanda 'yaşamın önünü tıkayan' olarak algılanmasının ve ölümün varlığına karşı gösterilen tepkilerin temel kaynağıdır. Kişinin ölüm karşısında gösterdiği tepki ve tavırları belirleyen unsurlar dini, tıbbi, ekonomik, ideolojik açıdan farklılık gösterebilir elbette. Ayrıca kültürel ve sosyal çevre de önem teşkil etmektedir. Tüm bu etmenler 'varoluş'a verilen anlam ve dolayısıyla 'ölüm'e yaklaşımı belirler. 'Ölümün kendisi' de, insanın yaşam ve varoluş karşısındaki tutumunu etkilemektedir. 'Ölüm olgusu'nun değerlendirilme şeklini anlamak için, bu ilişkinin göz önünde tutulması gerekmektedir. Örneğin; geleneksel kültürler, 'ölüm'ü bir 'son' olarak görmez. Aksine, yeni bir yaşamın başlangıcı olarak görür. Yaşamı ise, 'daha sonra bir başka varoluş biçimi'yle yer değiştirmek üzere, bir sürekliliğin parçası olarak görmektedirler (Hökelekli, 1991, s.152-153).

Diğer bir açıdan, günümüz 'modern insanı'nı da oldukça rahatlatan, son yıllarda öne çıkan bir yaklaşımdır burada söz konusu olan. Zen, Budizm, reenkarnasyon inancı vb. yaklaşımlarla, insan 'ölüm'den sonraki yaşamına inanmakta ya da bugün yaşadıklarının nedenlerini 'önceki yaşamlarında' aramaktadır. Schopenhauer'in 'yaşam döngüsü', süreklilik çarkı anlayışıyla savunduğu, Nietzsche'nin ise reddettiği ve oyalanma olarak gördüğü yaklaşımdır bu. Tam da bu yaklaşım ile, insan'ın 'yaşamı'nın ve kendisinin potansiyelini yaşamadığı görüşündedir Nietzsche. Netice olarak, iki düşünürün yaklaşımı da 'ölüm olgusu'nun değerlendirilme şekliinden kaynaklıdır.

'Ölüm' genel olarak, yaşam süreci ve psikoloji bağlamında tüm dönem ve kültürlerde "doğrudan yaşanmayan, gerçekleştiğinde var olmayacağımız, yaşamın tam ve kesin olarak sona ermesi" anlamına gelmektedir⁵². Araştırma konusu olarak ilgi görmeye başlaması ise 20. yüzyıl ortalarına denk gelmektedir. 50'li yılların ardından ölümle ilgili konuların ele alınmasında; özellikle 'ölüm' ve 'ölmek' üzerine yürütülen çalışmalarda artış olmuştur (Karakuş ve ark., 2012, s.43) . Söz konusu çalışmalar, çeşitli felsefi görüşleri temel olarak almış ve araştırmalar yoluyla, çeşitli görüşleri test etmiştir. Bu bağlamda, ön plana çıkan ve günümüzde de önem taşıyan varoluşçu psikoterapi ekolü, 'ölüm' olgusunu insanın yaşadığı en güçlü ikilemin kaynağı olarak görmektedir. Bu görüşe göre ölüm, insanın özgür iradesiyle de seçebileceği bir son'dur. Fakat istememesi halinde de bu 'son'u yaşayacaktır. Öyleyse

⁵² Ayrıca bkz.; Wittgenstein'in 'ölümün yaşamda deneyimlenme olasılıksızlığı'na dair aynı görüşte oluşu için Sayın,Z.(1990). *Schweigen und Sprechen über den Tod.*, s.257.

ölüm, 'varoluş'un çözemediği, ama yaşamak zorunda olduğu; belki de 'yaşamın anlamını' barındıran en büyük gizemdir (a.g.y., s.44).

Emmanuel Lévinas, *Ölüm ve Zaman* (2014) başlığıyla derlenmiş ve derslerinin içeriklerinden oluşan yayında, 'ölüm'ü "geri döndürülemez olan" olarak tanımlamıştır. Ölüm, ölmek ve bunların önlenemez olasılıkları hakkında düşünülebileceklerin de, söylenebileceklerin de ikinci elden bilgiler olduğu görüşündedir. İnsan, başka insanların 'ölmekteyken' gözlenmesi yoluyla bilgi edinmektedir (a.g.y., s.11). Levinas bir de 'ölüm' için 'sıradan' ve 'bilimsel' olduğunu söylediği bir tanımda bulunmuştur:

Ölüm, varlıkların canlı görünmelerini sağlayan o ifadesel hareketlerin yok olmasıdır. Ölüm, her şeyden önce, hareketlerin bu özerkliği ve yüzlerini örten bu ifade gücünü ortadan kaldırmaya yönelir. Ölüm *yanıt yokluğudur*. Hareket, istemsiz kıpırdanmaları saklar, bilgilendirir. Ölmek ise, örtülü olanı böylece çıplak hale getirir ve tıbbi incelemeye sunar (a.g.y., s.12).

Schnitzler de öykülerinde 'ölüm'ü, bu tanımda tarif edildiği yönüyle yansıtmaktadır. Motif olarak kullanmasının dışında, 'ölüm'ün tasvirine ya da dile getirilişine neredeyse hiç yer vermemektedir. Karakterlerin sadece 'ölüm öncesi ve sonrası halleri' yer almaktadır öykülerde. Bu durum, ana karakterin ölmesi halinde de, diğer karakterlerden birinin ölmesi durumunda da aynıdır. Ölüm anı, öykülerinde örtülüdür. Kişiler ölmüştür veya ölecektir. Sadece, 'ölmüş' olan kişinin 'ölü' yüzü ya da bedeni hakkında bir resim oluşturacak veriyi sunar. Buna göre, Schnitzler'in 'ölüm'ü resmedişinde de 'ölmek', 'hareketlerin durması'na verilen addır.

Levinas'ın ölüm olgusuna dair tanımına göre, ölüm'de sadece 'varlığın bitmesi', 'yok olması', 'gösterge değeri taşıyan bütün hareketlerin durması' vardır. Ölüm'ün, bir mantık işlemi gibi 'olmaktan olmamaya geçiş' hali, olumsuzlama içermektedir. 'Gidiş', 'bilinmeyene gidiş', 'dönüşü olmayan yola çıkış' gibi anlamlandırmalar da yine olumsuzluk yansıtmaktadır (a.g.y., s.12).

Vladimir Jankelevitch, kendisiyle yürütülmüş dört söyleşiden oluşan ve *Ölümü Düşünmek* (2012) başlığıyla yayınlanmış kitabında, ölüm'ün tanımına ilişkin görüşlerini oldukça detaylı biçimde aktarmaktadır. 'Ölüm'ü 'demografik ve tıbbi bir olgu' olarak tanımlamaktadır. Bu yanıyla da 'ölüm'ün, dünyanın en sıradan şeyi olduğu görüşündedir (a.g.y., s.12). Tanımının devamında ise, 'ölüm'ün birinci, ikinci ve üçüncü şahıslara göre anlamını açıklamaktadır. Üçüncü şahsın ölümü için, doktor ile ölen kişinin ilişkisini ele almıştır: "[...] Bir doktor için ölüm çabucak sıradanlaşabilir. [...] Biri kaybolup gider ve yerini bir başkası alır. Bu üçüncü tekil kişinin ölümüdür. Yol üstünde kalp krizinden giden biri gibi,

herhangi birinin ölümüdür” demektedir (a.g.y., s.12). Düşünürün bu yöndeki sınıflandırmasının iz düşümü Schnitzler öykülerinde de görülmektedir. *Sterben* adlı öyküde, ölecek kişinin arkadaşı, aynı zamanda doktorudur. Fakat ‘doktor’luktan öte bir yaklaşımı bulunmamaktadır. Çalışmanın eser incelemeleri arasında da yer alan *Der Sohn* adlı öyküde de yine, doktor karakterinin ‘kendisi ile ölüm ve ölmekte olan kişi’ arasına mesafe koyma hali işlenmiştir. Daha bir çok örnekte, doktor’un ‘ölüm’ü haber veren kişi olarak, aynı zamanda Jankelevitch’in ‘üçüncü şahıs ölümü’ konusundaki görüşleriyle doğru orantılı hareket ettiği görülmektedir.

‘Ölümün ikinci şahısı’ durumunun ise daha felsefi bir deneyim olduğu görüşündedir Jankelevitch. Böylesi bir ‘ölüm’, yakınındakinin ölümüdür ve ‘ben’in ölümüne en çok benzeyendir. Fakat yine de ne ‘ben’in ölümüdür, ne de toplumsal olgunun ‘kişisiz ve anonim ölümü’dür. ‘O, benden başka biri; demek ki ben yaşamaya devam ederim’ algısını yaşatır. ‘Ben’, ‘O’nu ölürken veya ‘ölü’ halini görür. ‘Ben’den başka biridir, fakat aynı zamanda ‘ben’i yakından ilgilendirir (a.g.y., s.13). Düşünürün bu tanımı da yine Schnitzler öykülerini hatırlatmaktadır. Schnitzler’in ölüm motifini işleyişindeki en önemli unsur, ‘yakınındaki birinin’ olarak adlandırabileceğimiz, ölümün ikinci şahıs halidir. Sevgilinin veya arkadaşın ölümü, en sık rastlananlardır. Ölüm motifinin irdelenmesi sırasında, karakterlerin ölüm karşısındaki tutumları bağlamında bu konuda örnek olabilecek eserler yer almaktadır.

‘Ölümün birinci şahısı’ için ise Jankelevitch çok kısa ve öz bir tanımda bulunmuştur: “ölümün birinci şahısı, yani beni ilgilendirdiği zaman, haliyle artık hakkında konuşamam, çünkü bu benim ‘kendi’min ölümüdür. Varsa eğer, ben sırrımı mezara götüreceğim” demektedir. ‘Ölüm’e dair algının, ölen kişiyle olan yakınlığa göre genel bir değerlendirmeye varmasının yanı sıra, aslında ‘birinci elden bilginin’ ölümün kendisine dair sağlanamayacağını vurgulamıştır böylece. Bu noktada da, ‘herkesin öleceğini bildiğini’ de hatırlatmaktadır. Kişiye bu konuda en önemli verilerden biri olarak da ebeveyn ölümünü örnek olarak vermiştir. Anne baba öldüğünde, kişi artık biyolojik sıranın kendisinde olduğunu algılar. Sonraki sıra kendisindedir (a.g.y., s.13). Jankelevitch, ‘ölümü’ varoluş açısından değerlendirdiğinde ise, yegâne anlamının ‘yaşamı engellemek ya da kısa kesmek’ olmadığını da ifade etmektedir. İnsanın ölüm olmaksızın bir insan olamayacağı görüşündedir. Büyük hayatlar yaratmanın, bu tür hayatlara sahip olanların şevkinin, heyecanının ve gücünün ‘ölümün gizli varlığından’ alındığını belirtmektedir (a.g.y., s.16).

‘Ölüm olgusu’nun anlamlandırılma çeşitliliğine önemli bir veri de Zeynep Sayın, *Schweigen und Sprechen über den Tod* başlıklı çalışmasında sunmuştur. T.S. Eliot’un *Mord im Dom* adlı şiirini inceleyen Sayın, Eliot’un ‘ölüm’ü ‘bir Tanrı buyruğu’ olarak dini açıdan ele

almasını irdemiştir. Eliot, ölümü dini çerçevede ele almış olsa da, 'boşluk' ve 'hiçlik' olgularının varlığına değinmektedir. Şiirde 'ölüm'le yüz yüze gelme durumu işlenmiştir. Ölüm, önce karanlık bir kelime ('ölüm' kelimesi) üzerinden karanlık bir aynaya bakmaktır. Sonrasında 'mahkeme' süreci gelecektir. Mahkeme, 'sonsuzluk' için adalet dağıtacaktır. Fakat mahkemeden sonrası 'boşluk'tur. 'Tüm cehennem azaplarından daha azap verici bir boşluk'tur bu. 'Ölümün yüzü' ardında insanı bekleyen tek şey boşluk, 'yokluk', 'hiçlik', 'yok oluş'tur. Bu boşlukta, 'ruhu' yönlendirecek, yanıtacak hiçbir ses ve görüntü yoktur. O yeni dünyada 'hiçlik', hiçlikle sonsuza kadar birlikte. Bu nedenle de her düşünceden daha fazla acı vermektedir. Fakat acı veren, 'ölüm' değil, 'ölümün sonrası'dır Eliot'a göre (Sayın, 1990, s. 1-2).

Son olarak, 'ölüm olgusu'nu Heidegger'in varoluş bağlamında nasıl ele aldığına değinmek gerekmektedir. Heidegger, 'insanın varoluşu'nun iki farklı türde olabileceği görüşündedir: 1) Varoluşun dalgınlık hali, 2) Varoluşun farkındalık hali. 'Dalgınlık halinde sürdürülen varoluş', 'şeyler' dünyasıyla birlikte ve yaşamını, kendini günlük olaylara bırakarak yaşar. Böylesi bir yaşam şeklinde insanın ruhsal düzeyi düşüktür. Yüzeysel konuşmalarla ve yaklaşımlarla vakit geçirir ve 'ötekilerin dünyası'nda kaybolur. Bu şekilde yaşayan insan, 'şeylerin nasıl olduğu'yla ilgilenir. Heidegger'e göre, bu türden bir varoluşu sürdüren insan, yaşamına sahip çıkabilecek ve onu yönlendirebilecek farkındalığa sahip değildir. Dolayısıyla, 'içinde yuvarlandığı ve seçimlerini yapamadan sürüklendiği bir dünya'sı vardır. Dünyayı bu şekilde algılamaktadır (Geçtan, 2002, s.182- 183).

Heidegger'in 'varoluşun dalgınlık hali' olarak tanımladığı 'varoluş biçimi' birebir Schnitzler öykülerindeki tiplerin tasviri gibidir. *Leutnant Gustl*, *Fräulein Else*, *Flucht in die Finsternis*'teki Robert, *Der Andere*'nin ana karakteri ve Thameyer bunlardan sadece bazılarıdır. Bu 'tip'ler, an'da yaşar ve bu eğilimi yaşamın temeli olarak kabul eden bir görüntü çizer. Schnitzler'in, illüzyon motifini kullanışı da bu bağlamda, karakterlerin halini vermede kuvvetlendirici bir unsurdur. Gerçeğin asla tam olarak anlaşılması, Schnitzler tipleri için 'gerçeğin sorgulanması'nı doğurmamaktadır. 'Anlık gerçek' algısı, yaşamı ve kararları yönlendirmektedir. Gerçek, anlaşılması mümkün olmayandır. İnsan algısının, bu seçime, 'ayırımı yapacak potansiyele' yetkinsizliğidir söz konusu olan.

'Varoluşun farkındalık hali'ni yaşayan insan ise Heidegger'e göre, 'şeylerin nasıl olduğu yerine, olmakta olmasıyla' ilgilenir. Böyle yaşayan 'insan' kendini var ettiğinin ve var etmeye devam ettiğinin farkındadır. Sınır ve imkânlarını olabildiğince zorlar. Mutlak özgürlük olanaklarıyla ve 'hiç indirgenme riskiyle' yüzleşir. Bu yüzleşme 'anksiyeteye' sebep olsa da, varoluş içinde kendini değiştirme gücünü bulur. Varoluş'un farkındalık hali, ancak 'ölümün

kaçınılmazlığı' sayesinde yaşanabilir. Heidegger, ölüm olmasa, sınırlı olduğu bilinen bir yaşamın yoğunluğunun yaşanamaz olacağı; yaşama bu şekilde sahip çıkmanın mümkün olmayacağı görüşündedir (Geçtan,2002, s.184).

2.2.3. Modern İnsan'ın 'Ölüm' Düşüncesi

*"Güneşin ya da ölümün yüzüne
doğrudan bakamazsınız".
François de la Rochefoucauld*

Ortalama 19. yüzyıl sonuna kadar, mezarlıkların yaşam alanlarına, yerleşim yerlerine yakınlığı ile 'insan' ölüm düşüncesine aşina durumdadır. Ancak, 'ölüm olgusu' üzerine olan bölümde de değindiğimiz üzere, zamanla 'ölüm' hakkında düşünmek de konuşmak gibi, tabu halini almıştır⁵³. Modern dönemde olduğu kadar, hiçbir dönemde 'ölüm' bu denli utanç vermemiş, tiksinti uyandırmamıştır. Norbert Elias bu durumu şu sözlerle açıklamaktadır:

İnsanlık tarihinin hiçbir döneminde 'ölüler' bu denli hijyenik ve hızlı şekilde yaşayanların gözleri önünden, sosyal yaşamın arka odalarına taşınmamıştır. Önceki hiçbir dönemde, insanların cesedi bu kadar kokusuz ve bu denli teknik mükemmellikle, ölüm odasından mezara atılmamıştır" (Sayın, 1990, s.185)

'Ölüm'ün, yaşam içinde yasaklı bir olgu olmasının yanı sıra, 'ölüm düşüncesi'nin davranış ve tutumları şekillendiren yanı da oldukça önemlidir. 'Bastırmak' ve 'maskeleyen' gibi⁵⁴, 'öldü' demek yerine 'ebedi uyku' vb. ifadelerin kullanılması, 'düşünce'nin değişime uğraması sonucunda ortaya çıkmış temel davranış biçimleridir (Akademik Araştırmalar Dergisi, 1996, s.178-179) . Buna göre, özellikle 20. yüzyıl itibariyle, kültürel unsurların da etkisiyle ortaya çıkmış dört temel tutum biçimi kendini göstermektedir: Ölümü yadsıma, ölüme meydan okuma, ölümü isteme ve ölümü kabullenme (Kübler-Ross,1997, s.33-168) ⁵⁵. Schnitzler'in de *Sterben* adlı öyküsünde, Felix karakterinin 'öleceğini öğrenmesinden sonraki süreç'te resmettiği bu tutumlara kısaca değinmek yerinde olacaktır.

Ölümü yadsıma, ya da diğer bir ifadeyle 'ölümü kabullenmeme' durumu, modern dönemde ölümün varlığının dışlanması ve toplumsal yaşamın 'görünen bir parçası' olmaktan çıkması sonucu kendini gösteren bir tutumdur. Utanç verici, tiksiniilen bir olgu olarak algılanmaya başlamış olmasının sonucunda, düşüncesinden de uzak durulması gereken bir durumdur. Düşüncelerde olduğu kadar konuşmalarda bahsedilmesi de 'tabu' halini almıştır. Modern insan için ölüm, yadsınması ve mücadele edilmesi gereken bir hastalık ya da engelle eşdeğer görülmektedir. Böylece, ölüme dair her şey hastane odalarına transfer edilmektedir.

⁵³ Ayrıca bkz.; Sağır, 2013, s.214-216.; Ünal, 2011, s.122.

⁵⁴ Ayrıca bkz.; Karakuş ve Ark., 2012, s.46.

⁵⁵ Ayrıca bkz.; Karakuş ve Ark., 2012, s.45-48.; Hökelekli, 1991, s.158-159.

Mezarlıklar mümkün olduğunca yaşam alanının dışına itilirken, ölüm de sadece mezarlık alanıyla sınırlandırılmaktadır toplumsal yaşamda. Ölümün duygusal yükünden kurtulma arzusunun dışavurumudur bu tutum. Rahatsız edici ve üstü örtülmesi gereken 'ölüm'ü yadsımanın da modern insan için iki yolu bulunmaktadır: maskeleye ve bastırma. Maskeleye; ölümü hatırlamayacak şekilde yaşamaktır. Çevresinde 'ölüm'ü hatırlatacak her şeyden ve her durumdan uzak durmak suretiyle takınılan bir tavrıdır. Ayrıca, 'ölüm'ü düşünmeye fırsatı olmayacak kadar günlük işlere kendini kaptırmak da maskeleyenin diğere bir çeşididir. Bastırma ise, kişinin kendisi ile ilgili olarak 'ölüm' fikrini etkisiz hale getirmesidir. Bu durum, daha çok bilinç düzeyinde kişinin oyunudur. Böylece, hiç ölmeyecekmiş gibi yaşamaktadır. Gelecek planlarında, isteklerini gerçekleştireceğine mutlak surette inanma, başka hiçbir olasılığı plana dahil etmeme hali, bastırma tavrına bir örnektir (Karakuş ve Ark., 2012, s45-46).

Ölüme meydan okuma ise, ölümsüzlük arzusuyla ilişkilidir. Bu arzuyu doyumak için narsistik eğilimlerle 'kendini koruma' gibi, kaçınma ya da aksine yaşamsal riskler alınması da görülebilmektedir. Yaşamını hep daha iyiye taşıma arzusuyla hareket edilmesi ve yaşamını aşırı sevme hali narsistik eğilimlere işaret etmektedir. Ölümcül riskli durumlardan kaçınmak ya da riskten haz almak ise direkt ölüme meydan okuma biçimidir. Kişi, bedensel risk karşısında duyduğu ölüm korkusu ve hayatta kalmayı başarması ile, yaşama arzusunu gerçekleştirme gücünü kendine ispatlamaktadır. Ölümü teğet geçebileceğine dair inancı kuvvetlenmektedir böylece (Karakuş ve Ark. 2012 s.46)⁵⁶. Ayrıca, ölüme dair bazı toplumsal ritüellerin de, 'insanın ölümsüzlük arzusu' neticesinde ortaya çıktığı düşünülmektedir. Fromm'un bu konudaki görüşüne göre, insan bedeninin öldükten sonra çeşitli şekillerde 'muhafaza' edilmesi durumu veya ölünün definden önce süslenmesi ritüeli bu duruma örnektir (Karakuş ve Ark., 2012, s.46).

Ölümü kabullenme ise, yadsıma veya meydan okumanın tersi gibi görünse de, aslında yine 'ölüm'ün reddinden yola çıkılarak sergilenen bir tutumdur. Ancak temel fark, 'ölümden rahatsızlık duyulsa' bile, sağlıklı bir ruhsal yaşam için, 'ölümlü' olmanın kabul edilmesidir. Yok sayarak ya da meydan okuyarak kurtulma çabası yoktur. Ölüme rağmen yaşama, öleceğinin bilincinde olarak varlığını sürdürme biçimidir söz konusu olan. Kişi, ölümsüzlük arzusu duysa da, bunun gerçek olamayacağını ve sonunda mutlaka öleceğini bilir. Dolayısıyla, ölümsüzlük arzusu kişide bunalım ve psikolojik rahatsızlığa sebep olmaktadır. Yaşam sürecini ruhsal olarak rahatlatıcı bir tutum olarak, varoluş felsefesine dayanan bir tutumdur 'ölümü kabullenme' (Karakuş ve Ark., 2012, s.48)⁵⁷.

⁵⁶Ayrıca bkz.: Hökeleli, 1991, s.160.

⁵⁷Ayrıca bkz.: Hökeleli, 1991, s.161

Yukarıda değindiğimiz 'ölümüne karşı tutumların' üçü de ölümü inkâr arzusuna dayanmaktadır. Ölümü isteme tutumu ise tamamıyla farklı bir ölüm algısına işaret etmektedir. Bu tutum, 'intihar düşüncesi'yle kendini göstermektedir. Ölüm düşüncesinin, intihar düşüncesine evrilmesinde iki neden olası görülmektedir. Hayatla başa çıkamama durumunda baskın bir duygu olarak 'ölme isteği' duyulabilir. Diğeri ise, nevrotik ve psikopatik hallerde, ölmüş olan sevdiklerine kavuşma arzusu neticesinde ortaya çıkan 'ölme isteği'dir (Akedemik Araştırmalar Dergisi, 1996, s.179-180)⁵⁸.

'Ölüm düşüncesi'ni insan'a hatırlatanlar 'ölümcül hastalık', cenaze, teneşir taşı, mezarlık gibi olgulardır. Örneğin, İslamiyet'te ölümün düşünülmesi, hatırlanması için mezarlık ziyareti teşvik edilmektedir. Mezarlıkların ulaşımı kolay yerlerde bulunmasının bir nedeni de budur. Ölümü daha az düşünmenin nedenlerinden biri ise, genç ve sağlıklı olmaya verilen önemin artmış olmasıdır. Öte yandan, ölme sürecinin evlerden hastaneye taşınması veya günümüzde televizyon aracılığıyla ölüm'le çok sık karşılaşmak gibi etmenlerle 'ölümüne karşı duyarsızlaşma' da önemlidir düşüncenin bu yönde şekillenmesinde. Toplumun 'ölüm'le ilgili tutumu, yeni yetişen nesilleri de doğrudan etkilemektedir. Modern toplumlarda, çocuklar ölümden uzak büyütülmektedir. Çocukların korkacağını varsayarak, cenazelerden vs. Uzak tutulması, ölümü yabancı bir olgu olarak uzak tutmaktadır. Oysa cenaze, mezar, hasta ziyareti, ölümüne karşı duyulan korkuyu azaltıcı unsurlar olarak da kabul edilmektedir (Ünal, 2011, s.124-132).

Hökelekli, *Ölüm ve Ölüm Ötesi Psikolojisi* (1991) başlıklı makalesinde, ölümün anlamını ve ölüm fikrinin şekillenişini, yaşamın evrelerine göre ayırarak ele almıştır. Evreleri, 'çocuk ve ölüm', 'genç ve ölüm', 'yetişkin ve ölüm' olarak belirlemiştir. Bizim çalışmamıza ışık tutan bilgileri 'yetişkin ve ölüm' başlığı altında açıkladığı 'ölüm düşüncesi biçimi'nde sunmaktadır⁵⁹. Yetişkin kişinin ölüm düşüncesi, yaşla birlikte şekillenmektedir. Yaşla birlikte ölüm varlığını daha fazla hissettirir. Bu da çoğu yetişkin insanda derin endişe ve korkular yaşanmasına neden olur. Yetişkinlik ve yaşlılık döneminde yaşanan çoğu kaygıya 'ölüm korkusu'nun sebep olduğu görüşündedir Hökelekli. Bu korku ile baş etmek için takınılan tutum ve davranışlar, kişinin psikolojik özellikleri ve dini inanç seviyesiyle şekillenir, buna göre farklılık gösterir. Dini inanç ve felsefi görüşlerini ne kadar benimsemiş olduğu da ayrı bir etmendir bu yöndeki tavırlarda. Örneğin; dini inanç rahatlatıcı olabilirken, ürkütebilir; endişeyi

⁵⁸ Ayrıca bkz.; Karakuş ve Ark., 2012, s.44.; Hökelekli, 1991, s.160.

⁵⁹ 'Genç ve ölüm' başlığı, ilk bakışta, Schnitzler öykülerinde irdedeğimiz 'ani ölüm' olgusuyla ilişkili gibi görünse de, Hökelekli'nin ele alış biçimi itibarıyla bundan uzaktır. Hökelekli, 'genç insan' tanımını, ergenlik sonrası, yetişkinlik evresi arasındaki biyolojik süreç olan 11 ila 17 yaş aralığı ile sınırlamıştır. Çocukta ilk kez 'ölüm korkusunun baş göstermesi' durumundan başlayarak, 17 yaşa kadar olan gençlik döneminde 'ölüm hakkındaki düşünceler' konusunda anket çalışmaları ve araştırmaları sunmaktadır. Schnitzler'in öykülerindeki 'genç insan' tipi, yaş ortalaması ve ortalama yaş ömrü bağlamında, kendi döneminin 'yetişkin insanıdır' aynı zamanda. Karakterler, yetişkin; yaşam içinde kendi varoluşunun sorumluluğunu taşıması öngörülen dönemindedir.

arttırabilir de (a.g.y., s.154-158). Bu bağlamda, kişinin 'din'e bağlılığının yanı sıra, mensubu olduğu 'din'in bakış açısı da önemlidir. Buna göre, üç temel dini inanışta 'ölümü anlamlandırma' biçimine dair genel geçer çıkarımlara baktığımızda,

- Yahudilik'te; ölümün ağır bir ceza ve korkunç bir gerçek olduğuna inanıldığını,
- Hristiyanlık'ta; ölümün, sadece bedenin kaybı ve hayatın daha güzel bir şekilde bürünmesi inancında olduğunu,
- Müslümanlık'ta; ölümün, insan ruhunun bedenden ayrılarak Allah katına yükselmesi anlamına geldiğini görmekteyiz (Karakuş ve ark., 2012, s.44).

'Din'in kuralları bağlamında baktığımızda, Yahudilik inancı ve Schnitzler'in yaklaşımına dair ilişki önemli bir örnektir. Schnitzler'in de mensubu olduğu Yahudilik'teki 'ölüm' anlamı, yazarın öykülerde ele aldığı motiflerde hiç yer almamaktadır. Salt 'varoluşsal yok oluş' ve bunun 'birey' üzerindeki kaygı doğuran etkisi okunmaktadır. Kendi yaşamında yaşadığı 'ölüm' vakalarındaki yaklaşımı da bundan farklı değildir. Yahudiliğin katı kurallarına göre yaşadığı bir buhran, günlüklerinde de biyografilerinde de görülmemektedir.

Yaşla bağlı ölüm düşüncesine dönecek olursak, 'yaşlı insanın ölümü'nün sebep olduğu düşünce biçimi de önemlidir. 'Ölme sırası' açısından genellikle yaşlı insan, 'ölümüne en yakın kişi' olarak düşünülür. Bu şekildeki bir 'ölümü bekleme' sürecinde, kişinin yakınları 'ölüm'den dolayı üzüntü duysa da, 'sıranın bozulmamış olması' düşüncesiyle rahatlamaktadır da (Karakuş ve ark., 2012, s.43).

Ölüm düşüncesi, yaşamın anlamlandırılmasında şüphesiz ki önemli bir roledir. Kimisi için stres – sıkıntı kaynağı olurken, kimisi için de stresten kurtulmanın yoludur. Bazı insanlar ölümü bir 'yok oluş' olarak anlamlandırırken, bazıları da 'ölümsüz yaşamın başlangıcı' olarak görmektedir 'ölüm'ü. Kişinin 'ölüm ile yaşamı' bir bütün olarak görmesi ise, sorumluluk almayı gerektirecektir. Fakat aynı zamanda, yaşamın daha zengin algılanmasının ve mutlu yaşamının da önünü açacaktır (Karakuş ve ark., 2012, s.44). Buna göre, 'ölümü' yaşamdan ayrı görmek, hangi tutumla neticelendiği önemli olmamakla beraber, kişinin 'kendi yaşamını sahiplenmesinin' önünü tıkayacaktır.

'Ölüm düşüncesinin', insan yaşamında kendini gösterme şekillerinden biri de 'ölümü unutmama' halidir. Fakat bu, Levinas'ın tanımıyla; kendini eğlenceye vermek değildir. Söz konusu olan, 'eğlenceye indirgenemeyen ölüm'ün unutulması durumudur. Öte yandan, 'ölüm düşüncesi'nin şekillenmesi konusunda Levinas, 'öteki ile ilişki'ye dikkat çekmektedir. Ölümün özellikle olumsuz anlamı bağlamında, 'yok oluş' olarak algılanmasının, öteki ile ilişkiden

kaynaklandığı görüşündedir. Ölümü bir yok oluş olarak görmek, Levinas'a göre, "öldürmekten nefret etmeye" ya da bunu arzulamaya dayanmaktadır (Levinas, 2014, s.11).

Levinas'ın 'ötekinin ölümüyle ilişki' üzerinde durmasının bir nedeni de, 'kişinin kendi ölümüyle ilişkisi'nin, 'ötekinin ölümü'yle olan ilişkisine göre şekillenmesidir. Ötekinin ölümüyle ilişki, başkasının ölümüyle ilgili bilgi edinmek değildir Levinas'a göre (a.g.y., s.21). Başkasının ölümünden çıkarılabilecek arı bilgi, bilinç düzeyinde bir çakışmadır ancak⁶⁰. O zamana kadar 'kendini ifade edebilen birinin tükenme (hareketsizleşme) süreci'nin dış görünüşünün kavranmasıdır (a.g.y., s22). Kişinin doğrudan 'kendi ölümüyle ilişkisi'ni ise "Felsefede kendi ölümümler ilişkim kaygı olarak belirtilmiştir. Ve bu da yokluğun kavranışına bağlanır" şeklinde açıklamaktadır (a.g.y., s.19).

'Ölüm' düşüncesinin şekillenmesine dair Jankelevitch'in, Edgar Morin'in görüşüne dayanarak getirdiği açıklama da oldukça önemlidir. Ortalama insan ömrünün uzaması, duyguları, yaşam tarzını, ilişkileri, bakış açılarını hızla değiştirmiştir. Edebiyattan verdiği örneklerde de görüldüğü üzere; Balzac romanında 30 yaşındaki kadın, yaşlı bir kadındır. 20. yüzyıl ortalarından itibaren ise, 30 yaşındaki kadın, zarif ve gencecik bir kadındır. Jankelevitch'e göre bu, ritim değişikliğidir. Ritim, gittikçe uzamaktadır. Fakat yine de yaşam son'ludur. Bu değişmeyecek; asla sonsuz olmayacaktır (Jankelevitch, 2012, s.18). 'Ölüm'ün belirsizliği ise, 'risk' kavramının temelidir. Macera, risk, tehlike, 'şeyler' isimleriyle adlandırıldığında, ancak 'ölüm' dolayısıyla vardırırlar. 'Ölüm sıkıntısı' bu 'şeylere' müdahale eder. Risk, yönlendirici olandır. 'Neyin riski' sorusu çıkar ortaya. Kaza mı? Riskli olmasının nedeni, ölümcül olabilmesidir. Bu durumda 'risk', 'ölüm' demektir. İnsan yaradılış olarak savunmasızdır. Ölüm, ona tüm bedensel eklemlerden ulaşabilir (a.g.y., s.22).

Bu bağlamda, Schnitzler öykülerinde karşımıza çok sık çıkan 'gizli' ilişkiler, duygular ve neticesinde yaşanan kaza ve düello ile 'kişinin genç de olsa aniden kalp krizinden ölmesi' gibi olgular anımsanmalıdır. Biyolojik olarak (yaş veya sağlık durumu gibi) kişi ölüme herhangi bir yakınlık içinde olmasa da, biliş düzeyinde 'bir gizlilik', dolayısıyla 'risk almış' konumdadır. Bu risk'lerin tamamı, gerek intihar gerekse düello yoluyla 'ölümün mecburi olarak seçilmesi'ni de doğurmaktadır.

Schnitzler'in eserleri, modern dönemde hâkim olan ölüm düşüncesinin ve edebiyattaki yansımalarına önemli bir örnektir. Sürekli olarak ölüm üzerine yazıyor olmasına verilen tepkilere kendisinin 'ölüm, oyun ve aşk dışında yaşamı anlatan bir şey olmadığı' cevabı,

⁶⁰ Ayrıca bknz.; Sayın, 1990, s.258.

özellikle kendi dönemi için önemli bir tespittir. Modern dönemde, 'yazmak', 'içsel çöküntünün' bir göstergesi olarak, bir çeşit hastalık halini almıştır. Ölüm üzerine yazılmakta, ölüm kastedilmekte, fakat sadece 'yaşamın ölüm anlamına gelişi' şeklinde, ölümün çeşitliliği üzerinedir yazılanlar. Yaşam artık sadece bir 'ölüme hazırlık' değil, 'ölümün istisnai' bir hali olarak algılanmaktadır. Böylece yazarlar, 'ölüm üzerine yazarken', aslında 'her şey' hakkında yazmaktadır (Sayın, 1990, 214).

2.2.4. 'Ölüm'den Korkmak

*Yüreğim umutsuzluk içinde. Ölümden korkuyorum.
Gılgamış*

Irvin Yalom'a göre, Gılgamış herkes adına konuşmaktadır. Onun ölümden korktuğu gibi, her insan korkar ölümden; kadın, erkek, çocuk. Kimisi için 'ölüm korkusu' genel bir huzursuzluk ya da bir psikolojik bozukluk şeklinde kendini gösterirken, kimi insan da ölümle ilgili açık ve bilinçli bir anksiyete yaşar (Yalom, 2008, s.9). Korkunun çeşitli gösterge halleri olabildiği gibi, tanım düzeyinde de farklılık görülebilmektedir. Kişi üzerinde etkisi kuvvetli olan 'ölüm korkusu' için 'ölüm kaygısı' kavramı da kullanılmaktadır. Psikologlara göre, korkunun kaynağı belli iken, kaygının kaynağı belirsizdir. Duygunun şiddeti açısından, korku kaygıdan daha şiddetlidir. Bir de ikisinin 'süre'si üzerine önemli bir ayırmada bulunulmuştur; korkunun süresi kısadır, kaygı ise uzun süre devam eder (Akademik Araştırmalar Dergisi, 1996, s.182).

'Ölüm korkusu' ile 'ölüm kaygısı' arasındaki kesin ayırım ilk kez Kierkegaard tarafından yapılmıştır. Kierkegaard, 'bir şeyden korkmak' ile "yoktan korkmak" şeklinde ayırarak, ikisi arasındaki farkı ele almıştır. Düşünüre göre 'yok', insanın birlikte hiçbir şey yapamadığı bir 'hiç'tir (Akademik Araştırmalar Dergisi, 1996, s.182)⁶¹. Rollo May, Kierkegaard'ın görüşünden yola çıkarak, insanın bilinçaltında taşıdığı 'kaygı'nın yaşamda korkuya dönüştürülmeye çalışıldığını ifade etmektedir (Geçtan,2002, s.185). Buna göre, çalışmamızda kaygı ve korku kavramları arasındaki farklılık ve benzerlikler üzerine tartışmak yerine, "ölüm korkusu" kavramının kullanılması uygun olacaktır. Nitekim ele aldığımız 'modern dönem insanının ölmecek olmaya dair kaygısı', 'yaşama, davranışlara sinmiş korku' olarak kendini göstermektedir.

Psikologlar, 'ölüm korkusu'nun psikopatolojik bir olgu veya her insanın sahip olduğu evrensel bir reaksiyon olarak, iki türlü de olabildiği görüşündedir. Evrensel bir korku olması halinde asıl kaynak; belirsizlik korkusu, bedeni kaybetme korkusu, acı duyma korkusu,

⁶¹ Ayrıca bkz.; Geçtan, 2002, s.184-185.

yalnızlık korkusu, yakınlarını kaybetme korkusu, denetimi kaybetme korkusu, kimliğini kaybetme korkusu, gerileme korkusu gibi korkular olabilmektedir. Bilhassa, yaşamı 'sahip olduğu bir şey' olarak gören insanın, ölümden korkmasının kaçınılmaz olduğu görüşü yaygındır. Burada duyulan korku, ölümden değil, sahip olunan şeylerin kaybindan dolaydır. Beden, para, kuvvet, ego kaybidir korkutan. Hiçbir şeye sahip olunamayacak bir uçuruma, yok oluşa sürüklenmekten korkulmaktadır (Akademik Araştırmalar Dergisi, 1996, s.183,186).

Sosyal yaşam bağlamında 'ölüm korkusu'na baktığımızda ise, Batı kültüründe özellikle modern dönemin bir getirisi olarak, 'bireyselliğin' sebep olduğu 'ölüm korkusu' dikkat çekmektedir. Modern insanın aşırı bireysel tutumu, toplumdan uzaklaştıran bir unsur olarak değerlendirilmektedir. Yalnız yaşayan birey, topluluğa ihtiyacın azaldığı düşüncesini benimsemiş durumdadır. Yaşamdaki bu yalnızlık, onu 'ölüm' halinde de takip etmektedir. Dolayısıyla, 'ben' odaklı yaşayan kişi, ölümden de daha fazla korkabilmektedir. Louis – Vincent Thomas'a göre, Batı toplumuna mensup kişi, 'bireyciliği' yoluyla ölüme karşı 'bastırma' tavrı sergilemektedir. Ölüm, böylece bir tabu ve yadsıma meselesine dönüşür. Söz konusu 'bastırma' durumuna, cenazelerin giderek profesyonelleşmiş olması örnek olarak gösterilmektedir (Ünal, 2011, s.125). Oysa, 'ölüm korkusu'nun toplumsal ve sosyal anlamda birleştirici bir 'gizli işev' görmesi de mümkündür. Endişenin paylaşılması, duygusal yakınlık kurulması, insanları birbirine yaklaştırmakta, aralarındaki bağları kuvvetlendirmektedir. Bu nedenle, geleneksel toplumlardaki aile içi ilişkiler ve toplumsal yaşamda, ölüm sonrasında 'kenetlenme' görülmektedir (a.g.y., s.126).

Modern dönemde 'ölüme aşinalığın azalması', 'ölüm korkusu'nu arttıran diğer bir unsurdur. Aries'in incelemelerinden de öğrendiğimiz üzere, 'kendi evinde, yatağında, başucunda yakınları varken 'ölme'ye artık izin verilmeyişi, bu bağlamda oldukça önemlidir. Öte yandan bu durum, modern zamanın yaşam biçiminden de doğmuştur. Evler eskisi kadar büyük ve kalabalık değildir. Genç ve yaşlı insanlar eskisi kadar bir arada yaşamamaktadır. Ayrıca, yalnız yaşayan insan için, yaşlı olmasa da, 'evde yalnız' can çekişme düşüncesi ürkütücüdür (Ünal, 2011, s.127). Yine genç insanın ölüme dair korkularından biri de, 'beklenmedik ölüm'dür. Bunun bir olasılık olması bile modern dönem insanını huzursuz etmektedir (a.g.y., s.126).

'Ölüm korkusu'nu dönemlerden bağımsız şekilde ele alacak olursak, 'yaşanan korkuların tümünün altında ölüm korkusunun yattığı'na dair yaygın görüşe rastlamaktayız⁶². Her dönemde ve kültürde, 'ölüm'e dair adet, ayin ve törenlerin oluşmasında ve

⁶² Ayrıca bkz.; Karakuş ve Ark., 2012, s.42.

yürütülmesinde 'korku' unsuru temel neden olarak görülmektedir. Bunların dışında, 'yaşam içerisinde', ölüm korkusunun etkisi, 'kendini ölümü düşünmeye fırsat bulamayacak kadar meşgul tutmak suretiyle korkuyu maskeleyerek' veya 'ölüm düşüncesini tamamen akıldan çıkararak, düşünmekten uzak durarak bastırılması' da yine korkudan kurtulmaya çalışmanın yollarındandır (Hökelekli, 1991, s.156).

'Ölüm korkusu'na dair İbn-i Sina'nın ve Gazali'nin yorumları da 'insanın doğası'na yönelik çıkarımları içermektedir. İbn-i Sina, ölüm korkusunun kaynaklarını 'ölümün hakikatinin bilinmemesi', 'öldükten sonra kişinin başına neler geleceğini kestirememesi', 'bedenin çürüyüp yok olduktan sonra, kişilik ve benliğin de tamamen hiçliğe dönüşeceği sanılması', 'ölümden önce ve ölüme yol açan hastalıkların acı ve ızdırabından başka, bir de ölüm içinde bir elem varolduğuna inanılması', 'öldükten sonra kendisine bir ceza veya işkence uygulanacağına inanılması', 'öldükten sonra nereye gideceğinin bilinmemesi' ve 'ardında bırakacağı mal ve miras için üzüntü duyulması' olarak tespit etmiştir⁶³. Gazali de yine neredeyse benzer şekilde; 'hayatın zevklerinden mahrum kalma', 'malını kaybetme korkusu ve öldükten sonra başına ne geleceğinin bilinmemesine dair korkuya bağlamaktadır 'ölüm korkusu'nu (Hökelekli, 1991, s.156-157).

Jung ise, 'ölüm korkusu'nun nedeni olarak 'yaşama korkusu'nu görmektedir⁶⁴. Ölümden en çok korkan kişi, yaşamdan en çok korkandır. Yaşama korkusu, hayali bir kaynaktan beslenmez Jung'a göre. Yaşanan hayata uyum sağlayamama nedeniyle ortaya çıkan bir korkudur. Bu korku, bilinç dışıdır. Bu nedenle de 'yansıtılmış' bir korku halini alır ve oldukça 'ölçsüz' gözükür. Ancak, yaşayan için 'gerçek bir paniktir' (Hökelekli, 1991, s.157). Schnitzler'in 'yaşam karşısında çözümsüz kalan' tiplerinin intihar veya cinayet ile çıkış yolu aramasını açıklayan bir görüştür Jung'un bakış açısı. Thameyer'in, 'yaşamak istediği halde, mecburen intihar hazırlığına girmesi'; Gustl'in 'durumla başa çıkamayarak, intihara karar vermesi, fakat aslında ölmek istememesi; *Der Mörder*'de Alfred'in, sorumluluk alamadığı ve seçim yapmaktan aciz olduğu için sevgilisini öldürmesi, *Flucht in die Finsternis*'te Robert'in yaşama arzusundan dolayı duyduğu kuvvetli ölüm korkusu sonucunda kardeşini öldürmesi bu duruma örneklerden sadece bazılarıdır. Schnitzler'in 'gerçekle yüzleşmekte zayıf' olan karakterlerinin, yaşama arzuları nedeniyle 'ölümü seçmek zorunda hissetmeleri', daha birçok öyküde ölüm motifi ekseninde işlenmektedir.

Birey'in varoluş algısına yönelik bu yöndeki korku, varoluşçu psikoloji alanında da irdelenen temel konulardandır. İnsan'ın, ruh dengesini koruyabilmesinin en önemli

⁶³ Ayrıca bkz.; Karakuş ve Ark., 2012, s.42,56; E. Fromm'un benzer görüşü için Hökelekli, 1991, s.158.

⁶⁴ Ayrıca bkz.; Karakuş ve Ark., 2012, s.53.

yollarından biri, 'ölüm korkusu'yla başa çıkmaktan geçmektedir. Ölüm olgusunu algılayışa bağlı olarak geliştirilen tutumlar dengesini kaybettikçe, kişi de ruhsal olarak sağlıksızlaşır, sosyal yaşama uyumu zayıflar. Varoluşçu psikoloji, kişinin ölümü bilmesini olumlu etkiye çevirme çabası da gütmektedir. Kişinin, ölümü kabullendikçe, yaşamını daha iyi değerlendirme olasılığı yüksektir (Karakuş ve Ark., 2012, s.49). Bireyin ölüm korkusu, varlığını tehdit eden gerçek ya da hayali algılar tarafından oluşmaktadır. Çok yönlü bir kavram olarak, en çok 'belirsizlik', 'yalnızlık', 'acı duyma' (a.g.y., s.50) ve İbn-i Sina'nın da tespit etmiş olduğu korkuları yansıtmaktadır. Zilboorg'a göre ölüm korkusu, ölümün 'ne olduğunun' görülememesinden kaynaklanmaktadır. İnsanlar, 'ölümün yüzünün ardında' ne olduğunu bilmediklerinden, onu yok saymayı tercih etmektedir. Korkunun sürekli yaşanması, bilinçte tutulması halinde, 'insan'ın normal yaşamsal işlevselliğini kaybedeceği görüşündedir. Bu nedenle de, kişiyi hayatta tutmak için, en uygun şekilde bastırılması gerektiğini savunmaktadır (a.g.y.,53). Yalom ise, ölüm kaygısıyla baş etme ve kurtulma yolu olarak, ölümle yüzleşmeyi, ölümü tanımayı ve onu bilmeyi önermektedir (a.g.y., s.54).

Jankelevitch, ölüm kaygısının, dinlerin öğrettiği gibi bir 'öte dünya' kaygısı olmadığı görüşündedir. Orta Çağ ve aşırı dindar toplumlarda öyle olmuşsa da, varoluşsal açıdan öyle değildir. Ölüm kaygısı, ölümün 'bir geçiş hali' olarak algılanmasından kaynaklıdır. Bu, temsil edilemeyen bir şeyin kaygısıdır; daha önce hiç tecrübe edilmemiş, ilk ve son kez yaşanan, ilk'inin sonuncu olduğu bir deneyimdir (Jankelevitch, 2012, s.93). Dilin kendisinin bile ölümü tarif etmek için uygun olmadığını belirtir. Kullanılan bütün ifadeler ampiriktir Jankelevitch'e göre; 'öte dünya', 'bir dünya', başka; yani bizimkinden çok farklı. Ölüm, bir diğerinden ötekine geçiş değil, o sonsuz, o hiçbir yere bakmayan bir penceredir. Düşünce bunu temsil etmeye çalıştığı zaman zarar görecektir, kendi kendini yok edecektir, çünkü düşünce de algı gibidir (a.g.y., s.95-96).

Düşünce, Jankelevitch'e göre, 'hiçliği' düşünmeye kalktığında, kendini ortadan kaldırır. Çünkü düşünce, 'anlamlandırmak' için, bir kavramı diğerine, bir imgeyi bir diğer imgeye bağlayacaktır. Ölüm'e karşı en iyisinin, onu düşünmemeye çalışmak olduğunu savunur. Ölüm hakkında düşünecek, söyleyecek bir şey yoktur. Çünkü 'ölüm', düşünceye de söyleme de meydan okuyan bir olgudur. "Demek ki" der Jankelevitch, "tavır yararsızdır ve genel olarak tavrın, kendisi hakkında söyleyecek hiçbir şey olmayan ölüme değil, ancak ölüleri kullanma kılavuzuna dayanır" (Jankelevitch, 2012, s.96-97). Ölümlerin mumyalanması, ilkel toplumlarda ölümlerin açık havada sergilenmesi, Hristiyanlık'ta 'diriliş inancıyla gömülmesi, diğer inançlarda yakılması; hepsi Jankelevitch'e göre tek amaca hizmet etmektedir: güven vermek, rahatlatmak (a.g.y., s.97).

Heidegger'e göre 'koru', 'insan'ı henüz gerçekleşmemiş olanla karşı karşıya getirir; 'hiç'le. İnsan, korku yoluyla, varlığının zamansal sınırıyla (geçiciliğiyle), yani 'ölüm'le yüz yüze gelir. İnsan, dünyaya fırlatılmış bir 'varlık'tır. Korku, 'fırlatılmış bir varlık' olmanın kendisindedir. Öyleyse korku, 'varoluş'u ele geçirmez, ondan çıkar, ondan doğar. Bu durumda, korkunun nedeni ve kaynağı 'varlığın ölümlü oluşu'nda ve ölümü zaten kendinde taşımasında, barındırmasındadır. Korkmak, 'ölümü getirecek bir şeyden' korkmak değildir. 'İnsan'ın, yaşadıkça 'son'a yaklaşmasının farkındalığıdır. Bu sebeple, Heidegger için korku, her zaman 'ölüm korkusu'dur (Kayaoğlu, 2001, s.61-63)⁶⁵. Ölümü kabullenmek, varoluşu rahatlatacak tek yoldur bu durumda Heidegger'e göre. Ayrıca, ölümden kaçma olarak düzenlenen gündelik yaşantıyı da, aslında ölümü kabullenme olarak değerlendirmektedir. Bu şekildeki kaçışı, rahatlama dan ziyade, 'kendine özgü' bir ölüm-için-varlık hali olarak görmektedir (Levinas, 2014, s.57).

Engin Geçtan da, Heidegger'in görüşlerinden yola çıkarak, 'yok'tan korkmak bağlamında açıklamaktadır 'ölüm korkusu'nu. 'Yok'tan korkmak, 'bir şeylerden korkmaya' dönüşmek zorundadır ki, korunma mekanizması geliştirilebilsin. 'Yok'un karşısında çaresiz kalan 'insan', korkusuna ancak 'bir şey'e dönüştüğünde korunma sağlayabilir (Geçtan, 2013, s.185). Ölüm anksiyetesi, Geçtan'a göre, insanın benliğinin derinliklerinde ve biliş seviyesine gelmeden yaşanmaktadır. 'İnsanın varlığı' bu anksiyetenin hakimiyetindedir. 'İnsan'ı, anlamlı yaşayıp yaşamadığı konusunda içten içe kaygılandıran da bu anksiyetedir. Bu kaygı, 'varoluşun farkındalık hali'ni yaşamayan insanda, 'yok'la yüzleşmek zorunda kaldığında uzaklaşabilmek için 'üretilecek şeylerden korkma' şeklini almaktadır (a.g.y., s.186). Schnitzler'in Thameyer karakteri, kendisine karşı olan bakış açısından kurtulmak için 'korunma yolu olarak intihar'ı seçmektedir. Der Andere karakteri, korktuğu 'ölüm'ü 'mezar'-'mezarlık' varlığına aktararak kurtulmaya çalışmaktadır; *Totenschweigen*'daki Emma 'saygınlık ve sosyal kimlik kaybına' yüklediği anlamla 'ölü kişiden' kaçmaktadır, *Der Sohn*'daki doktor, mesleki varoluşuna yüklediği anlamla edindiği mesafe üzerinden 'ölüm düşüncesinden' uzak durabilmektedir. Geçtan "Genç ya da yaşlı, her insanın varoluşunun temelinde aynı ölüm anksiyetesi yaşanır. Buna karşılık ölüm korkularının belirleyicisi, insanın kendisini ne oranda var edebildiği ile ilintili" demektedir.

⁶⁵ Ayrıca bkz.; Levinas, 2014, s.56-58.

3. BÖLÜM: ARTHUR SCHNITZLER

Arthur Schnitzler, 1862 yılında Viyana’da, yüksek burjuva sınıfına mensup bir ailede dünyaya gelmiştir. Babası Johann Schnitzler, dönemin isim yapmış doktorlarından. Johann Schnitzler’in gırtlak hastalıkları uzmanı (Laryngolog) olması, oğlu Arthur Schnitzler’in, tiyatro ve ses sanatçıları ile erken yaşta tanışmasını, yakın ilişkide olmasını sağlamıştır. Schnitzler gerek ailesinin sosyal konumu, gerekse babasının mesleği nedeniyle, Viyana elit sınıfı ve sanat camiasının içine doğmuştur.

Edebiyatla ilişkisinin ise, henüz çocuk yaşlarda başladığı bilinmektedir. Doktor olan babasının edebiyata ilgisi ve kütüphanesinin zenginliği, Schnitzler’in edebiyatla tanışmasını şekillendirmiştir. Ayrıca, henüz çocuk yaşta bile çevresinde gözlemlediği olayları konu edinen hikâyeler yazmaya çalışmıştır. Ancak, dönemin öne çıkan yüksek burjuva sınıfında yaygın olduğu üzere, Schnitzler Ailesinde de erkek çocuklar, baba mesleğine yönlendirilmiştir. Arthur Schnitzler, tıp eğitimine babasının isteği doğrultusunda başlamış, isteksizce devam ederek tamamlamış ve babasının kliniğinde de ancak babası ölene kadar görev yapmıştır. Tıp eğitimi süresince dönemin elit kesiminde görülen ‘cafe kültürü’ içinde yer almış, doktorluk mesleği süresince de babasının tıp alanında yapılacak yayınlar için kurduğu *Ineternationale Klinische Rundschau* adlı derginin redaktörlüğünü yürütmüştür. Schnitzler, yazarlık konusunda babasından baskı görmüş ve gördüğü baskıyı *Jugend in Wien* başlıklı otobiyografik çalışmasında şu sözlerle dile getirmiştir:

Mein Vater stand meinen Schriftstellerischen Versuchen (er bekam natürlich nicht alles zu Gesicht) nach wie vor ohne Sympathie gegenüber, und mit Rücksicht auf meinen ärztlichen Ruf, der sich aus guten Gründen noch immer nicht festigen wollte, wünschte er damals, daß ich als Belletrist mindestens nicht unter meinem Namen hervortreten sollte (s.288).

Babasının tepki ve baskılarına rağmen edebiyattan uzaklaşmamış, yazmaya devam etmiştir. İlk kez 13 Kasım 1880 tarihinde *Der Freie Landesbote* (München) dergisinde *Liebeslied der Ballerine* adlı çalışması yayınlanmıştır. Hemen peşinden 15 Kasım’da da *Über den Patriotismus* başlıklı yazısı yine aynı dergide yayınlanmıştır (Scheible, 2007, s.138). Sonrasında ise, aralarında ‘Anatol’ adlı dramının da bulunduğu birçok eseri yayınlanmıştır. Ancak, Schnitzler’in tamamen klinikten ayrılması ve kendi yolunu çizmesi babasının ölümüyle (02 Mayıs 1893) başlamıştır⁶⁶. Yazar kendine bir muayenehane açmıştır. Aynı yılın Aralık ayında Viyana’daki Deutsche Volkstheater’de *Das Märchen* adlı oyunu ilk kez sahnelenmiştir (Fliedl, 2005, s.25).

⁶⁶ Babasının kurmuş olduğu dergideki redaktörlük görevini ise babasının ölümünden sonra bir süre daha, 09 Eylül 1894 tarihine kadar sürdürmüştür (Worbs 196).

Henüz 18 yaşındayken bir eserinin yayınlanması, tıp eğitiminin yanı sıra dram ve öykü yazmaya devam etmesi dışında Mart 1879 – 19 Ekim 1931 (ölümünden iki gün öncesine) kadar (Lindgren, 1993, s.64) günlük tutması, çok sık mektuplaşması ve bu mektupların oldukça detaylı - anlatımı güçlü mektuplar olması⁶⁷ da, yazmaya olan ilgisinin yoğunluğunu gösterir niteliktedir.

3.1. Doktor Kimliği ve Yazarlığı arasındaki ilişki

Arthur Schnitzler'in tıp eğitimini ve doktorluğu sevmediği, babasının zoruyla tıp alanına yöneldiği genel geçer bir bilgi olarak, yazar hakkındaki çalışmalarda sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, henüz tıp öğrencisiyken 07 Mayıs 1885 tarihinde günlüğüne aldığı bir notunda şu sözleri görülmektedir:

Ich vergesse ganz, was und wer ich bin, dadurch spüre ich, daß ich nicht auf der richtigen Bahn bin,[...] ich habe das entschiedene Gefühl, daß ich [...] ethisch einen Blödsinn begangen habe, indem ich Medizin studierte... Nun gehö' ich in die Menge. [...] Ich weiß es noch nicht, weiß es heute, wo ich in der Blüte geistiger Jünglingskraft stehen sollte, noch nicht, ob in mir wahres Talent für die Kunst steckt – daß ich aber mit allen Fasern meines Lebens, meines höheren Denkens – dahin gravierte, [...] das fühl ich deutlich... Es ist unglaublich, wie man sich selbst verlieren kann.[...] nun es kommt bald die Zeit, in welcher ich mir Gewissheit über mich selbst verschaffen werde. Warte, Kerl, ich muss dir noch auf den Grund kommen!⁶⁸

Bu ve benzeri ifadelerine bakıldığında, Schnitzler'in tıp alanına ciddi bir biçimde mesafeli olduğu, imkân bulması durumunda bu alandan tamamen uzaklaşacağı gibi bir izlenim doğmaktadır. Ancak, eserleri, günlükleri, mektuplarına ve hakkında yürütülmüş çalışmaların büyük bir kısmına bakıldığında, doktorluk mesleğinin aslında yazarlığına katkı sağladığı ortaya çıkmaktadır. Tıp alanının sağladığı bu katkının altında da yazarın özellikle hipnoza ve dolayısıyla da psikiyatriye duyduğu ilginin yattığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Schnitzler 01 Kasım 1886 tarihinde psikiyatr Theodor Meynert'in yanında pratisyen hekim⁶⁹ olarak çalışmaya başlamıştır (Scheible, 2007, s.138). Buradaki çalışma sürecinde psikiyatri ile yakından ilgilenmiş ve hipnoz uygulamalarına ağırlık vermiştir. Hipnoz uygulamalarına duyduğu ilgiyle, tıp alanındaki yegâne bilimsel makalesini⁷⁰ yazmıştır. Bilimsel alanda ilgilenmiş olsa da, hipnoza duyduğu ilginin tamamen kişisel bir merak ve ilgi olduğu görüşüyle de karşılaşmaktayız (Perlmann, 2004, s.21). Tekrar, yaşamında 'doktorluğun yeri'ne baktığımızda, babasının ölümünden sonra klinikten ayrılıp, kendine özel bir muayenehane açmış olduğunu görmekteyiz. Edebiyatla ilgilendiği zamanların dışında,

⁶⁷ Bknz. Lindgren, Irene. Arthur Schnitzler im Lichte seiner Briefe und Tagebücher. Heidelberg: Universitaetsverlag C. Winter, 1993.

⁶⁸ Ayrıca bknz. Seegers 68; Wagner 41.

⁶⁹ Alm.: Sekundärarzt

⁷⁰ "Behandlung der funktionellen Aphonie durch Hypnose" (1889) başlıklı makaledir. (Fritsche, 1974, s.59). Ayrıca bknz. Perlmann, 2004, s.21;

muayenehanesinde doktorluk yapmaya devam etmiştir. Schnitzler tıpta herhangi bir uzmanlık kazanmak yerine, doktorluk mesleğinde aktif olduğu yılları kişisel ilgisine göre yönlendirmiştir. Psikiyatri alanına yönelmiş ve tamamen kişisel merakından kaynaklanıyor dahi olsa, yalnızca bu alanda gözlem ve uygulamalarda bulunmuştur. Bu uygulamalarının izleri eş zamanlı veya sonradan edebi çalışmalarına da yansımıştır.

1888 yılında Floria Trebitsch adlı hastaya uzun süreli (birden fazla seanstan oluşan) hipnoz ve telkin terapisi uygulamıştır. Hipnoz seanslarının raporlarını da tüm detaylarıyla tutmuştur (Lindken, 1987, s.45-47). Ancak dikkat çeken önemli bir ayrıntı bulunmaktadır bu raporlarda. Schnitzler hipnotize edilmiş kişi üzerinde denemeler de yapmaktadır. Raporda 'Kişiliğin trans-mutasyonu'⁷¹ notunu düşerek, hipnotize olmuş kişiyi farklı kimliklere sokmaktadır. Örneğin küçük bir çocuk, Kral Ludwig, gibi farklılıkların belirgin olduğu kimliklere sokarak, gerçekten o kimlikteymiş gibi davranıp davranılmadığını test etmiştir. Bu kimlik değiştirmeler, yalnızca hipnozun başarılı olduğunu göstermiştir. Tüm bunların sonunda, hastayı iyileştirecek telkini hastaya söylemiş ve hastayı uyandırmıştır (a.g.y., s.46-54). Yazarın arkadaşı Felix Salten de, Schnitzler'in hipnoz uygulamaları hakkında yaptığı yorumlarda 'deneme – deney' anlamına yorulabilecek "Versuche" tanımını kullanmıştır. Salten buna örnek olarak da, Schnitzler'in genç bir kadını hipnotize ettikten sonra, ona nasıl suç işlettiğini anlatmış ve hipnoz seansının, masum bir insanı kolaylıkla katile dönüştürebilme potansiyeline dikkat çekmiştir (a.g.y., s.55).

Schnitzler'in tüm bu uygulamalar, denemeler süresince bir yandan da edebi eserler kaleme aldığını bilmekteyiz. Dolayısıyla, tıp alanında yaptığı bu denemelerin yazarın gözlemini kuvvetlendirdiği de ortadadır. Çünkü hipnoz edilmiş kişiyle hem bir doktor hem de yazar olarak, bilinci açık kişilerle olduğundan daha esnek bir gözlem alanında bulunabilmiştir. Raporlara ve sonuç bildirimlerine baktığımızda da, Schnitzler'in mutlak bir iyileşme hedeflemekten ziyade, deneme ve sonuçlarına odaklı olduğunu görmekteyiz. Yalnızca yaptığı uygulamanın sonucunu gözlemlediği ve yorumladığı izlenimi oluşmaktadır. Bu durumu, Schnitzler'in psikiyatri, bilinçaltı, bilinç akışı gibi unsurlarla yakından ilgilendiğinin bir göstergesi olarak yorumlamak yanlış olmayacaktır. Nitekim eserlerinde de, herhangi bir sonuç yerine, bilinç ve davranış ekseninde 'akış' odaklıdır.

Hipnoza olan ilgisinin, eserlerine açık bir biçimde yansımalarına *Anatol* ve *Paracelsus* adlı eserleri örnek gösterilebilir. *Anatol* adlı dramında, Anatol adlı ana karakter, hayatı anlık yaşayan, sevgililerine sadık olmayan, fakat sevgililerine karşı sürekli kıskançlık krizi yaratan,

⁷¹ Transmutation der Persönlichkeit

alınan bir 'yüksek burjuva genci tipi'dir. Dramın *Die Frage an das Schicksal* bölümünde, sevgilisi Cora'nın sadık olup olmadığı konusundaki endişelerini arkadaşı Max ile konuşmakta ve bunu öğrenmenin yolunu tartışmaktadır. Anatol, Cora'nın sadakatini anlamak için onu hipnotize etmeye ve soru sormaya karar verir. Max'a da gizlice izlemesini söyler. Max'ın da gözlemlediği ve hayrete düştüğü bu seansta, Anatol hipnotize olmuş Cora'yı "sen bir balerinsin" diyerek dans ettirir, sevgilisinin öldüğünü söyleyerek ağlatır ve kraliçe olduğunu söyleyerek, bir hırsız affetme anını yaşatır. Max, bir insana bunları yaptırabilmeyi mucizevi olarak nitelendirirken, Anatol rahattır ve hayatta zaten hiçbir şeyin kesin – keskin net olmadığını savunur. Max, hipnozun bu kadar etkili, bilinçten bu kadar ayırabildiğini gördüğü için, Anatol'e sadakat ve kim olduğu konusunda Cora'ya sorular sormasını tavsiye eder. Anatol, Max'ın dediğini yapmak üzere Cora'yı tekrar hipnotize eder, fakat sadakat konusunda gerekli soruları sormaz. Gerekçesi de kişinin asla tam olarak doğruyu söyleyemeyeceğini bilmesidir. Çünkü insanın içinde kendisi farkında olmadan da bazı algı ve duyguların olabileceğini düşünmektedir:

Max. Du fragst sie, wie folgt: Cora, seit du mich liebst... bist du mir treu?

Anatol. Das klingt zwar sehr klar.

Max. ... Nun?

Anatol. Ist es aber durchaus nicht.

Max. Oh!

Anatol. Treu! Wie heißt das eigentlich: Treu? Denke dir... sie ist gestern in einem Eisenbahnwaggon gefahren, und ein gegenübersitzender Herr berührte mit seinem Fuße die Spitze des ihren. Jetzt mit diesem eigentümlichen, durch den Schlafzustand ins Unendliche gesteigerten Auffassungsvermögen, in dieser verfeinerten Empfindungsfähigkeit, wie sie ein Medium zweifellos in der Hypnose besitzt, ist es gar nicht ausgeschlossen, daß sie auch das schon als einen Treubruch ansieht. (s.36)

Kişinin bilinçaltıyla, bilinç halinin uyumsuz olabileceğini deneyleriyle de tespit etmiş olan Schnitzler, 1893 yılında kaleme aldığı bu dramında karakterleri de aynı düşünceyle konuşurmuştur. Elbette, bu dramda 'bilinc'e güvenin eksikliği , 'an'ın 'ben'e etkisini dikkate alma' gibi görüşler, yalnızca hipnoz konusundaki deneyimlerden dolayı değildir. Dönemin 'hassas' - 'alınan' - 'şüpheci' – 'an'a odaklı yaşayan' birey tipinin bakış açısı da verilmektedir. Eserin tamamından da anlaşıldığı üzere, Anatol'un güvensizliği, kendisinin an'lık yaşaması ve sorumluluk taşımayan bir tip olmasından kaynaklanmaktadır. Anatol'un kendi iç dünyası ile eylemleri – sözleri birbirine tersken, çevresine bakışı da aynı oranda 'sahtelik/yapaylık'⁷² tespitine odaklıdır.

Paracelsus adlı dramı ise 1899 yılında ilk kez sahnelenmiştir (Fliedl, 2005, s.31). Eser, yüzyıl geçişi – modernizm döneminde ve Viyana'da geçerse de⁷³, olayların yanılısamalar ve bunların hipnoz aracılığıyla uç noktaya varmasını konu etmektedir. Cyprian,

⁷² Alm.: Sentimentalitaet

⁷³ Yazılıp yayınlandığı dönem itibariyle, Viyana Modernizmi etkilerini taşımaktadır.

ailenin reisi, bir silah üreticisidir. Bir gün pazarda dolaşırken, bir şarlatanın gösteri yaptığını görür. Kendisi de gidip baktığında, bunun eski arkadaşı Paracelsus olduğunu görür. Paracelsus 13 yaşındayken yaşadığı yeri terk edip, dünyayı dolaşmaya gitmiş ve sonra da bir daha görülmemiştir. Şimdiyse geri gelmiş ve akıl almaz numaralar yapmaktadır. İnsanları gündüz vakti 'ayakta uykuya daldırabilmektedir'. Cyprian, Paracelsus'u alır ve kendi evinde misafir eder. Olaylar Cyprian, Cyprian'ın eşi Justina, Cyprian'ın 'melankoli hastalığı' olan kız kardeşi Cäcilia, Doktor Corpus ve Cyprian'ın genç yardımcısı Anselm arasında geçmektedir. Doktor Corpus, Cäcilia'yı içinde bulunduğu melankolik rahatsızlıktan ilaçlarla ve tıp yardımıyla çıkarmaya çalışmaktadır, fakat başarısızdır. Paracelsus'tan ilk bahsedildiğinde aralarında geçen konuşmada, Doktor Corpus rahatsız olur ve bir şarlatanın tedaviler yapabildiğini duymak istemez. Paracelsus'tan herkes büyülenmiş gibidir pazarda, çünkü insanları kısacık bir uyku haline soktukten sonra, var olan sağlık şikâyetlerini gidermektedir. Cyprian, Paracelsus'un, yöntemini kız kardeşi için de kullanmasını istemektedir. Henüz sadece inanılıp inanılmaması gerektiği üzerine tartışmalar sürerken, bir yandan da Cyprian'ın eşi Justina'nın geçmişte Paracelsus'a aşık olduğu ve Cyprian'ı ona tercih ettiği ortaya çıkar. Paracelsus, Cyprian'dan intikam almak istemektedir. Justina'yı hipnoz edecek ve Cyprian'ın sadece para ve sosyal statü için seçilmiş olduğunu ispatlayacaktır. Anselm de karşılıksız olarak Justina'ya yakınlık göstermektedir ve Justina tarafından reddedilmektedir. Justina'yı bir gece bahçede buluşmaya da çağırmıştır. Cyprian 4. Sahnede Anselm'i dizleri üzerinde Justina'nın önünde diz çökmüş halde bulmuş, ama ciddiye almamış, üzerinde durmamıştır.

Paracelsus'un yönteminin sihir olup olmadığı üzerine tartışmalar sürerken, sonunda Justina hipnotize edilmeyi kabul eder. Bu bir deney olacaktır ve herkes bunu denemeye hazırdır. Tartışmalar sonunda Paracelsus, Jusitna'yı hipnotize eder. Justina'nın iç dünyası ortaya çıkarılacaktır. Herkes, Justina dâhil, kendinden emindir. Hipnoz sırasında da Paracelsus ve Cyprian arasında hipnozun gerçekliği ve doğruluğu üzerine tartışma devam eder. Paracelsus, kısa süre içinde herkesi şaşırtacağını söyler ve uyku halindeki Justina'nın kulağına bir şeyler fısıldar. Justina'yı uyandırır ve Justina Cyprian'dan kaçır. Kimse, Justina'nın kulağına ne fısıldadığını, hatta bir şey söyleyip söylemediğini tam olarak anlamaz. Justina da hipnozdan sonraki ruh halinin gerçek mi, yoksa hipnozda yapılanların etkisi mi olduğunu bilmez. Anselm'in buluşma teklifi ortaya çıkmıştır, ama Justina'nın o buluşmaya gidip gitmediğini artık Justina dâhil, kimse bilmemektedir. Justina, gerçekten kimi sevdiğini, Paracelsus'u unutup unutmadığını, gerçekten kocasına ne hissettiğini de artık bilmemektedir. Gerçekle yalan arasındaki çizgi, hipnoz yoluyla kalkmıştır. Herkesin kafası karışır ve herkes 'inanmak istediği gerçeğe' inanır.

Bu eserde Schnitzler yine 'insan'ın güvensizliği ve güvenilirliğini ortaya koyarken, bilinçaltı etkisini işlemiştir. Kişinin kendisinin bile kendi arzularının farkında olmadığını ve bunun hipnozla ortaya çıkabileceğini göstermektedir. Fakat hipnozun aynı zamanda, kişiyi yönlendirme olasılığı olduğunu da vurgular. Bu noktada telkin yönteminin devreye girmesi durumu vardır. Hipnoz olgusuna dair bu eserde işlediklerinin, yöntem olarak kendisinin hastalarına uyguladığı hipnoz ve yukarıda değinilmiş olan denemeleriyle benzerlikleri olduğu görülmektedir.

Schnitzler eserde, ben – algı – izlenim olgularını da ele almaktadır. Oyunun sonunda “herkesin kendi seçtiği gerçeğe inanması” , Bahr'ın *Modern* tanımında dile getirdiği “ihtiyaç duyulan gerçekliğin esas olduğu” görüşünü hatırlatmaktadır. Mutlak gerçek, inanan ve tercih eden birey'e göre farklılık göstermektedir. Bu noktada yönlendirici olansa, izlenim ve algı'dır. Karakterlerin hepsi, 'ben' in izlenimlerini ve bu izlenimlerden oluşan 'ben'i yaşamaktadır. An ve algı odaklı yaşanması, birey'in seçimlerini belirlerken bu döngüyü kurmaktadır.

Tıp bilgisi ile yazar yönünün harmanı olarak *Paracelsus* adlı dramda ortaya koyduğu diğer bir nokta da, ilaç tedavisi ile hipnoz terapisi arasındaki farklılıkları tartışmasıdır. İlaç tedavisi uygulayan doktora karşı bir Hipnoz uzmanını koymuştur. Doktor ve ilaç yardımıyla iyileşemeyen Cora, melankoli hastalığından hipnoz yoluyla, kısacık bir uygulamayla, bir 'an'da kurtulmuştur. Bu noktada akla gelen, Sigmund Freud'un Fransa'da birlikte çalıştığı ve Viyana camiasına çeviri yoluyla çalışmalarını kazandırdığı Jean – Martin Charcot'un histeri ve tedavisi konusundaki düşünceleridir. Charcot'un görüşleri, Schnitzler eserlerinin yorumunda önemlidir. Çünkü Schnitzler, Freud'un Charcot ekolünde yürüttüğü çalışmaların ve yaptığı çevirilerinin hep destekçisi olmuştur. Freud'u bu noktada yakından takip etmiş ve Freud'a yöneltilen eleştiri ve tepkilere aldırmaksızın, birçok kez, destekleyen yorumlarda bulunmuştur (Worbs, 1988, s.205-206)⁷⁴.

Charcot, histeri rahatsızlığını bireyin gençlik döneminde yaşadığı bir şok'a bağlamasının yanı sıra, bunun çözümünün de ancak hipnoz yoluyla olabileceğini savunmuştur (Seegers, 2009, s.72). Ayrıca, hipnozun bir travmayı ortadan kaldırdığı gibi, yeni bir travmaya neden olabileceğini de belirtmiştir (a.g.y., s.73). *Paracelsus* adlı dramda Justina'nın hipnozdan sonra ruh halinin ve duygularının değişmesi – karışması Charcot'un bu görüşünü akla getirmektedir. Schnitzler, Charcot ve Freud'un görüşlerini redaktörlüğünü yaptığı dergide yoğun olarak tartışmış, duyurmuş ve bu görüşlere katılmıştır. Söz konusu tartışma ve yorumlarında, histerinin ilaçla değil, doktorla⁷⁵ tedavi edilebilecek bir

⁷⁴ Ayrıca bkz.: Seegers, 2009, s. 73.

⁷⁵ Alm.: “...nicht die Arznei heile, sondern der Arzt.”

rahatsızlık olduğu görüşünü de savunmuştur (a.g.y., s.73)⁷⁶. Bu bilgiler bağlamında, Schnitzler'in tedavi konusuna yaklaşımının, *Paracelsus* ve *Anatol* dramlarında seyirciye sunulduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Ayrıca, hipnoz olgusunu özellikle dramlarında kullanması da dikkat çekicidir. Dram türündeki karşılıklı konuşma tekniği, hipnozdaki soru cevap ve durum bildirimini andırmaktadır. Öykülerindeyse, birey'in bilinçakışını, algısını daha çok günlük veya mektup biçimindeki anlatımlar ya da iç monolog tekniğiyle aktardığını görmekteyiz.

3.2. Eserlerinin Psikanalitik Yönü

Arthur Schnitzler eserlerinin, 'bireyin içgüdüsel davranış modellerini' ortaya koyar nitelikte olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. 'Ben' odaklı tutum ve düşünüş şekillerini işlerken, herhangi bir eleştiriye yer vermemektedir. Bilhassa öykülerinde, bireyin yaşamı – davranışları bütününden seçtiği ve bir olay çerçevesinde 'gerçekle yüzleşme' sürecini ortaya koymaktadır. Bireyin 'algısı' ve izlenimleri yoluyla 'bilinç akışının şekillenmesini' bire bir aktarmaktadır. Bu bağlamda bir öyküde ele aldığı ana karakterin psikolojisini teşhis eder gibidir.

Eserlerinde konu ve durumları bu şekilde, psikanaliz niteliğinde işlerken, anlatım biçimini de empresyonist akım doğrultusunda şekillendirmektedir. İzlenim verecek şekilde, kısa ifadelerle betimlemelerde bulunmaktadır. Böylece, karakterin 'açıklıkla ifade edilmeyen özelliklerinin' izlenimlerini vermektedir okuyucuya. Söylenen değil, satır arasındır asıl okunması gereken. Çünkü karakterlerin söyledikleri değil, 'söyleyemedikleri' – açıklıkla ifade edemedikleridir yönlendirici olanlar. Böylece, karakterin davranışlarında algısının izlenimlerini vermektedir. Bu yöndeki yaklaşımı, öykülerinde 'iç monolog tekniğini' sıklıkla karşımıza çıkarmaktadır. Bireyin 'bilinç akışını' tüm doğallığıyla, detaylıca aktarmaktadır. Bilinç akışını aktarırken natüralizmin 'Sekundenstil' tekniğini kullansa da, ruhsal durumu 'saniye saniye' verebilmek için empresyonizmin etkisinde, estetik anlatımı tercih etmektedir.

Yazarın psikanaliz niteliğindeki eserlerinin diğer önemli bir özelliği de, ruh halleri analizinin daha çok toplumun 'elit burjuva tiplerine' yönelik olmasıdır. Schnitzler'in eserlerinde resmettiği kişiler, belirli prototipleri göstermektedir. Eser kahramanlarının önemi, temsil ettikleri tipleri aktarmalarında yatmaktadır. Yazarın bazı eserlerinde kahramanlarının isimlerinin hiç verilmediği veya isimlerinin üzerinde hiç durulmadığı, fakat davranışlarının çok detaylı şekilde aktarıldığı görülmektedir. Elit burjuva sınıfından karakterleri kaleme aldığı bu

⁷⁶ *Die Behandlung der Hysterie, der Neurasthenie und ähnlicher allgemeiner funktioneller Neurosen* adlı kitap için kaleme aldığı eleştiri yazısında.

eserlerde, kullandığı dil de yüksek seviyeli, estetik bir dildir. Elit burjuva sınıfının bir davranış özelliği olan, ironik-alaycı ifadelerle sıklıkla yer verdiği görülmektedir. Tiplerin, içinde buldukları ruh hallerini, ruh hallerinin anlık olarak değişmesini, karakterlerin zaafı ile sosyal kimliklerinin gerektirdiği davranış şekilleri arasındaki gerilimi, söz konusu durumdan kaynaklanan buhranı da yine, bilinç akışını vermek suretiyle, bir psikanaliz niteliğinde okura sunmaktadır. Tüm bu özellikleri verebilmesindeki başarının önemli bir nedeni de, kaleme aldığı eserleri tek bir edebi tür ile kısıtlamamasıdır. Örneğin, dram adı altında ele aldığı bir eserini, dram türünün özellikleri ile sınırlamamaktadır⁷⁷. Empresyonist akımın 'sınırların iç içe geçişini' (Ineinanderfliessen) temel olarak alması, yazınında da bu gibi öğelerle kendini sıkça göstermektedir.

Bu bağlamda, *Die toten Schweigen* adlı öyküsü; an'lık ruhsal durum değişikliği, 'bireyin ben odaklı yaklaşımı', ölümden ve gerçeklerden kaçış sürecini bilinç akışı çerçevesinde işlemesi bakımından önemli bir örnektir. Öyküde bir profesör ile evli olan Emma'nın, kendi sosyal çevresinden, eşinin de tanıdığı, başka bir adamla olan ilişkisi işlenmektedir. Bir akşam buluştuklarında, içinde oldukları fayton kaza yapar ve sevgilisi o kazada ölür. Emma'nın, ölüme, sevgilisinin ölümüne, kendisinin hayatta kalışına yaklaşımı ve kaza sonrası saniye saniye değişen ruh hali aktarılmaktadır. Önce kazanın şokundadır, kendine geldiğinde ise sevgilisini sadece 'bir ölü' olarak algılar ve ürperir. Düşünceleri ve eylemleri, 'ben' odaklıdır. Sürekli olarak, bu kazanın veya bu 'ölünün' kendisini ele vereceğinden korkar. Sevgilisinin ise, ölü olarak böyle bir ihtimalden kolayca sıyrıldığını düşünür. Sevgilisinin öldüğünden esasen emindir. Ancak eve kaçarken, bir yandan da, eğer ölmemiş ise, etrafta Emma'yı arayarak, ilişkiyi ortaya çıkarma ihtimalinden korkmaktadır. Zihninde farklı şekillerde kendini gösteren paranoya, Emma eve ulaştığında büyük bir ruhsal ve fiziksel rahatlamaya dönüşür. Öyküde ruhsal durum, 'saniye stili' tekniğiyle oldukça detaylı verilmiştir.

Emma ile sevgilisi Franz yine kalabalıktan uzak bir yerde, patikada gezinmektedir ve aşklarının geleceğine dair tartışmaktadır. Faytonları kaza yapar. Franz hayatını kaybetmiş, Emma hayatta kalmıştır. Birilerinin kaza yerine gelmesi ve akabinde Emma'yı orada görmesi sonucunda düşeceği durumdan duyduğu endişe ile Emma sevgilisini olay yerinde bırakıp kaçmaya karar verir. Emma'nın Franz'ın ölümünü algılaması, kabullenmesi, nasıl hareket etmesi gerektiğine karar vermesi süreçlerinin hızlı akışı, ruh halindeki ani değişiklikler iç monolog yardımıyla verilmiştir:

⁷⁷ "Anatol" adlı dram, Anatol karakterinin ilk gençlik yıllarından başlar, yaşlılık dönemine kadar tüm yaşamının dönemlerini işler. Dram özelliğine aykırı bu yönünün dışında, bazı dramları da tek perdeden oluşur.

Es ist doch nicht möglich...das ging ihr immer durch den Kopf...es ist ja nicht möglich.-Es war ihr plötzlich,als hörte sie neben sich atmen. Sie beugte sich herab zu den blassen Lippen. Nein, von da kam kein Hauch. Das Blut an schlaefe und Wangen schien getrocknet zu sein.

...Ja warum glaube ich es denn nicht – es ist gewiss... das ist der Tot! Und es durchschauerte sie. Sie fühlte nur mehr: ein Toter. Ich und ein Toter, der Tote auf meinem Schoss. Und mit zitternden Händen rückte sie den Kopf weg, so dass er wieder auf den Boden zu liegen kam. Und jetzt erst kam ein Gefühl entsetzlicher Verlassenheit über sie. Warum hatte sie den Kutscher weggeschickt? Was für ein Unsinn! Was soll sie denn da auf der Landstrasse mit dem toten Manne allein anfangen? Wenn Leute kommen...(s. 304)

Oh, warum ist sie nicht tot wie er? Er ist zu beneiden, für ihn ist alles vorüber...für ihn gibt es keine Gefahr mehr und keine Furcht. (s.305)

Ölümden, sevgilisinin ölü halinden korkmaktadır. Bu korku, Emma'nın davranışlarını belirler. Ancak, durumunu kurtaracak seçimleri yapması (olay yerinden gizlice kaçması ve ölüyü yalnız bırakması), psikolojik olarak rahatlmasına yetmez ve paranoya yaşamasına engel olmaz:

Noch diese einsame Straße, und dann ist die Erlösung da (S.307).

[...]- einen Moment lang packt sie eine ungeheure Scham, wie sie sie nie empfunden; und sie weiß, daß sie feig und schlecht gewesen ist. Aber wie sie das Rollen und Pfeifen immer ferner verklingen hört, kommt eine wilde Freude über sie, und wie eine Gerettete eilt sie vorwärts. Leute kommen ihr entgegen; sie hat keine Angst mehr vor ihnen – das Schwerste ist überstanden (s.307).

Eve varmak üzereyken, Franz'ın ölmemiş olabileceği, sadece ölmüş gibi görünmüş olabileceği, ölmemiş ise etrafta Emma'yı arayıp, adını seslenebileceği, kendisini kurtarmaya gelenlere Emma'yı sorabileceği, kendisini terk ettiğini anladığında Emma'ya kızacağı düşüncelerini de telaşlı ruh halinin anlık değişimlerinde barındırır:

Plötzlich fährt ihr eine Möglichkeit durch den Sinn, an die sie seit dem Augenblick, da sie sich aus dem Graben erhoben hat, nicht mehr gedacht. Wenn er nicht tot wäre! Wenn er... Ah nein, es war kein Zweifel möglich... Diese Augen... dieser Mund – und dann... kein Hauch von seinen Lippen. – Aber es gibt ja den Scheintod. Es gibt Fälle, wo sich geübte Blicke irren. Und sie hat gewiß keinen geübten Blick. Wenn er lebt, wenn er schon wieder zu Bewußtsein gekommen ist, wenn er sich plötzlich mitten in der Nacht auf der Landstraße allein gefunden... wenn er nach ihr ruft... ihren Namen... wenn er am Ende fürchtet, sie sei verletzt... wenn er den Ärzten sagt, hier war eine Frau, sie muß weiter weggeschleudert worden sein. Und... und... Ja, was dann? (s.310)

Emma yaşadığı paranoya ile kısa süreli bir ikilem içinde bulunur, fakat eylemini değiştirmez ve evine gider. Evde kocası ile yan yana geldiğinde, esasen hala paranoyak ruh hali içindedir ve dışarıya yansıtılmaya çalışır. Yemek masasında, düşüncelerinden bitap düşer ve yarı uykulu bir halde O'nun öldüğünü, konuşamayacağını sayıklar. Hikâyede, Emma'nın bilinç akışını veren birçok bölüm mevcuttur. Ölüm karşısındaki tutumunun karakter zayıflığını belirgin şekilde sergilemesi nedeniyle, yalnızca yukarıdaki örnekler verilmiştir.

Tıp bilgisinin edebi eserlerine yansımaya diğer önemli bir örnek de *Flucht in die Finsternis* adlı öyküsüdür. Schnitzler'in ölümünden birkaç ay önce, Mayıs 1931 tarihinde *Vossische Zeitung*, Berlin'de yayınlanmıştır (Krallman, 1991, s.39) ve Schnitzler'in son eseridir (Rey, 1968, s.155)⁷⁸. Fakat eserin fikir aşaması, 1909 yılında çalışma notları arasında yer alan bir notta görülmektedir⁷⁹. Çalışmanın konusunu "aklını oynatmaktan korkan ve bunun gerçekleşmesi halinde, doktor olan kardeşinden, kendisini acısız bir şekilde (zehirleyerek) öldürmesi için mektup bırakan; sonrasında kardeşinin yanılıp, aklını oynattığını zannederek onu öldürmesinden korkan ve bu şüphesiyle kardeşini öldüren biri" şeklinde not almıştır (Krallman, s.39)⁸⁰. Yayınından yaklaşık 20 yıl önce taslağını belirlemiş olduğu bu eser için, Schnitzler'in 'üzerinde en uzun süre çalıştığı eseri' denmektedir (Lönker, 2007, s.240).

Eserin tamamlanmış ve yayınlanmış halinde de yine, Hipokondri hastası olan Robert'in ruh sağlığını tamamen kaybedip, yaşadığı paranoya sonucunda kardeşini öldürmesi işlenmektedir. Bir gün çıldıracağından korkan Robert, kardeşine, bunun gerçekleşmesi durumunda, kendisini öldürmesini onaylayan bir mektup verir. Zamanla, şüphecililiği, kardeşinin bu mektubu kullanarak onu ortadan kaldırmak isteyebileceği üzerine yoğunlaşır. Kadınlarla olan ilişkisinde sevgi ve nefret kutupları arasında sürekli gerilim halinde olmasına da neden olan şüphecililiğin, Robert'i ileri düzeyde bir paranoaya sürükleyişi, bilinç akışını veren anlatım ve iç monologlar yardımıyla oldukça detaylı bir biçimde aktarılmaktadır okuyucuya.

Robert üst düzey bir devlet memurudur⁸¹. Bir süredir yoğun olan depresif ruh hali nedeniyle, altı aylık bir kür tedavisi görmüştür. Hikâye, Robert'in otel odasında görevli tarafından kahvaltı için uyandırılması ile başlar. Robert dinlenmek üzere kurda bulunmaktadır, fakat paranoalarını dış dünyadan gizleyecek kadar da bilinçlidir. Kapı çalar, Robert uyku sersemi bir halde "girin" der ve garson her sabah aynı saatte getirdiği kahvaltıyı içeri bırakır. Robert garsonla hiç konuşmaz, fakat düşünceleri aktarılmaktadır:

[...]Roberts erster Gedanke war, dass er gestern abend nun doch wieder vergessen hatte, die Tür zu verspären; aber er hatte kaum Zeit, einer Verstimmung über dieses neuerliche Zeichen von Zerstretheit nachzugeben (s.902).

⁷⁸ Ayrıca bkz. Krallman 39.

⁷⁹ Öykü üzerine ilk notlarının, 1904 yılında tutulduğu ve başlığın *Der Verfolgte* olduğuna dair de bilgi mevcuttur (Urbach, 1974, s.136).

⁸⁰ Ayrıca bkz. Rey 155.

⁸¹ Üst düzey devlet memuru, Schnitzler'in çok sık kullandığı bir prototiptir.

Robert'in aklından geçen bu düşünceler, hali hazırda var olan paranoyalarından biridir. Sürekli olarak, rutin günlük yaşamında dahi sık sık bu tür paranoyak irdelemelerde bulunmaktadır.

Kür tedavisinden döndükten sonraki süreçteyse, zihninde geçmiş ve bugüne dair durumları sürekli olarak irdelerken, kardeşine vermiş olduğu mektubu hatırlar. Gerekli bir durumda doktorların, ellerinde herhangi bir mektup olmasa da, benzer bir karar alabilecek yetkide olduklarını düşünmeye başlar. Vermiş olduğu mektuptan pişmanlık duyar. Pişmanlığını da artan paranoyak düşüncelerle beslemeye başlar. Kardeşi Otto, bir doktordur ama insandır da aynı zamanda, yani o da aklını oyanatabilir. Sağlıklı olan Robert'i öldürebilmek için, Robertin 'önlem' olarak vermiş olduğu mektubu kullanabilir. Otto çıldırmasa ve Robert de sağlıklı kalsa bile, doktorların da yanılabilirliği ve yanlış kararlar alabileceği düşüncesi de aklını kurcalamaktadır. Schnitzler, Robert'in düşüncelerini yine iç monolog yoluyla 'bilinç akışı' olarak vermektedir:

Aber kam es auch nicht vor, dass Ärzte sich täuschen? Können sie nicht selbst irrsinig werden und einen geistig Gesunden für geisteskrank halten? Und ist auf solche Art nicht einer dem anderen rettungslos ausgeliefert – der Kranke dem Gesunden, wie der Gesunde dem Kranken?⁸² An dieser Stelle aber riss Robert sich gewaltsam zurück. Er wollte sich's nicht länger gefallen lassen, dass krankhafte Grübelein ihn wehrlos in das trübe Land schwankender Möglichkeiten trieben, wo das Höchstwahrscheinliche und das kaum vorstellbare in unlauterer Nähe beisammenwohnten (s. 911).

Karşılaştığı ve irdelediği durumların, olayların hepsinde, bu şekilde bir ikililik sergilemektedir. Paranoyak düşüncelere kapılır, fakat dış dünyaya yansıtılmadan son anda vazgeçer veya düşüncelerini kasıtlı olarak gizler. Ruh halindeki bozukluk ve değişimleri uzun süre saklar, fakat hastalığının (paranoya düzeyinin) ilerleyip, hipokondri seviyesine ulaşması ile hikâyenin sonunda kendini kaybetmiş bir hasta olarak karşımıza çıkmaktadır.

Flucht in die Finsternis öyküsü aktif olarak doktorluk yaptığı dönemden çok sonra yayınlanmış olsa da, taslak oluşumu, hipnoz ve bilinçaltıyla yoğun olarak ilgilendiği döneme yakın bir tarihe denk gelmektedir (Urbach, 1974, s.136). Bu da, doktorluktan edindiği bilgi ve tecrübelerin, eserin oluşumuna katkı sağladığı görüşünü kuvvetlendirmektedir.

Schnitzler, Robert'in hastalıklı ruh halini işleyişinde tıp bilgisini kullanmış olsa da, 'algı' ve 'izlenim' konusunda 'an' ve 'illüzyon' olgularını vurguladığı anlaşılmaktadır. Doktor, doktordur, fakat o da aklını oyanatabilir. Doktor, kardeşidir, fakat yine de onu öldürmek isteyebilir – belki de onu sevmiyordur. Kardeşi olan doktora güvenmiştir, fakat belki de hata etmiştir. Tüm bu ikilemler; gerçeğin ne olduğunu bilememe –seçememe durumu, sonunda

⁸² Örnekte, bu cümleden sonrası iç monolog değil, anlatıdır.

Robert'i aklını oynatma noktasına vardirmiştir. İllüzyondan uyanması, kardeşini öldürdüğü anda gerçekleşir. Zihnindeki algı oyunlarına kendini kaptırmış ve göreceğine inandığı zarar ihtimalinden, kardeşini öldürerek kurtulmuştur. Kardeşi ona zarar vermeyi düşünmemiş, ama hastalığının ilerlediğinin de farkında olmuştur. Robertin tutumu nedeniyle ona yardım edememiştir. Ölümü ise, Robert'in gerçeği öğrenmesinin önünü tamamen kapatmıştır. Kendisi ne biliyorsa, neye inanmayı seçiyorsa, gerçek o olarak kalacaktır.

Schnitzler'in hem psikolog yanına hem de eserlerindeki psikanalitik özelliklere dair bir inceleme olması nedeniyle, Reik'in çalışmasına değinmek yerinde olacaktır. Theodor Reik⁸³ 1913 yılında *Arthur Schnitzler als Psycholog* başlıklı psikanalitik bir monografi yayınlamıştır. Schnitzler'in, eserlerindeki karakterleri bir psikiyatrist gibi ele aldığı görüşündedir. Söz konusu çalışmanın henüz Schnitzler'in sağlığında yürütülmüş ve yayınlanmış olması, Schnitzler'in cevap verme şansını da doğurmuştur. Yazar, Reik'in görüşüne, psikanalize karşı duyduğu tepkiden yola çıkarak sert bir şekilde cevap vermiştir:

Über mein Unbewußtes, mein halb Bewußtes wollen wir lieber sagen -, weiß ich aber noch immer mehr als Sie, und nach dem Dunkel der Seele gehen mehr Wege, ich fühle es immer stärker, als die Psychoanalytiker sich träumen (und traumdeuten) lassen (Fliedl, 2005, s.50).

Schnitzler'in Reik'a tepkisinin bir nedeni, Reik'in sadece karakterleri değil, aynı zamanda Schnitzler'i de psikanalitik açıdan inceleyip yargılara varması olmuştur. Öte yandan, psikanalitik yönetime, bilincin bölümlere ayrılış biçiminden ötürü de karşı çıkmaktadır. Schnitzler'e göre bilincin sadece 'orta bilinç' ve 'bilinçaltı' olarak ayrılması gerekmektedir. İtirazının nedeni, algıda bilinçaltından çok, orta bilince bir itilmenin olduğu görüşünde olmasıdır. Psikanalitik yöntemlerin ise, bazı durumlarda, gereğinden fazla derinlere inerek bilinçaltını irdelediğini düşünmektedir (Fliedl, 2005, s.50). Tepki ve bakış açısından da anlaşıldığı üzere, Schnitzler psikiyatriste uzak ya da psikanalize uzak olduğu için değil, yöntemsel açıdan ayrı düşmesi nedeniyle Reik'a tepki göstermektedir. Dolayısıyla da, Schnitzler'in eserlerinde, doktorluk mesleğinde odaklandığı ilgi alanlarının izdüşümlerinin görüldüğü ortaya çıkmaktadır. Çünkü Schnitzler, Reik'a verdiği cevapta ve gerekçesinde de belirttiği üzere, çok derin analizler yapmadan da, eserlerindeki tiplerin bilincini ve bilinçaltını ortaya koymaktadır. Örneğin kısa süreli tek bir hipnozu ya da sadece iç dünyasında – bilincinde olan ve dışarı yansıtılmayan düşünce akışını vererek de, buz dağının altını göstermektedir. Sıklıkla değinilen *Fräulein Else* ve *Leutnant Gustl* adlı öykülerinde de, Else'nin ve Gustl'in bilincini, sadece 'zihindeki düşünce akışı yoluyla' vererek, okuyucunun bütünü öğrenmesini sağlamaktadır.

⁸³ (1888-1969) , Sigmund Freud'un öğrencisi olmuş, Avusturyalı Psikanalist. Sonraki yıllarda dil tarihçisi olarak da tanınmıştır.

Schnitzler'in eserlerinde ruhsal durum analizlerinin olduğu, psikanalitik özelliklerin bulunduğu görüşüne önemli bir referans da Freud'un yazar hakkındaki görüşleridir. Freud'un bu konudaki görüşlerine, Reik'in bildirdiği görüşlerin aksine, Schnitzler'den olumsuz bir tepki gelmemiştir. Hatta Schnitzler'in psikiyatriye olan ilgisinin kendisini Sigmund Freud ile yakınlaştırdığı; aynı dönemde yaşamış bu önemli iki şahsın sıkça bir araya geldiğine dair görüşlerle karşılaşmaktayız. Ancak, özellikle Sigmund Freud'un Schnitzler'e yazmış olduğu mektuplardan anlaşıldığı üzere, zaman zaman karşılaşmış olsalar da, hiçbir zaman aralarında tam anlamıyla bir iletişim, herhangi bir arkadaşlık olmamıştır. Freud ile Schnitzler aynı dönemde yaşamış, sırayla aynı üniversitede, aynı bölümde ve aynı kişilerden eğitim almışlardır (Perlmann, 2004, s.21). Fakat sosyal yaşamları birbirine taban tabana zıttır. Freud salon kültüründen ve dönemin önde gelen elit burjuva topluluklarından uzak tutmuştur kendini. Aralarındaki yegâne yakınlık, Freud'un Schnitzler'in eserlerini dikkatle takip etmesi ve Schnitzler'in de Freud'un çalışmalarını tıp camiası içinde bilimsel yazı ve yorumlarıyla uzaktan desteklemiş olmasından ibarettir (Worbs, 1988, s.205-206).

Freud'un, 14 Mayıs 1922 tarihine kadar, Arthur Schnitzler'in eserlerini uzaktan takip ettiğini ve bunun nedenlerini de aynı tarihte Schnitzler'in 60.yaşını kutlamak üzere yazdığı mektubundan öğrenmekteyiz⁸⁴:

Bunca yıldır sizinle görüşmek, konuşmak için neden hiçbir eylemde bulunmadığım sorusunu (tabii, sizin, benden böyle bir yakınlık bekleyip beklemediğinizi hiç göz önünde bulundurmadan) cevaplayabilmek için çok uğraşım.

Bu sorunun cevabında, benim açımdan oldukça samimi ve özel bir itiraf yatmakta. Demek istiyorum ki, ben sizi kendimden "benzerim ile karşılaşmaktan duyduğum korku" nedeniyle uzak tuttum. Bu düşüncem, herkesi kolaylıkla "benimle benzer özelliklerde" görmeye veya bir başkasının yetenekleri ile aramdaki farklılıkları görmezden gelmeye eğilimli olduğum şeklinde anlaşılmamalı.

Yarattığınız o güzel eserlere dikkat ettiğimde, birer edebi eser görünümünde olmalarına karşın, eseri oluşturan koşulların, ilgi ve sonuçların, kendiminkilerle aynı olduğu inancına kapıldım. Determinizm ve şüphecilığınız (insanların pesimizm olarak adlandırdığı), bilinç dışının gerçeklerine ve insanoğlunun içgüdülerine duyduğunuz ilgi, kültürel uzlaşımçı gelenekleri sarsmanız, sevmek ve ölmek kutupları üzerine yoğunlaşmanız, bunların hepsi çok tanıdık eylemler olarak beni derinden etkiledi.

[...] Böylece; benim ancak büyük uğraşlar sonucu gün ışığına çıkararak edindiğim bilgilere, sizin sezgi yoluyla (aslında gözlemlerinizin de neticesinde) sahip olduğunuz düşüncesine kapıldım" (Worbs, 1988, s.179).

Görüldüğü üzere, aralarında herhangi bir iletişim, bilgi alışverişi bulunmamış olsa da, Schnitzler'in eserleri Sigmund Freud'un her zaman dikkatini çekmiş ve değerlendirilmiştir. Arthur Schnitzler'in, eserlerinde psikolojik durumları resmettiği ve bunu ne denli başarılı bir biçimde gerçekleştirdiği, kendini Freud'un sözlerinde göstermektedir⁸⁵. Schnitzler her ne kadar tıp eğitiminden sıkıldığını ve doktorluk mesleğinin edebiyat çalışmalarını sekteye

⁸⁴ Mektup, Almanca aslından tarafımca çevrilmiştir.

⁸⁵ Çalışmada sunulmuş olan mektubun dışında bkz. Sigmund Freud'un 1906 yılında Schnitzler'e yazdığı mektup (Fritsche, 1974, s.60)

uğrattığını özellikle günlüklerinde sık sık dile getirse de, edebi çalışmaları için doktorluk mesleğinden büyük oranda beslendiği de görülmektedir. Bu görüşe, kendisinin “bir kere doktor olan, doktor olmayı bırakamaz, çünkü tıp bir dünya görüşüdür” sözü⁸⁶ (a.g.y., s.197) önemli bir referanstır.

3.3. Yaşamında ‘Varoluş’ Biçimine Genel Bir Bakış

“ Her kim ki bir yazarın yaşamını öğrendiğinde hayal kırıklığına uğrar
veya çok etkilenir,
o kişi, sanatçının eserlerini hiç anlamamış demektir.”⁸⁷
(Schnitzler, 1993 (b), s. 47)

Ernst Mach tarafından ‘ruhun derin araştırmacısı’, Freud tarafından ‘kendisinin bir benzeri’ olarak tanımlanan bir yazar olmasıyla beraber, eserlerinde ‘otobiyografik özelliklerin’ varlığı ve yoğunluğu günümüzde de üzerinde tartışılan bir konudur. Schnitzler’in, eserlerini kaleme alırken kendi yaşamından gözlemlerini kullandığı bilgisiyle sıklıkla karşılaşmaktayız. Fakat bu benzerliklerin, ‘olay örgüsü’ benzerliğinden ziyade, ‘ruh hallerinin’ resmedilişi ve ‘karakter tiplerini belirlemede’ kendini gösterdiğini söylemek daha doğru olacaktır.

Örneğin, Marie Glümer isimli tiyatro oyuncusuyla 1889 yılında tutkulu bir ilişki yaşamıştır. İlişkileri bitmiş olsa da Marie’ye olan ilgisi belli bir düzeyde hep devam etmiştir⁸⁸. Glümer 1925 yılında vefat ettiğinde, yaşamındaki etkisini 17 Kasım 1925 tarihli günlük notunda “eserlerimin onun kadar kimseye teşekkür borcu olmamıştır” sözleriyle ifade etmiştir (Fliedl, 2005, s.26).

Yazarın 10 ciltlik günlükleri hem bu gibi detayları, hem de iç dünyasını tüm çıplaklığıyla ortaya koyması bakımından, biyografik çalışmaların yanı sıra, eserlerinin incelenmesinde de önemli bir veri kaynağıdır. 17 yaşından itibaren ölümünden iki gün öncesine kadar hiç ara vermeden günlük tutmuştur. Günlükleri, anlatımdan uzak, duygu, düşünce, olay veya günlük işleyişin not alınmasından oluşmaktadır. Başından geçen bir olayı birkaç cümleyle de olsa, anlatarak günlüğüne taşıdığı nadiren görülmektedir. Fakat metin halinde kaleme almasa da, notları bir bütünlük algısı oluşturmakta ve yazarın gününün nasıl geçtiğini göstermektedir.

⁸⁶ Alm.: “Wer je Mediziner war, kann nie aufhören es zu sein. Denn Medizin ist eine Weltanschauung” (Worbs, 1988, s.197).

⁸⁷ Alm.: “Wer sich von der Persönlichkeit eines Künstlers enttäuscht oder überrascht fühlt, hat dessen Werke mißverstanden” orjinalinden tarafımca çevrilmiştir.

⁸⁸ Özellikle, evleneceği dönemde sıklıkla eski günlüklerini karıştırdığını ve Marie Glümer’in mektuplarını okuduğunda duygulandığını yine günlük notlarında görmekteyiz.

Entelektüel kültür bağlamında, dönemin bir özelliği olarak günlük ve mektuplarla birçok yazarın yaşamında karşılaşmaktayız. Ancak, Schnitzler'in günlükleri, yalnızca hatıra olması için tutulmuş günlükler değildir. Günlüklerindeki düzen ve gösterdiği itina dikkat çekicidir. Günü gününe, neredeyse her gün sabah, öğlen, akşam ne yaptığını, hangi ruh halinde olduğunu, nasıl ve nerede uyduğunu, nasıl uyandığını bir kelimeyle de olsa not etmiştir. Yazarın bu tutumu, hiçbir 'detayın yok olmaması gerektiği' izlenimini vermektedir. Ayrıca, çalışma taslakları gibi, günlüklerini de düzenli olarak sekreterine daktiloda temize çektirmiştir.

Eski günlüklerini tıpkı mektupları gibi sıklıkla okuduğu bilgisine de yine günlükleri aracılığıyla ulaşmaktayız. Eski günlük veya mektupları okuduğunda, hangilerini okuduğunu, kendisine hissettirdikleriyle birlikte o günkü günlük notlarında belirtmiştir. Örneğin; 6 Nisan 1929 tarihinde günlüğüne, "Nm las ich Tgb 21 weiter, in starker Erschütterung. Empfinden, als wäre dies, wie auch manches andre aus meinem Tagebuch wesentlicher als alles, was ich 'gedichtet' habe-, als gälte es dies zu bewahren – über alle Eitelkeit und Eitelkeiten hinaus-." şeklinde not düşmüştür. Schnitzler'in bu notu, hatıralardan ziyade, kendi bilinç akışını not ettiği ve günlüklerini geriye dönük daha çok bu açıdan incelediği izlenimini vermektedir. Çünkü günlükleri, kendisinin 'duygusal ve fiziksel bir yaşam raporu' niteliğindedir.

Sosyal çevresi geniş, fakat iç dünyasını – özelini kendine saklamayı tercih eden bir karakter olarak, günlüklerinde özellikle ruhsal durumu konusunda son derece açık olmuştur. Başarısızlık duygusunu, zaaflarını, gelecek kaygısını, maddi sorunlarını, öfkesini, coşkusunu, çevresindeki insanlar hakkındaki görüşlerini tek tek, sismograf gibi kayda alırcasına işlemiştir. Öyle ki, günümüzde dahi ne bir otobiyografi ne de biyografi eksikliği duyulmaktadır. Yazar, yaşamını tüm yönleriyle 'an be an' - 'anlık' olarak kayıt altına almış ve titizlikle muhafaza etmiştir. Herkesten sakladığı ve banka kasasında tuttuğu günlüklerine verdiği önem, yaşı ilerledikçe artmıştır (Perlmann, 2004, s.5). Yayın şartlarını ise 16 Ağustos 1918 tarihinde hazırladığı vasiyetinde "*1899 yılına kadar olan günlüklerim ölümünden ancak 20 yıl sonra, daha sonrakiler ise en erken 40 yıl sonra yayınlanabilir*" maddesi ile belirlemiştir. Aynı vasiyetin devamında, günlüklerinin yayınında her türlü düzeltmeye, değişikliğe, kısaltmaya ve 'yumuşatmaya' kesin olarak yasak koymuştur (Lindgren, 1993, s.64). Yazarın yayın konusundaki şartları, günlüklerin yayınına istediğini de ortaya koymaktadır.

Schnitzler'in günlüklerini kaleme alış biçim ve mantığının Ernst Mach'ın 'ben' konusunda ileri sürdüğü ve dönemin empresyonist yazar grubu tarafından kabul gören görüşlerini anımsatmaktadır. Mach, görüşlerini gözlem ve deneyime dayalı pozitivist

yaklaşımından hareketle ileri sürmüştür. Salt gerçek, kişinin 'duyumsama bütünüdür'⁸⁹. Renk, ses, zaman, alan vb. nitel unsurlar 'duyumsama'⁹⁰ olarak tanımlanmıştır. Bunlardan hiçbirinin tek başına bir varlığı veya anlamı yoktur. Bunlar etkileşim ve bütün halinde 'algı' olarak işlev görür ve 'beden' olarak tanımladığımız şeyi meydana getirir. 'Beden' olarak adlandırdığımız varlık, bu bütünün sonucudur. Aynı görüşü, 'ben' – 'benlik' için de "[...] ve 'ben' dediğimizde, belli bir bedende toplanan 'duyumsama – imge – anı ve duygu unsurlarının bileşiminden başka bir şey değildir" sözleriyle savunmaktadır (Lindgren, 1993, s.42)⁹¹. Schnitzler'in 'kısa kesitler' ve 'sadece birkaç satır' şeklinde aldığı notlar, bütün halinde bir günlük oluşturmakta ve tüm günün 'resmini' ortaya koymaktadır. Schnitzler'in yaşam ve varoluşa dair, Mach'ın 'ben'i 'her bir anda algılanan ışıklardan oluşan bir bütün' olarak tanımlayan ve 'var olan sadece an'dır ve an algılanandır' yaklaşımını yansıttığını görmekteyiz.

Bu noktada, 'varolan, an'dır' yaklaşımını eserlerinde de sıklıkla işleyen Schnitzler'in, 'hiçlik' – 'geçicilik' sorunu ile karşı karşıya olduğunu görmekteyiz. Schnitzler, babasının mesleği nedeniyle varlıklı olma yolunda ilerleyen bir aileye doğmuş ve özellikle gençliği süresince maddi hiçbir sorunla karşılaşmamıştır. Yazarlık yaşamı boyunca da (doktorluk yaptığı süreçte de) daima ünlü ve çalışmaları takip edilen bir yazar olmuştur. Fakat başarı kaygısından, yeterliliğe dair öz sorgulamalarından, öz eleştirilerinden, geçiciliği tartışmaktan ve bilhassa orta yaş sınırı sonrasında 'yaşlılık etkilerinden rahatsızlık duymaktan', deyim yerindeyse 'kurtulamamıştır'. Yaşamı boyunca sıklıkla bu şekilde, hayata, hayatın bütünlüğüne, bu bütünlüğün getirilerine 'şüphe'⁹² ile yaklaştığını günlükleri ve aforizmaları birer belge niteliğinde göstermektedir. Aşağıda sunulmuş olan aforizmaları, Schnitzler'in bu yöndeki yaklaşımını örneklemektedir:

Ewige Wahrheit
Ein Narr, der die Dame im Purpurkleid,
Für morgen an den Tisch sich lüde.
Als ewige Wahrheit stolziert sie heut';
Und morgen erscheint sie als Frau Plattüde (Schnitzler, (d), s.9).

Zwischen die gleich grausamen Wahrheiten: Leben und Tod,
Haben wir die tröstliche Lüge der Unsterblichkeit gesetzt (Schnitzler, (c), s.209).

Öykülerinde de 'gerçeklik' algısı üzerine yoğunlaşmaktadır. Özellikle 'ölüm' motifi ekseninde, kişinin 'illüzyonuyla yüzleşmesi' durumunu işlemektedir. Bu gibi durumlarda karakterin, gerçekliğin sorumluluğunu alamama sonucunda yaşadığı 'bunaltıyı' farklı açılardan resmetmektedir. Delilik, intihar, seyahat, 'gerçekte var olana' temas etmeden

⁸⁹ Alm.: Empfindungskomplex.

⁹⁰ Alm.: Empfindung.

⁹¹ Ayrıca bkz. Scheible, 2007, s.43-44; Steinbach, 1980, s.108-110: Stroka, A. Gesellschaftliche und ideologische Voraussetzungen des Schnitzlerschen Impressionismus.

⁹² Schnitzler'in ruh haline ilişkin kullanmış olduğumuz 'şüphe' kelimesi, Almandaki *Skepsis* kelimesinin karşılığı olarak kullanılmış olup, içerik olarak 'kaygıdan dolayı duyulan şüphe' anlamını taşımaktadır.

yaşamak gibi (görmezden gelmek, gerçeğe değinmemek vb.) davranışlarla kendini gösteren kaçış biçimlerini sunduğu dikkat çekmektedir. Örneğin; sağlıklı olan kişinin, ağır hasta olan kişiden uzak durması (*Sterben* öyküsü); yanılısma yaşayan kişinin hipokondri düzeyinde paranoyalar yaşaması (*Flucht in die Finsternis* hikâyesi), deliliğin veya güçsüzlüğün intihara sürüklenmesi (*Flucht in die Finsternis, Leutnant Gustl, Fräulein Else* hikâyeleri), yetersizlik duygusu nedeniyle 'gerçeği reddetme' (*Der Tote Gabriel* hikâyesi), 'ölü bir bedenden' kaçma (*Die toten Schweigen* öyküsü), 'erdemli bir varoluş için' intihar tercihinde bulunmak zorunda olunması (*Andreas Thameyers letzter Brief* öyküsü) ve hepsinin ortak özelliği olarak; 'sorumluluktan korkma, kaçınma eğilimi' birçok öykü karakterinde belirleyici durumdadır. Diğer önemli bir özellik ise, bu tür eğilimleri sergileyen karakterlerin 'genç yaştaki' kişiler oluşudur. Yaşama devam etmek veya varoluşunu sürdürmek – anlamlı kılmak amacı doğrultusunda hareket eden 'genç insanlar', akla 'zaman' ögesinin de önemini getirmektedir. Schnitzler'in günlüklerinde de kendini gösteren 'yaşlanma kaygısı', 'yaşamın' ve dolayısıyla 'kişinin geçiciliği' endişesine işaret etmektedir. Kişinin 'kaçış' arzusunda yatan paradoksu, yazar aşağıdaki aforizmasıyla da vurgulamaktadır:

Vergebliche Flucht

Und rennst du, Ungeduld'ger, noch so weit,-
Du rennst nur dir davon und nicht der *Zeit* (Schnitzler, (d), s.10).

Öykülerinde konu ettiği bu ruh halleri ve yaklaşımlar, yazarın günlüklerinde de kendini göstermektedir. İntihar düşüncesi ise istisna oluşturmaktadır. Schnitzler'in incelenen günlüklerinde görülen buhranların hiçbirinde 'intihar isteği' veya 'düşüncesine' rastlanmamıştır. Aşağıda alıntılanan aforizması da 'intihar' konusuna yaklaşımını ortaya koymaktadır:

Auch der Selbstmord wird eine sinnlose Sache, wenn man keinem Menschen mehr dadurch einen Schmerz bereitet. Dies erst heißt völlig ins Nichts stürzen (Schnitzler, (c), s.207).

Bu bağlamda, 'ölüm' olgusunun Schnitzler için, yalnızca 'yaşamı anlama', sorgulama yolunda bir etken olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Aşağıda alıntılanan aforizması, bu görüşü destekler niteliktedir:

Und klagt Ihr wieder Eure krit'sche Not,
Ich wüßte nur von Lieb' und Spiel und Tod
Das wolhvertraute Lied Euch vorzusingen-
So seid getrost: in diesen ew'gen drei'n
Ist alle Wahrheit und ihr Spiegelschein
Und Sinn und Seel von allen Erdendingen (Schnitzler,(d), s.115).

Öykülerinin yukarıda değindiğimiz özellikleri, Schnitzler'in günlüklerinde karşımıza çıkan kişilik özelliklerinin izdüşümü olarak yorumlanmaya açıktır. Yaşamı boyunca deşifre

olmaktan (özel yaşamını, kişisel görüşlerini belirtmekten) kaçınan yazar, günlükleri aracılığıyla,

- yalnızlık duygusunu,
 - dış dünyaya karşı koruduğu mesafeyi,
 - sürekli olarak ortaya çıkan 'kendinden memnun olmama' duygusunu,
 - geleceğe karşı duyduğu şüpheyi, kaygıyı,
 - arkadaşlarıyla olan ilişkilerinde iç dünyasını sakındığını ve bu yolla içsel bir mesafe taşıdığını,
 - yaşamın getirdiği ve sorumluluğu gerekli kılan yeniliklerin verdiği huzursuzluğu;
- kısacası; iç dünyasında, öykülerindeki karakterlere benzer sorgulamaları sıklıkla yaşadığını, ölümünden sonrası için tüm açıklığıyla okuyucularına sunmuştur.

Okuyucu, yazarın bu duygularını, sismografi andıran bir kayıt şeklinde ruh hallerini kaydetmesi nedeniyle öğrenmektedir. Yazar hiçbir zaman (eserlerinde de olduğu gibi) olgunun kendisini dile getirmemektedir. Örneğin, 'kendimi yalnız hissediyorum' vb. ifadeler kullanmak yerine, içinde bulunduğu bir durumda 'söz konusu duygunun' izlenimini vermektedir. Tek kelimele notlar olsa da, direk ifadeler kullanmadığı görülmüştür. Günlüklerinin bu özelliği, *Leutnant Gustl* hikâyesindeki 'bilinç akışını verme biçimiyle' oldukça benzerdir. Günlükler, tematik açıdan da hem *Leutnant Gustl* hem de diğer birçok öyküsüyle benzerlik göstermektedir, çünkü günlüklerde de 'Ben'in yaşam içinde yönelim zayıflığı⁹³ ön plandadır.

Bu bağlamda, yaşam boyu ve yukarıda anlatıldığı biçimde günlük tutmasının, Schnitzler'e üç şekilde hizmet etmiş olabileceğini söyleyebiliriz:

- Yaşamını oluşturan olayları kronolojik olarak 'kayıt altına almak'. Böylece olayları 'kendi anılarında yaşantı olarak kesin kılmak (yaşanmış kılmak)', geriye dönük yeniden inceleyebilmek için arşivlemiş olmak,
- Ruhsal hassasiyetini, hassas iç dünyasını ölümünden sonra okuyucuya 'tanıtmak',
- Edebi yaratımı için, 'Yaşanmış olayları' tüm gerçekliği ile materyal olarak hazır bulundurmak.

Çalışmada incelenecek öykülerinde de yukarıda belirtilen olguları, ölüm motifi çerçevesinde ve empresyonist yaşayan karakterler üzerinden işlemesi nedeniyle, yazarın günlüklerini dikkate alma, inceleme gerekliliği doğmaktadır. 50 yılı aşkın bir süreyi kapsayan

⁹³ Almanca olarak 'Orientierungsschwäche des Ich am Leben' olarak tabir edilmektedir. Türkçe'ye tarafımdan çevrilmiştir.

günlüklerinin tamamını incelemek ve örneklemek çalışmanın sınırlarını aşacağı için, günlükleri arasından;

- Tanık olduğu ve bir yılı aşkın bir süre boyunca etkisinde kaldığı Marie Reinhard'ın ölümü ve sonrasındaki süreç,
 - Olga Gussmann ile ilişki yaşadığı süreç,
 - Oğlunun doğumu ve evlilik zorunluluğunu yaşadığı süreç
- olmak üzere, yaşamının dönüm noktalarını sunan günlükleri seçilmiştir.

3.3.1. Marie Reinhard'ın Ölümü

1890 yılı itibariyle edebiyat çevresinde kendini kabul ettirmeye başlayan Schnitzler, 1899 yılında çoktan, eserleri sansasyon yaratan bir yazar olarak ün salmıştır. Fakat karşılaştığı tepkiler, hakkında yapılan yorumlar, onu çalışmalarından alıkoymamıştır. 1893 yılında babasını kaybetmiş, fakat çalışmaları aksamamıştır. Özel hayatında, evli olan Olga Weissnix'le 10 yıla yakın bir süre uzaktan da sürdürdüğü ilişkisiyle 'hayatının macerasını' yaşamıştır (Scheible, 2007, s. 40-43). Olga henüz 35 yaşındayken veremden öldüğünde Schnitzler, günlüğüne duygularını "Meine Erschütterung war geringer, als ich hätte denken müssen" sözleriyle not etmiştir (Der Spiegel, 45/1970, s.253)⁹⁴.

1894 yılında ise müzik öğretmenliği yapan Marie Reinhard'la tanışır, fakat Marie Reinhard'ın evlilik beklentisi olabileceğini tahmin ettiği için uzak durur. Ancak, 13 Mart 1895 tarihinde, Marie'nin doğum gününde birliktelikleri başlar ve 18 Mart 1899 tarihinde Marie'nin ölümüne kadar devam eder (Wagner, 1981, s.76,107)⁹⁵. Marie Reinhard 28 yaşında, aniden rahatsızlanarak, apandisit nedeniyle üç gün içinde ölmüştür (Wagner, 1981, s.107). Marie'nin ölümünün Schnitzler üzerindeki etkisini dolaysız olarak işlediği ve aşağıda alıntılanmış günlük notlarından öğrenmekteyiz:

16.Mart.1899 : «Sie sei krank».

17.Mart.1899: «Sie sei sehr krank».

Schnitzler, bir sonraki gün Marie'nin ölümüne tanık olur. Günlük notları, Marie'nin ölümünden sonra bir süreliğine kesintiye uğramıştır (Wagner, 1981, s.107)⁹⁶. 27 Mart 1899 tarihinde nuvel ve dram çalışmaları için', yazarlık kariyerinde büyük bir yükselişi getiren Bauernfeld ödülünü kazandığı halde, günlüğüne not düşmemiştir. Bir süre sonra, Marie'nin ölümüne dair "Unmöglich, das hier einzutragen, als wenn sie noch lebte. Auch nicht jene grauenvollen Tage. Sie starb am 18. März und ich sah sie sterben" notunu düşmüştür (Fliedl, 2005, s.33).

⁹⁴İnternet erişimi için bkz. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-44303128.html>

⁹⁵ Ayrıca bkz. Scheible, 2007, s.139

⁹⁶ Ayrıca, bkz. Fliedl, 2005, s.33.

Marie'nin hastalığını öğrendiklerinde günlüğüne aldığı not, stil biçiminden, 'direk ve açıkça ifade etmeme özelliğine' önemli bir örnektir. 'Ölümcül bir hastalık'demek yerine 'Çok hastaymış' demesi, hastalığın ağırlığının bilincinde olmamasından kaynaklı değildir. Öykülerinde de kullandığı 'izlenim yaratan ifadeleri' tercih etmesindedir.

Marie'nin ölümünün Schnitzler üzerindeki etkisinin, 'ölüme şahit olmasından' kaynaklandığı görüşünderiz. Henüz 28 yaşındaki bir genç kadının aniden hastalanarak üç gün içinde ölmesinin, Arthur Schnitzler gibi 'hassas, dakik bir gözlemciyi' derinden sarsması kaçınılmazdır (göz ardı edilmemesi gereken önemli bir unsur da, Schnitzler'in Marie'den yaşlı olduğudur). Bu ölümün, Schnitzler için 'aniden gelen yok oluşa' tanıklık etmek olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Nitekim 22 Mart 1899 tarihinde Hofmannsthal'e yazdığı ve aşağıda alıntılanan mektubunda, bu ölümün kendisini ne düzeyde ve hangi açıdan etkilediğini açıklıkla ifade etmiştir:

[...] ich muß dran denken, wie ich doch immer Menschen zu schildern versucht habe, die ihr geliebtestes verlieren – es gibt eben etwas, das nicht auszudrücken ist – so gut wie die Ewigkeit, die Unendlichkeit: - die Einsamkeit, das Vereinsamtsein; vereinsamt werden (Fiedl, 2005, s.33).

Schnitzler, Marie'nin ölümünden ancak birkaç ay sonra yeniden edebi çalışmalarına dönebilmiştir. Fakat seyahat ve yeni bir ilişki yaşama konusunda aynı oranda uzun bir ara vermemiştir. Otto Brahm'ın Berlin'de, Schnitzler'in *Der grüne Kakadu* adlı oyununa uygulanan sansürü kaldırmayı başarması üzerine, Marie'nin ölümünden beş hafta sonra Berlin'e seyahat etmiştir. Uzun süre yalnız kalamayışi nedeniyle, Berlin'de Marie Elsinger isimli bir oyuncuyla yakınlaşmış, eski sevgilisi Marie Glümer ile de yeniden görüşmeye başlamıştır. Ancak, Viyana'ya döndüğünde, yine Marie Reinhard'ın 'yasıyla' yüz yüze gelmiştir (Wagner, 1981, s.107-108). Sevgilisinin ölümüne şahit olmak gibi ağır bir olay yaşamasına rağmen, kısa sürede sosyal yaşamının gereklerini yerine getirmesi, seyahate çıkması tipik bir empresyonist yaklaşım olarak değerlendirilebilir. Kederin, kedere neden olan gerçekliğin, 'yok oluşun' vuku bulduğu 'mekan'dan çıkış, kederden uzaklaşmak kadar, yastan da kaçınmak olarak yorumlanmaya açıktır. Marie'nin ölümünden dört ay sonra Marie Elsinger ile ilişki yaşamaktadır ve Marie'nin mezarı başında arkadaşı Gustav'la, 'yaşamda hiçbir şeyin imkânsız olmadığı' hakkında sohbet etmektedirler (a.g.y., s.108).

24 Aralık 1899 günü, yayınlanması için Neue Freie Presse'ye *Um eine Stunde* adlı hikâyesini teslim eder. Hikâyeyi, Marie Reinhard'ın ölümü etkisiyle yazdığı düşünülmektedir (Wagner, 1981, s.112). Schnitzler, çalışmalarına yoğunlaşmaya başlamıştır. Hikâyede, ölüm döşeğinde yatan bir genç kızın sevgilisi, kıza olan aşkını hiç söylemediği için pişmandır ve bunu yapabilmek için Azrail'den bir saat daha tanınmasını ister. Azrail, genç adamı,

yaşamından bir saati isteyebileceği kişilere yönlendirir. Bunlar; bir filozof, bir hasta, bir ölüm mahkûmu ve bir yatalak yaşlı bir kadındır. Her birine tek tek durumunu açıklar ve yaşamlarından bir saati sevgilisine bağışlamalarını ister, fakat hiçbirine kabul ettiremez. Schnitzler sosyal yaşamına ve rutinine devam etse de, Marie'nin ölümünün etkisini iç dünyasında taşımaktadır.

3.3.2. Olga Gussmann ile İlişkisi

Marie'nin mezarı başında, arkadaşı Gustav'la yaşamın getirdikleri üzerine yürüttükleri sohbetin ertesi günü, 11 Temmuz 1899 tarihinde, yazarın muayenehanesine 'ilginç bir on sekizlik'⁹⁷ olarak tanımladığı Olga Gussman gelir ve kendini sahte bir isimle (Dina Maurus) tanıtır (Wagner, 1981, s.108). Olga, yazarı ününden dolayı tanımakta ve tanışmak için uğraşmaktadır. Schnitzler'in ise özel hayatı, her zamanki gibi 'hareketlidir'. Olga ile aynı yılın yaz döneminde, arkadaşlık dışında bir duygu beslemeden sıkça görüşür.

1900 yılının ilk günü, yakın zamanda karşılaştığı eski sevgilisinin davranışlarından esinlenerek *Frau Berta Garlan* adlı hikâyeye başlar. *Berta Garlan* hikâyesini bitirmeden, Şubat ayında, üç gün içinde *Andreas Thameyers Brief* adlı kısa öyküsünü yazar. *Berta Garlan* hikâyesini Nisan'da tamamlar ve Mayıs'ta *Ein Erfolg* adlı hikâyeyi kaleme alır. Temmuz ayında, altı gün içinde *Leutnant Gustl* nuvelini ortaya çıkarır. Aynı yıl kaleme aldığı son hikaye *Der blinde Geronimo und sein Bruder* olmuştur. (Wagner, 1981, 113-115)⁹⁸. Görüldüğü üzere Schnitzler, Marie'den geriye kalan kedere rağmen, oldukça üretken olduğu bir dönem yaşamaktadır ve özel hayatı tüm karmaşıklığına rağmen henüz dengelidir. Fakat öte yandan, Burgtheater'de oyunlarının yasaklanması da aynı döneme denk gelmektedir.

Schnitzler artık 38 yaşında, orta yaşlı ve başarılı edebiyat çalışmalarına rağmen, Burgtheater gibi önemli bir yerde yasaklanmış bir yazardır. Olga ile görüşmeleri de aynı dönemde artmıştır. Fakat Schnitzler, kendinden 20 yaş küçük Olga için kendini yaşlı bulmaktadır. Ayrıca aynı dönemde Poldi Müller isimli bir genç kıza da büyük ilgi duymaktadır (Wagner, 1981, s. 119). Ancak, 1900 yılında Schnitzler'in, karşısına çıkan sansür, Leutnant Gustl davası gibi zorluklarda, yanındaki kişi Olga Gussmann olmuştur. Tüm bu atmosfer ve gelişmeler içinde, Olga ile evliliğe varacak olan ilişkileri başlamıştır (a.g.y., s.120).

Yaşı, sosyal konumu, yaşadığı sosyal zorluklar, geride bıraktığı deneyimler göz önüne alındığında, Schnitzler'in 'artık' daha sakin ve uyumlu olacağı bir ilişki seçeceği fikri

⁹⁷ Alm.: *Eine interessante Achtzehnjährige*

⁹⁸ Ayrıca, bkz. Kaiser, 1997, s.39; Fliedl, 2005, s. 118.

uyanabilmektedir. Fakat görüldüğü üzere, Schnitzler yine 'hassas ruh yapısını' zorlayacak, sürekli olarak kendisine yaşlılığını hatırlatacak, yaşamında yeni ve büyük krizlere neden olma potansiyeli taşıyan bir ilişkiyi tercih etmiştir. 'Gözlem ve araştırmacılık' konusundaki başarısıyla ünlenmiş bir yazarın, farkında olmaksızın böyle bir ilişkiyi seçtiğini söylemek oldukça zordur. Bu bağlamda Schnitzler'in 'buhranlı' ruh halinin, bu tür sorunlu ilişkilerle beslendiğini söylemek yanlış olmaz. Varoluşunu sıklıkla irdeleyen, yeterliliğini sürekli sorgulayan bir kişilik yapısının, huzur bulma olasılığının düşüklüğü kadar, huzur verecek yaşam şeklini tercih etme olasılığı da zayıftır. Nitekim Schnitzler de, yazarlık yaşamının doruk noktasındayken yaşadığı krizlerde 'sığındığı' bir ilişkide, varoluşunun belki de en zor krizlerini yaşamıştır.

Yaşadığı buhran karşısındaki tavrını 13 Mart 1901 tarihinde yürütülen Leutnant Gustl davasında görmekteyiz. Yazar, mahkeme salonunda bulunması gerekirken, Marie'nin mezarı başındadır ve 27 Mart günü de pek çok yere gidişi belgeleyen bir biletle, hamile Olga'yı yalnız bırakarak, uzun bir seyahate çıkmıştır (Wagner, 1981, s.123).

Hamile olduğu halde yalnız bırakarak, uzun süreli bir seyahat planlayan (uzaklaşan) Schnitzler, gittiği yerlerden Olga'ya sürekli mektuplar yazmakta ve 'buhranlı ruh' halinin analizlerini paylaşmaktadır. 4 Nisan 1901 tarihli mektubunda, huzursuzluğundan "Es steckt ein tiefer Lebensschaden in mir, ich spür es immer, ich habe nicht die Gabe, rein den Moment zu genießen. Es ist, als wenn immer unruhige Wolken schwebten, manchmal nur bloße, weiße, aber ich kenne den klaren Himmel sozusagen nicht" sözleriyle yakınmaktadır (Wagner, 1981, s. 125).

On gün sonraki diğer bir mektubunda, Schnitzler'in 'öz eleştirilerindeki acımasızlığını' görmekteyiz. Bir eleştiri olarak kimsenin yöneltmeye cesaret edemeyeceği kadar ağır ifadelerle kendini yermektedir : "Ich bin nachlässig, verbummelt, oberflächlich, schlecht erzogen – und ich bin nicht jung genug, um noch etwas Ordentliches zu werden. So sollte man wenigstens eine Million haben oder die Courage, sie zu rauben" (Wagner, 1981, s.126).

Schnitzler'in buradaki öz eleştirisinin temelinde, kuvvetli bir şekilde 'varoluş kaygısı' yattığı dikkat çekmektedir. 'Artık, iyi bir 'şey' olabilecek kadar genç değilim' şeklindeki ve 'insanın milyonu ya da onu çalacak kadar cesareti olmalı' ifadesi, geleceğe güvensiz (şüpheyle) baktığını ortaya koymaktadır. Yazarın bu sözleri 'kendini edebiyatta yetersiz bulduğu için geleceğe dair 'kaygı' duyduğu izlenimi verse de, asıl sorunu 'zamanla' ilgilidir. Eserlerini kendi tercih ettiği konulara göre yazdığına başarı sağlamakta, fakat sansürle karşılaşmaktadır. Çünkü deyim yerindeyse Schnitzler, eserlerini bireyin 'bilinçaltıyla', 'egosuyla', 'zaaflarıyla'; 'herkesten gizlediği' yanlarını ortaya koyan bir psikolog gibi kaleme

almaktadır. Bu nedenle de çok tepki çekmektedir ve 'yalan söylüyor' denerek değil, 'neden söylüyor' yaklaşımıyla sürekli olarak yargılanmaktadır. Bu nedenle, yukarıdaki öz eleştirisinde; yazarlık kariyeri bu tür bir döngü üzerine kurulu 'empresyonist bir yazarın 'peki ben ne yaratacağım, yazarlığı nasıl sürdüreceğim! Başka bir şey yazmayı bilmiyorum ve artık çok geç!' kaygısının saklı olduğunu söylemek yerinde olacaktır.

Ayrıca, bu mektupta hitap ettiği kişinin, ondan bir çocuk beklediğini de gözden kaçırmamak gerekir. Schnitzler, 'seyahatle geride bırakmış olsa da'; hamile bir kadının ve doğacak olan çocuğunun, yani bir ailenin sorumluluğunu almak zorunluluğundadır. Eserleriyle ulaştığı başarı, çoğu zaman sansasyon ve sansürlerle gölgelenmektedir. Ve Olga ile olan ilişkisine kadar, hiçbir ilişkisinde 'sorumluluk zorunluluğuna' bu denli yakın olmamıştır. Sorumluluk duygusunun, Schnitzler'e yaşından ötürü de ağır geldiğini söylemek yanlış olmaz. Sadece kariyerinde değil, özel hayatında da yeni bir yol çizmek, farklı bir yaşam şekline alışmak zorunda olmak Schnitzler'e zor görünmekte ve geleceğe dair kaygılarını pekiştirmektedir.

Schnitzler, 19 Nisan'da Viyana'ya döner ve 10 Mayıs'ta Olga bebeğini düşürür. Bu olay sonrasında, çok zor bir kadınla birlikte olduğunu idrak eder ve 39. Doğum gününde, günlüğüne 'birbirlerini çok sevdiklerini, fakat aynı zamanda da parçaladıklarını' not eder (Wagner, 1981, s. 127).

1901 yılının yaz dönemini birlikte Vahrn ve Welsberg'te geçirirler. Schnitzler oldukça huzurludur bu dönemde. Bu dönem aynı zamanda, Schnitzler'in tek perdelik oyun yazmadaki başarısının 'kendisinin dahi kabul ettiği' bir biçimde ortaya çıktığı süreçtir (Wagner, 1981, s.129). Arthur Schnitzler'in otobiyografi yazma fikri de Vahrn'da geçirdiği süreçte ortaya çıkmıştır (J.i.W., s.323). Kendini iyi hissettiği uzun soluklu bir dönemde hayatını birincil ağızdan, yayınlamak amacıyla anlatmaya karar vermesi dikkate değerdir.

3.3.3. Oğlunun Doğumu ve Evlilik Zorunluluğu

17 Ocak 1902'de, Olga'nın yine hamile olduğunu öğrenirler ve Schnitzler, Olga'yı yerleştirebilmek için şehir merkezinden uzak, yazlık bir ev aramaya başlar. Olga'nın tüm baskılarına rağmen, hala evliliğe yanaşmamaktadır. Ev arama ve taşınma işleriyle meşgul olmayı 'sinir bozucu' bulmaktadır. Edebi çalışmaları sekteye uğrar ve yeniden konsantre olabilmesi Mart ayını bulur. Yine kısa anlatılar kaleme almaktadır ve ancak tek romanı olan *Der Weg ins Freie* üzerinde çalışmaya başladığında, kısa anlatıları bir kenara bırakır (Wagner, 1981, s.132-133).

1902 yılının ilk yarısı Schnitzler'in yine oldukça buhranlı olduğu bir dönemdir. Burgtheater sansürünün altında Yahudi düşmanlığının yattığını öğrenmiştir ve oyunlarının bir daha ne zaman bu çatı altında sergileneceğini kestirmekte güçlük çeker. Arkadaşı Paul Goldman'ın, Schnitzler eserlerinde aşk ve ölüm motiflerinin gereğinden fazla yer aldığına dair eleştirileri kulağına gelir ve Schnitzler, arkadaşlarıyla sandığı kadar samimi bir ilişki içinde olmadığını hisseder. Öte yandan özel yaşamı da kendisini oldukça zorlamaktadır. Çocuğun doğumu yaklaşmakta ve Schnitzler'in, ailesine durumu bildirmesi gerekmektedir. (Wagner, 1981, 134-136).

9 Ağustos 1902'de oğlu dünyaya gelir ve Schnitzler, doğumdan bir saat sonra, ara ara üzerinde çalıştığı *Der Weg ins Freie* romanı ile *Der einsame Weg* dramını yeniden ele alır. Schnitzler 40 yaşında, oğlunun doğumu sonucunda 'bekâr erkek egoizmini' bir kenara bırakmak ve yaşam biçimini 'aile yaşamı' için uygun olacak biçimde değiştirmek zorunda kalmaktadır. Olga hala, doğum süreci için yaşadığı evdedir ve Schnitzler iki ev arasında yaşamaktadır. Buna rağmen büyük bir ciddiyetle çalışmakta ve 'sadece özel yaşam sorunlarını değil, dönemin sosyo-politik sorunlarını, Yahudi meselesini de tartıştığı' ilk romanı üzerinde çalışmaktadır. Ayrıca kısa hikâyeler yazmaya ve *Der einsame Weg* oyunu üzerinde de çalışmaya düzenli olarak devam etmektedir. Olga, Eylül sonunda Viyana'ya döner ve Arthur Schnitzler, ani bir kararla Berlin'e doğru seyahate çıkar. Schnitzler'in dönüşü Aralık ayını bulacaktır (Wagner, 1981, s.136-139).

Schnitzler 'olağan seyahatlerinden' birini daha tamamlayıp, 'yaşam alanına' döndüğünde 'sorumluluk zorunluluğuyla' yüz yüze gelecektir. Olga, bekâr bir anne olmaktan rahatsızlık duymaya başlamıştır ve Schnitzler'le olan sohbetlerini, evliliğin gerekliliğini savunacak şekilde, sürekli 'geleceğe dair' planlara ve olasılıklara dair konuşmalara dönüştürmektedir. Oğlunun doğumuyla birlikte ortaya çıkan 'ahlaki baskıyı' kullanarak, Schnitzler'i sıkıştırmaktadır. Bunun yanı sıra, yazardan 20 yaş genç oluşunu ve hala oyunculuk kariyeri için istekli olduğunu, bunun için gerekirse ileride ayrılmaları gerekebileceğini de sıklıkla vurgulamaktadır (Wagner, 1981, s.139).

Olga'nın bu yöndeki vurgusunu, 'kendi varoluşunu ahlaki normlar çerçevesinde tanımlama – ispatlama' eğilimi olarak tanımlamak yanlış olmayacaktır. Öte yandan; bu yolla 'gelecek zamanı planlamada özgürlüğünü' de 40 yaşında ve 'hassas yapısı' nedeniyle sıklıkla 'buhrana' kapılan Schnitzler'e açıkça ilan etmektedir. Bu tür bir çekişmenin içinde, Schnitzler'in 'yaş ve sosyal konum' nedeniyle kendini köşeye sıkışmış hissetmesi ve varoluşsal algı bağlamında 'bunaltı' yaşaması kaçınılmazdır. 'Güvensizlik' ve 'kaygı' olgularının, yazarın iç dünyasında ne denli kuvvetli birer 'denge sarsıcı' olduğunu

bilmektediriz. Yaşadığı dönemde 40 yaşın neredeyse ‘yaşlı’ – ‘zamanın sonuna yaklaşmış’ bir evre olarak hissedildiğini göz önünde bulundurduğumuzda, Schnitzler’in karşısında ‘her an yeni bir geleceğe doğru yol alabilecek, yolun henüz başındaki bir kadın’ bulunmaktadır. Bu bağlamda, ‘bağlayıcı’ ve ‘ahlaki normlar’ çerçevesinde ‘birlik’ kıstası olan evliliğin, Schnitzler’e dahi ‘terkedilmeyi önleyici bir unsur’ olarak görülebileceğini varsaymak mümkündür.

Nitekim Olga’nın psikolojik savaşı ve Schnitzler’in annesinin de evlilik konusunda tavsiyeler vermesi sonucunda yazar, 31 Aralık 1902 tarihinde günlüğüne ‘kuvvetle sevdiği bir kadının, kendisine mutluluktan çok huzursuzluk verdiğini’ not etmiştir (Wagner, 1981, s.139).

Schnitzler 22 Şubat 1903’te, oyunlarının prömiyer hazırlıkları için Berlin’e gider. Oyunların tüm provalarında bulunur. Bu dönemde, ‘anlaşılmadığını ve sevilmediğini hisseden bir yazarın yaşayabileceği mutsuzluğu, acıyı’ deneyimler. Oyununu sergileyecek oyuncuların performansından memnun değildir ve tahammül düzeyi düşüktür. Sıklıkla agresif tepkiler vermektedir (Wagner, 1981, s.140). 26 Şubat tarihinde günlüğüne “Probe. Arger Zank mit Lessing, der mich dann wegen “Ungezogenheit” um Entschuldigung bat”⁹⁹ notunu düşmüştür. 27 Şubat’ta ise günlüğüne sadece “Probe. Allein. Unwohlsein” yazmıştır. 7 Mart’ta gerçekleşen *Schleier der Beatrice* oyununun prömiyeri başarısız olmuştur ve Schnitzler, günlüğüne huzursuzluğunu “Verstimmt, größtentheils wegen finanz. Rückwirkung” sözleriyle işlemiştir. 4 Mart’ta Schnitzler’in yanına gelmiş olan Olga ile birlikte, 9 Mart’ta Viyana’ya dönerler. Olga ile hala ayrı evlerde yaşamaktadırlar.

Olga’nın alınganlık ve kaprislerinden rahatsızdır ve günlüğüne bu konuda sık sık not düşmektedir. Ayrıca, Olga ile olan huzursuzluğu, günlüklerine ‘anlatarak’ aksettirdiği nadir olaylardandır. Aşağıda alıntılanan 12 ve 13 Mart 1903 tarihli günlük notlarında, sosyal yaşamının sıradan olaylarını ve Olga’yla yaşanan durumları ifade edişinde, dolayısıyla ruh haline olan etkilerindeki derinliği görmekteyiz:

Vorm. Probe.- Schmierverhältnisse.- Nachm. Arth. Klein; Bilder seines Bruders zum Reigen, die ich ablehne.

- Bei O. Sie verstimmt; ihrer “Stellung” wegen; sie ärgert sich kindischer Weise, dass z.B. Hel¹⁰⁰ sie nicht zu Besuchen auffordert etc.; mich ärgerts, dass ich mich nun auch noch durch solche Dinge verstimmen lassen soll.-

Die Kritiken über Bea. Recht absprechend, die meisten mich in “meine Grenzen” zurückweisend. Obwohl ich im ganzen ziemlich gleichgültig gegen diese Dinge geworden bin;

⁹⁹ Emil Lessing (1857-1921) için bkz. *Arthur Schnitzler Tagebuch*, Verzeichnis der Personen und Werktitel.

¹⁰⁰ Helene Schnitzler (1871-1941), Julius Schnitzler’in eşi. bkz. *Arthur Schnitzler Tagebuch*, Verzeichnis der Personen und Werktitel.

meine Laune wird nicht gefördert.- Empfinge es mit Unbehagen, dass ich nun auch schreiben soll, um... zu erwerben" (Günlük notu, 12 Mart 1903).

"Generalprobe". Miserabel.- Bei Helene, die krank zu Bett liegt. Dann bei O. wo selbst Fr. Rothenstein. Sie erklärte, ich müsse P.G.¹⁰¹"ins Gesicht spucken", hat ihm einen Brief geschrieben, "Neid etc.".- Beer – Hofmann fand das Telegramm Leo Vanjung gegenüber feindselig.

Mit O. allein wieder ein schweres düsteres Gespräch. Sie fühlt, dass sie mein Leben bedrückt, belastet. – Ich sage ihr, was mich zumeist stört, ist ihre "Ungeduld", ihr schon Etwas sein wollen, dieses Niezufriedensein. Dann, in Hinsicht auf die Zukunft: meine Chancen sind immer sichs weitergestaltet schlecht: ihr folgen, wenn sie irgendwo ein Engagement annimmt; ihr Bühnenleben als Gatte mitmachen- daheimbleiben und sie allein lassen – oder es miterleben, dass nichts aus der Carriere wird. So kann ich nicht ruhig in die Zukunft blicken. – Auch der Gedanke jetzt zusammenzuziehn (oder in nächster Zeit) ist unter diesen Umständen für mich störend: wenn sie fortgeht, mit? – oder allein hier bleiben ohne Huashalt? Sie aber wieder empfindet das Alleinwohnen bitter. Dazu kommt bei ihr eine lächerliche Empfindlichkeit, dass sie von meiner Familie doch nicht ganz als meine Frau behandelt wird. – Dann quält sie, dass ich Sorgen habe, nicht arbeiten kann. – Sie fragt mich: Wünschst du nicht manchmal, dass du mich nie kennengelernt hättest? - - Dann: "Es wird einmal zu einem schrecklichen Krach kommen.-" (Ich suche nach einem Ausweg. Vergeblich.) – Dann sagte sie auch: Es wär vielleicht das beste, die Tote wäre am Leben geblieben – (sie sagte es am ... 13. März!-) – du hättest auch andre geliebt, du wärst aber immer zu ihr zurück.- Dann auch... "Meine Todesangst, dass du aufhörst mich zu lieben- unter diesen Umständen..." (Günlük notu, 13 Mart 1903)

12 Mart 1903 tarihli günlük notunda Olga'ya dair yazdıkları, Olga'nın ruh haline yaklaşımında önemli bir detaya dikkat çekmektedir. Olga, Helene'nin uzak duruşundan yakınmakta ve bunu bir 'değersizlik duygusu' olarak lanse etmektedir. Schnitzler ise Olga'nın bu 'alınanlığını' 'çocukça' bulmaktadır. Kendi değerlilik duygusunu sıklıkla sorgulayan bir kişiliğe sahipken, Olga'nın serzenişini küçümsemesini, Schnitzler'in 'değer duygusunu aile bağları – aidiyeti' üzerinden ölçmeyişine bağlamak mümkündür. Çünkü yazarın eserlerinde de günlüklerinde de 'değer duygusunun', tıpkı 'gelecek kaygısı' gibi, 'yaşamın hızlı akışı' ve 'geçicilik' olgularından kaynaklandığını görmekteyiz. Olga'nın serzenişlerinin altında 'evliliği zorunlu gösterme çabasının' yattığı aşikârdır. Fakat Schnitzler'in 'evlilik' gibi 'ahlaki normları' belirleyici bulmayan yapısında bıraktığı etkinin beklediği gibi olmadığı, aralarında geçen tartışmada kendini göstermektedir.

Aynı günlük notunda, Schnitzler'in 'varoluş' yaklaşımına önemli bir örnek daha ortaya çıkmaktadır. 'Yazmak' Schnitzler için en başından beri bir tutku olduğu kadar, 'gereklilikten uzak' da olmuştur. 'Yaşamını idame ettirmek' konusunda geleceğe dair kaygılarının arttığı bu dönemde, 'yazmanın' bir zorunluluk haline gelmesinden rahatsızdır. Duygusunu ifade ederken üç nokta ile ara vererek yazması, bu 'zorunluluğu telaffuzda dahi zorlandığı' izlenimini vermektedir.

¹⁰¹ Paul Goldmann, Gazeteci.bknz. *Arthur Schnitzler Tagebuch*, Verzeichnis der Personen und Werktitel. Ayrıcabknz. Wagner, 1981, s. 135; Schnitzler'in arkadaşı.

13 Mart 1903 tarihli günlüğü, Schnitzler'in Olga'ya ve geleceğe dair bakış açısının bir özeti niteliğindedir. Schnitzler, Olga'nın "bir an evvel 'bir şey' olmak istemesinden", sabırsızlığından, sürekli şikâyet etmesinden rahatsızdır. 'Sabırsızlık' kelimesini tırnak içine alması, söz konusu sabrın 'yaşam' ve 'yaşamdan beklentiler' konusunda olduğu izlenimini vermektedir. Geleceğe yönelik 'kariyer' tartışmasında ise ikisinin de 'kaygı' duyduğunu görmekteyiz. Schnitzler, kariyerinin yaşına ve yaşam şartlarına bağlı olarak gittikçe zorlaştığı için kaygı duyarken Olga, hiçbir zaman 'bir şey' olamama kaygısı yaşamaktadır.

Olga'nın kaygısı kariyer konusuyla sınırlı değildir. Schnitzler'in yaşamındaki 'varlığını' – 'varoluşunu' onaylatma çabası bu tartışmanın çıkış noktasıdır. Olga'nın tavır ve söylemleri, Schnitzler'in eserlerinde 'sahte duygusallık' yoluyla 'bencilce' kendini onaylatma arzusunda olan tipleri anımsatmaktadır. Schnitzler'i sevdiği, onun kendisini sevmediğine dair duyduğu endişeyle duygusal olarak yaralandığı izlenimi vererek, Schnitzler'den 'kendi değerini onaylamasını' beklemektedir. Dolayısıyla, eserlerde görülen empresyonist tiplerdeki gibi, Olga'nın davranışlarında da 'duygu' değil, 'ruh halinin' hâkim olduğu izlenimi uyanmaktadır. Bu konuda değerlendirmede bulunurken, Olga'nın bu onaylanma arzusunun altında 'evliliğe ikna etme' çabasının yattığı görüşü önemini korumaktadır. Nitekim 'evliliğe ikna etme hırsı' ile 'yaşamındaki varlığını onaylatma çabası', Olga'nın, 'varoluşunu' sosyal ve ahlaki düzlemde 'görünür' kılma isteğinden kaynaklanmaktadır.

Schnitzler, sık sık kavga etseler de, Olga'nın psikolojik baskısına daha fazla direnemez ve Mayıs ayında, evlilik kararı alır. Birlikte yaşayacakları evi bulmak ve nikâh için gerekli prosedürleri takip etmek Schnitzler'in uğraşmak zorunda kaldığı işlerdir ve bunların verdiği rahatsızlıktan da yine günlüğünde bahsetmektedir. Öte yandan, 'baskıya karşı koyamamış olmak' ve 'bir şey için mecbur bırakılmış olması', Schnitzler'in huzursuz ruh halini pekiştirmiştir. Elinde olmadan, tüm hırçınlığını Olga'ya yöneltmektedir. Olga'nın ise şikâyetleri bitmek yerine, başka bir boyut kazanmıştır. Evlilikleri boyunca sık sık kavgaya neden olacak yeni konu; Olga'nın 'Schnitzler'in karısı olmaktan başka bir şey olmadığı' düşüncesidir. Bu yolla, sürekli olarak 'kariyer' isteğini dile getirmektedir (Wagner, 1981, s. 145-146).

26 Ağustos 1903 tarihinde evlenirler ve Schnitzler o günkü ruh halini günlüğüne şu sözlerle kaydeder:

In nicht gutem Zustand aufgewacht, nach wirren Träumen. Erinnerunglich war mir dunkel: Paul M.¹⁰² erklärt mir, dass O. Mich betrügen werde, oder mit ihm betrogen habe.
Früh zu O., Aussprache und Zärtlichkeit. Nach Haus.

¹⁰² Paul Marx (1879-1956), Oyuncu, rejisör. bkz. *Arthur Schnitzler Tagebuch*, Verzeichnis der Personen und Werktitel.

Vor 1 O. abgeholt. Schwüle, Wind. – Trauung Schopenhauergasse (Zimmer). Richard B.-H., Gustav Zeugen. – Dr. Feuchtwang sprach kurz und gut; sehr symphatisch. Cantor Peterlska.- Essen Gertzgasse mit Richard, Gustav, Mirjam.
Nachher sang O. einige Lieder.-
Nach Hause; Briefe an Mama, Julius, Paul G.-
Dann zu O., mit ihr und Mirjam¹⁰³ (vom Salten bis zum Haustor geleitet) Gersthofer Restaurant; genachmakt, O.; dann Mirj. Nach Hause geleitet. Kühles Wetter.”

1903 yılı, Schnitzler'in yaşamında ruh halinin 'yalnızlık' duygusu nedeniyle sık sık bozulacağı bir dönemin başlangıcı olmuştur. Bilhassa 'evlilik bağı'nın ve bu bağıın Olga ile olması, Schnitzler'in ruhsal durumunu birçok kez zora sokmuştur. Yine de, eser kaleme almaktaki başarısını sürdürmüştür. Bu başarısının kimi zaman 'kaçış', kimi zaman 'gelecek kaygısından kaynaklı hırs' olduğu izlenimini edinmekteyiz. Ancak, bu konuda göz önünde bulundurulması gereken en önemli noktalardan biri, Schnitzler'in neredeyse sürekli buhranlı olmasına rağmen, hiç ölümden söz etmeyişi ve intihar gibi bir düşünceye hiç değinmeyişi. Yazar'ın olaylarla başa çıkma sürecinde sergilediği bu tutumu, kaygılarının, buhranlarının, kavgalarının, endişelerinin, yalnızlığının tümüne karşın yaşama bağlılığını ve yaşamı bunların hepsiyle birlikte bir bütün olarak gördüğünü göstermektedir.

¹⁰³ Mirjam Horwitz (1882-1967), oyuncu.

4. BÖLÜM: ARTHUR SCHNITZLER ÖYKÜLERİNDE ÖLÜM MOTİFİ

4.1. Öykülerinin Öne Çıkan Özellikleri

Arthur Schnitzler, öykülerinde natüralist akımın 'saniye stili'ni sıklıkla kullanmıştır. Ancak natüralist edebiyat bu tekniği, 'fotoğraf çekercesine, 'an'ı yakalamak amacıyla, dış dünya tasvirinde' kullanırken, Schnitzler 'bilinç akışı', iç dünya aktarımı için kullanmıştır. Böylece, okuyucuya 'izlenim' vererek, bir bütün sunmaktadır. Buna şüphesiz en iyi örneklerden biri *Leutnant Gustl* adlı eseridir. Gustl'in farklı mekân ve ruh hallerinde, aynı zamanda dış dünya ile etkileşimine de yer vererek, aklından geçenleri an be an iç monolog tekniğiyle aktarmaktadır. Böylece, bir teğmenin tüm bir gecesini okuyucuya 28 sayfalık bir hikâyede sunmuştur.

Gustl, taşıdığı üniformanın sağladığı sosyal statünün aksine, oldukça zayıf bir karakterdir. Olay gecesini, boş vaktinde kumar oynamak yerine (ödeyemediği borçları nedeniyle o akşam oynayamamaktadır), bedavaya eline geçmiş olan opera biletleriyle operaya gitmiştir. Hikâyeye, opera esnasında canı sıkıldığında zihninden geçen düşüncelerle başlamaktadır. Sürekli olarak, opera esnasında sıkıldığını, etraftaki insanların Gustl'in orada oturabilecek biri olmadığını anlayıp anlamadıklarını, kumar borcunu, annesinin tepkilerini, evli olan sevgilisi gibi konuları düşünmektedir. Ruhsal durumundaki bozukluğun ilerlemesine, paranoyaya sürüklenmesine neden olan olay, konserin bitiminde gerçekleşir. Çıkış esnasında dinleyiciler mantolarını alırlarken, kalabalıkta Gustl acele eder. Öne geçmek isterken birisi tarafından uyarılır, ancak dikkate almaz. Kendisini uyaran kişi, Gustl'a başka kimsenin duyamayacağı şekilde meydan okur. Ciddiye alınmadığını, hatta tehdit edilecek kadar zayıf bulunduğunu görmeyen yanı sıra, bu kişinin, tanıdığı bir fırıncı olduğunu fark eder. Hikâyenin bu sahnesinde, iç monolog yoluyla hem dış dünyada (filen) olup biten hem de olup bitene paralel olarak Gustl'in (ne düşündüğü) bilinç akışı okuyucuya verilmiştir:

... Jetzt dreht er sich um... Den kenn' ich ja! – Donnerwetter, das ist ja der Bäckermeister, der immer ins Kaffeehaus kommt... Was macht denn der da? Hat sicher auch eine Tochter oder so was bei der Singakademie... Ja was ist denn das? Ja, was macht er denn? Mir scheint gar...ja, meiner Seel', er hat den Griff von meinem Säbel in der Hand... Ja, ist der Kerl verrückt?... 'Sie Herr...' (s.343).

...Herr Gott noch einmal... Ah, da haisst's rabiät sein... ich bring 'seine Hand vom Griff nicht weg... nur keinen Skandal jetzt!... Ist nicht am End' der Major hinter mir?... Bemerkt's nun niemand, dass er den Griff von meinem Säbel hält? Er red't ja zu mir! Was red't er denn?

'Herr Leutnant, wenn Sie das geringste Aufsehen machen, so zieh' ich den Säbel aus der Scheide, zerbrech' ihn und schick die Stück' an Ihr Regimentskommando. Versteh'n Sie mich, Sie dummer Bub?'" (s. 343).

Gustl küçümsenmiştir. Aslında iç dünyasındaki zayıflık kendini dış dünyada göstermiştir. Böylece, Gustl'in kendi düşünceleri yoluyla kâbusa dönecek gece de başlamıştır. Teğmenlik rütbesiyle saygınlık kazanmış bir birey tipi olarak, rütbesini kaybetmekten korkmaktadır. Bir fırıncı tarafından hakarete uğradığı görülmüşse veya fırıncı bunu bir yerlerde anlatırsa, sahip olduğu rütbe, sosyal statü tehlikeye girecektir. Bunu yaşamının korkusuyla intihar etmeye karar verir. Tüm geceyi, olayın görülüp görülmediğini zihninde tartarak ve intiharın tek çare olduğunu düşünerek geçirir. Sabaha karşı girdiği bir lokantada son kez yemek yemek isterken, fırıncının kalp krizi geçirip öldüğünü duyar ve rahatlar. Hayatına devam edeceği anlaşılmaktadır. Hikâyenin tamamı 'bilinç akışı' şeklindedir. Gustl'in an be an düşündükleri, tüm dikkat dağılmaları ve yeniden odaklanmalarıyla verilmiştir. Bu nedenle de hikâye, bir bilincin sismografik görüntüsünü andırmaktadır. Schnitzler, bu hikâyesinde de olayı anlatmak yerine, birey'in 'an'larını, izlenim ve algısını aktarmaktadır.

Yazarın, birey'in algısını, bilinç akışını veren hikâyelerinin hepsi iç monolog biçiminde yazılmamıştır. Teknik olarak, mektup veya günlük gibi türleri de kullanmıştır. Ancak hemen hepsinde aslanan; kişinin olay ya da durumlarla karşılaştığı an'daki algısı, 'ben'in ruhsal durumudur. Eser karakterleri izlenim ve algı odaklı ele alındığı için, hem konu ettiği tipler hem de kaleme aldığı eserler empresyonist¹⁰⁴ akıma yakın durmaktadır¹⁰⁵. Bu bağlamda, Hermann Bahr'ın *Impressionismus* başlıklı metni akla gelmektedir. Bahr, empresyonizmin bir teknik olduğu görüşündedir. Empresyonist bir sanatçı, bir rengi direk vermek yerine noktalar halinde dağıtır ve belli bir mesafeden bakıldığında, biçimin en güzel halinin alımlanmasını sağlar (Bahr, (3), s.257).

Schnitzler eserlerinde karakterleri 'izlenimler' doğrultusunda hareket ettirirken, okuyucuyu da 'izlenim' yoluyla yönlendirmektedir. Bu konuda *Das Tagebuch der Redegonda* adlı öyküsü önemli bir örnektir. Anlatıcı, bir gece eve dönerken parkta oyalanır ve Dr. Wehwald ile karşılaşır. Herhangi bir arkadaşlıkları olmadığı halde, Dr. Wehwald gelip anlatıcı ile konuşmaya başlar. Anlatıcının yazarlık yönünü bildiği için kendisine, yaşadığı bir olayın hikâyesini anlatmak istediğini söyler. Şaşırarak anlatıcı dinlemeye başlar. Dr. Wehwald, âşık olduğu Redegonda'yı ve hayal dünyasında onunla yaşadığı ilişkiyi anlatır. Ancak, burada söz konusu olan durum, hayal kurmaktan çok daha ileri düzeydedir. 'Delilik' düzeyine varan bir

¹⁰⁴ Impressionismus: (Eindruckskunst) als Kunst einer nur noch in Stimmungen Wahrnehmbaren Welt. (Andreotti, 2009, 73)

¹⁰⁵ Ayrıca bkz. Martini, 1984, s.483.

kendini kaptırma durumu söz konusudur. Gerçekte yaşanmış olan tek bir 'an' dan yola çıkarak, gerçekçi, normal şartlarda olabilecek bir son ile kurgulanmış bir hayal-yaşantıdır. Dr. Wehwald bunu öyle bir düzeye vardırmıştır ki, gerçekten var olan Redegonda isimli kadının kocasının tayinini duyduğunda, hayalindeki ilişkinin sonunu da buna uygun yaşar. Şöyle ki; Redegonda ile hayali bir aşk yaşamaktadır. Redegonda'nın şehirdeki son akşamında ona geleceğini ve bu durum için uygun olan sonu (birlikte kaçmak, birlikte intihar etmek gibi.) uygulayacaklarını hayal eder. Yine hayalinde, sözleştikleri üzere Redegonda'yı beklemeye başlar. Fakat bekleyişi gerçektir. Saatler ilerledikçe, bekleme onu çıldırma noktasına getirir, ta ki bitkin halde divanda uyuyakalana kadar. Bu noktada, aslında hayal kurduğunu ve beklediği şeyin gerçek olmadığını da farkındadır. Fakat o anda kapı çalar ve Redegonda'nın kocası, karısının günlüğünü getirir. Redegonda günlük tutarken, kocası odaya girmiştir ve Redegonda o an korkudan ölmüştür. Kocası da günlüğü okumuş, Redegonda'nın da tıpkı Dr. Wehwald gibi hayal dünyasında, aynen onun kurduğu hayallerle, bu ilişkiyi nasıl yaşadığını okumuştur. Şimdi de gelmiş, Dr. Wehwald'i düelloya çağırılmaktadır. Anlatıcıya bunları yine Dr. Wehwald anlatmakta ve kendisinin düelloda tam kalbinden vurulduğunu söylemektedir. Böylece, anlatıcının, kafede duyduklarından etkilenerek, yarım yamalak duyduğu şeylerin içini kendi hayal gücü ile doldurduğu ortaya çıkmaktadır. Ancak, hikâyenin tamamının hayal gücü olup olmadığı, Dr. ile Redegonda'nın gerçekten birlikte olup olmadığı ya da anlatıcının anlattığı şekilde olup olmadığı, sadece izlenim ve çıkarımlarla yorumlanabilmektedir. Çünkü yazar, hikâyenin son bölümünde, iki ayrı kişinin bu şekilde aynı hayalleri kurmasının, hiç iletişim kurmadan, spiritüel düzeyde bir bağ ile anlaşmasının mümkün olup olmadığı konusuna da değinmektedir. Bir akşamüzeri parkta karşılaştığı Dr. Wehwald tarafından kendisine anlatılan hikâyeyi aktaran anlatıcı, hikâyenin sonunda, Dr. Wehwald'in, ona gelip hikâyeyi anlatmış olmasının da gerçekliğinden şüpheye düşer. Üzerine düşündükçe de, bir önceki gün, kafede otururken, Dr. Wehwald'in öldüğünü, düelloya tutuştuğu adamın karısının genç bir teğmen ile kaçtığını duyduğunu hatırlar.

Görüldüğü üzere, yazar hayal ile gerçeği ustalıklı harmanlamakta ve bunu da 'izlenim ve algı' etkileşimi ekseninde gerçekleştirmektedir. Hikâyenin kahramanı önce Dr. Wehwald'dir. Hikâye ilerledikçe, gerek Dr. Wehwald karakterinin gerekse anlatıcının izlenimleri ve 'gerçek ile hayal arasında kararsız' kalmaları, hikâyenin ana karakterini değiştirmiştir. Hikâyenin sonunda anlatıcı ana karakter rolüne kaymıştır. Tek bir hikâyede böylesi bir illüzyon yaratma durumu dahi, yazarın izlenim ve algı olgularını ne denli yoğun kullandığının göstergesidir.

Schnitzler'in bu eserinde, birçok öyküsünde karşımıza çıkan bir özellik daha dikkat çekmektedir: zaman olgusunu işleme biçimi. Günün hangi zaman dilimi olduğunu saat ile

vermek yerine, yine hikâyenin arka planına yerleştirmektedir. Hikâye başlarken, Dr. Wehwald'le karşılaşmanın ve Dr. Wehwald'in hikâyesini anlattığı yerin bir park, zamanın ise 'gece eve dönerken, biraz parkta dinlenen' bir zaman dilimi olduğu bilgisi verilmektedir. Böylece gecenin karanlık, algının zayıflayabileceği ve yarılsamanın yoğun olabileceği bir zaman dilimi olarak, hikâyeyi oluşturan temel unsurlardan biri olarak kullanıldığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Schnitzler, eserlerinde genel bir özellik olarak, dış dünyaya dair durumları, uzun betimlemeler yoluyla anlatmamaktadır. İç dünya ile dış dünya arasındaki paralelliği gösteren, doğanın ya da günün hangi zamanı olduğuna dair kısa betimlemeler yaparak, eserdeki karakterin, dış dünyayı da ruh haline göre algıladığını göstermektedir. Kullandığı bu anlatım tekniği, eserdeki karakterin 'doğanın hali'ne göre izlenimlerinin şekillendiğini göstermesi bakımından çok önemlidir. Zaman dilimi – doğa hali dışında, ışıktan kaynaklı yansımalar, ay'ın yarattığı aydınlığın etkileri gibi, birey'in algısı ve izlenimi üzerinde 'efekt' etkisi gösteren öğelere yer vermektedir. Bu gibi öğelerin, Schnitzler'in tasvirlerini kısa tutmasına ve vermeyi amaçladığı izlenimi desteklemeye hizmet ettiği anlaşılmaktadır. Schnitzler'in, eserlerinde kullandığı bu özellik, Bahr'ın empresyonizmi tanımlarken kullandığı "Es hängt nicht fertig an der Wand. Es regt sich wunderbar, von meinem Auge berührt... Aber schließlich ist es doch nur jene Technik, die dies alles vermag" (Bahr(3) s.257) ifadesine uymaktadır.

Schnitzler'in eserlerinde karşımıza çıkan ve empresyonizme yakınlığını gösteren diğer bir özellik de, edebi türlerin iç içe geçişi ve sınırların belirsizleşmesidir. Örneğin; öykü olarak adlandırırken, bir alt türde kesin bir şekilde ayırlamanın zor olduğu görülmektedir. *Therese* adlı romanı da yine böyle bir özelliğe örnek gösterilebilir. Bazı kaynaklarda roman türü içinde sınıflandırılmış bu eseri, 106 kısa bölümden oluşan; bir kadının sosyal gelişim evrelerini veren bir eserdir. *Chronik eines Frauenlebens* eserin alt başlığıdır. Romanın bölümleri herhangi bir başlık taşımamakta ve sadece rakamlarla sıralanmaktadır. Therese'nin ilk gençlik dönemindeki bir olaydan başlayarak, kronolojik sırayla her bölümde bir olay veya kararı hikâye edilmiştir. Küçük burjuva sınıfına mensup bir kızın, mantıksız, hayalperest seçimleriyle ortada kalışını ve çocuğuyla arasındaki bağı yine 'psikolojik etkileşimler zinciri' olarak işlemektedir. Therese'nin seçimlerinin tümü kendine yöneliktir ve sonunda da, annesine yabancılaşmış, acımasız oğlu tarafından para için öldürülürcesine yaralanmıştır. Romanın ilerleyişi ve sonucu, okuyucuda olayların nedeni olarak 'sosyal şartların' sonucu diye düşündürmek yerine, 'bir kadının ruh halleri ve bu hallerin sonunda aldığı kararların getirdikleri' izlenimini vermektedir. Romanın yazım tekniği, kronolojik sıralamanın yanı sıra, her bölümün kendi içinde bir hikâye olmasında gizlidir. Her bölümün anlattığı şey, yaşamın bir dönemidir ve kendi içinde bir neden-sonuç ilişkisi barındırmaktadır.

Bir hayatı tamamlayan parça özelliği dışında, bölümlerin başta ve sonda birbirleriyle ilişkisi yoktur. Yazarın bu romanı, uzun anlatım türüne örnek iki eserinden biridir. Eserinde esasında kısa hikâyeleri birleştirerek bir roman şeklini kazandırmıştır. Roman bütün olarak ele alındığında, kırılma noktasının tespiti mümkün değildir. Çünkü alt başlıktan da anlaşıldığı üzere, Therese'nin hikâyesi bir kronoloji şeklinde verilmiş ve kronolojik olarak tekrar eden seçimleri konu edilmektedir. Olay örgüsü, kronolojik olarak tekrar eden seçimlerdir. Dolayısıyla, Schnitzler'in olaylar yerine 'durumla ve ruh haliyle' ilgilenen bakış açısı, bu eserinde de kendini göstermektedir.

Schnitzler, ne tek bir anlatım tekniğine ne de türüne bağlı kalmıştır. Birbirinden farklı türleri harmanladığı gibi, hemen her eserinde de başka bir yazım biçimine yoğunlaşmıştır:

Örneğin;

- Andreas Thameyers letzter Brief: Bir intihar mektubudur.
- Der Andere – Aus dem Tagebuch eines Hintergebliebenen: Bir olaya dair duygu ve düşüncelerin, ruh halinin aktarıldığı günlük yazıdır.
- Die Braut – Studie: Bir kadının, içgüdülerine göre hareket etmesini anlatan hikâyedir. Son paragrafta anlatıcının değerlendirmesi, 'Studie' alt başlığını desteklemektedir.
- 'Der Sohn' – Aus den Papieren eines Arztes: Hikâye olarak başlamakta, hikâyeye ilerledikçe doktorun günlüğüne aldığı not olduğu anlaşılmaktadır. Eserin sonunda ise doktorun değerlendirdiği ve üzerine fikir yürüttüğü bir olay olduğu ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla, 'anı' ve 'değerlendirme çalışması' iç içe geçmiştir.
- Die kleine Komödie: Baştan sona, iki kadın arkadaş ve iki erkek arkadaş arasındaki mektuplardan oluşmaktadır. Bütünde ise, parçalar bir hikâyeyi tamamlamaktadır.
- Komödiantinnen: 10 sayfalık fakat iki bölümden oluşan bir öyküdür. 1. Bölüm anlatıcı tarafından, 2. Bölüm ise başkarakterin kendisi tarafından anlatılmaktadır.
- Der Empfindsame – Eine Burleske¹⁰⁶: hem anlatıcıyla hem de mektupla anlatımın olduğu bir kısa hikâyedir.

Öykülerindeki bu gibi karma tür özellikleri dışında, dramlarının birçoğunun da, nuvel tarzında kısa, tek perdelik oyun olduğu görülmektedir. Dramın tür özelliklerinden 'üç birlik kuralı' veya 'koro' gibi unsurlar da bulunmamaktadır. Örneğin, *Anatol* adlı eserinin girişinde bir prolog kullanmıştır ve *Anatol* eseri, bir kişinin ilk gençlik yıllarından yaşlılığına kadar olan zamanı kapsayan, roman niteliğinde bir içerik sunmaktadır.

¹⁰⁶ Burlesk: isim (Fransızca burlesque)isim Sanat alanında ve özellikle edebiyatta rastlanan, komikliğe dayanan tür.
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&kelime=burlesk&uid=8152&guid=TDK.GTS.51bc5ce9300f36.81006958

Schnitzler'in, eserlerinde kısa türleri tercih etmesi, dönemin natüralist akım karşısında tercih edilen 'Ästhetik der kleinen Form' (Fähnders, 1998, s.114) yaklaşımına uymaktadır. Eserlerinin tamamına bakıldığında, şiir türünü neredeyse hiç kullanmadığı görülmektedir. Şiirsel anlatım, yalnızca aforizmalarında karşımıza çıkmaktadır. Bu da sadece, hayata bakış açısını 'öz' ve kısa biçimde dile getirme biçimi olarak değerlendirilmeye müsaittir.

4.1.1. İllüzyon Motifi

Arthur Schnitzler'in öykü ve dramlarının hemen hepsinde, illüzyon motifini kullandığını görmekteyiz. Viyana yüksek burjuva bireyinin davranışlarını konu ettiği öykülerinde, ele aldığı birey tipinin resmedilişinde illüzyon motifinin kaçınılmaz olduğunu yadsımak zordur. Bilhassa 'ölüm motifi' bağlamında, bireyin kaçıışı – tutarsız davranışlarını, bu motif yardımıyla işlemektedir. Fakat, illüzyon motifini kullanışı, Viyana elit burjuva bireyinin davranışlarını resmetmesiyle de sınırlı değildir. Örneğin, *Der grüne Kakadu* adlı dramı, Viyana ve 'Moderne' döneminde geçmemektedir. Fakat baştan sona, 'yanılsama'ların yönlendiriciliğini, 'birey' üzerinden işlemektedir. Bu bağlamda, 'algı' – 'izlenim' ve 'illüzyon' üçlüsünün işlenişini, bu dramı üzerinden incelemek yerinde olacaktır.

Schnitzler'in, ilk kez 1899 yılında Viyana'da sergilenen *Der grüne Kakadu* adlı dramı, tek perdeden oluşmaktadır. Konusunu, eserin kaleme alınışından yaklaşık 8 yıl önce, gazetede okuduğu bir haberden almıştır. Schnitzler haberde, bir meyhanede müşterileri eğlendirmek amacıyla bir grup gariban insanın kendini adi ve suç işlemiş kişiler olarak tanıtmak suretiyle, oyunlar düzenlediklerini okumuştur. Fransız devrimine dair atmosfer ve söylemleri ise Fransız düşünür Hippolyte Taine'den esinlenmiştir¹⁰⁷.

Schnitzler'in, Fransız Devrim'ini sahne ve arka plan olarak kullanması, eserin devrim yanlısı veya Fransız Devrim'ini konu alan bir eser olduğu anlamına gelmemektedir. Yazar yalnızca, Fransız Devrimi'nin önemli bir parçası olan soylu ve üst tabaka insanındaki 'yanılsama' özelliğini kullanmıştır. Meyhanede oynanan oyundaki diyaloglar soylu müşterileri eğlendirirken yanılmaktadır. Çünkü gördüklerini 'salt oyun' olarak algılamayı tercih etmektedirler. Böylece, içinde buldukları yanılsama ile kendi çöküşlerini alkışlamaları sağlanmaktadır:

WIRT: Ach, mein Lieber, mir genügt das, was ich in meinem Fach leisten kann. Es macht mir Vergnügen genug, den Kerlen meine Meinung ins Gesicht sagen zu können und sie zu beschimpfen nach Herzenslust – während sie es für Scherz halten. Es ist auch eine Art, seine Wut los zu werden. – Zieht einen Dolch und läßt ihn funkeln (s.519).

¹⁰⁷ Bkz. Arthur Schnitzler'in Stephan Epstein'a gönderdiği 01.Ekim.1902 tarihli mektup (Kim/Sasse, 2007, s.56)

Oyun, Fransız Devrimi'nin gerçekleştiği günde, bir meyhanede geçmektedir. Meyhanenin sahibi Prospere, akşamları gelen soylu müşterilerine bir oyun sergilemektedir. Sıradan bir grup insanı bir araya getirir. Bu insanlardan, akşamları meyhaneye gelen soylu müşteriler için bir oyun düzenlemelerini, rol yapmalarını istemiştir. Böylece, meyhane sahibinin yönlendirmesi altında, bir grup insan, akşamları meyhaneye gelen soylu ve yüksek burjuva sınıfı insanların önünde, her akşam başka bir oyun sergilemektedir. Oynayanlar gerçek birer sanatçı değildir. Oyunlarının önceden hazırlanmış bir kurgusu yoktur. O 'an'ki atmosfere göre anlık gelişen olay ve diyaloglar şeklinde yürütülmektedir.

Oyuncular kendini katil, hırsız, hayat kadını olarak tanıtacaktır. Fakat esasında birçoğu, bu suçları işlememiş, sıradan genç insanlardır. Kendilerini farklı tanıtmaları ve meyhanede vakit geçiren soylu kişilerin 'bu kimlikleri gerçek sanması', oyunun oyun yönüdür. Soylulara, yaşamalarından gerçek kesitleri, bir tiyatroymuşçasına oynayacaklardır. Anlatımları oyun, anlattıkları ise gerçek olarak algılanacaktır müşteriler tarafından. Soylular için önemli olan, anlatılanların gerçekliği değil, o 'an' orada eğleniyor olmalarıdır. Karakterlerin 'söylediklerini – anlattıklarını' sadece eğlence olarak algılamaktadırlar. Oysa meyhanenin sahibi Prospere, ekibinin sergilediği bu oyun yoluyla, soylulara ve üst tabaka insanına söylemek istediği tüm hakaret ve fikirlerini dile getirmektedir. Gerçek olan tek şey, Prospere'nin, meyhanedeki oyun dışında da devrim yanlısı oluşudur. Prospere bu kimliğini, müşterilerinin ve hatta komiserin önünde dahi saklamamaktadır. Fakat mekânda 'oyun onatıyor olması' onu tehlikesiz kılmaktadır. Öte yandan, oyunu sergileyenlerden biri olan Henri, oyundan bağımsız olarak, kendi algısında illüzyon yaşar. Sevgilisi Leocadine hakkındaki gerçekleri görmek yerine, arzu ettiği gerçeğe takılı kalmayı seçer.

Dram, eski günlerinden kalma bir arkadaşının Prospere'yi ziyareti ile başlar. Prospere ile arkadaşı, devrim beklentileri ve bu konudaki çalışmalarını tartıştıktan sonra, komiser meyhaneye gelir. Bir tutanak ile Prospere'nin yanına gelmesi ve burada sergilenen rahatsız edici konuların ve söylevlerin olduğunu belirtmesi üzerine, Prospere ile aralarında uzun bir diyalog geçer. Komiser, Prospere'nin gerçek kimliğinin, niyetinin 'bilincindedir'. Oyuncuları 'sanatçı' olarak adlandıramaz, ancak sanatçı olmadıklarını da söyleyemez. Burada, komiserin yanlısı ve gerçeklik arasında kaldığı, soylu seyircilere nazaran daha dikkatli olduğu, fakat yine de ikisini birbirinden tam olarak ayıramadığı görülmektedir. Meyhanede oynayan kişileri oyuncu veya gerçek olan hiçbir kimlik altında tanımlayamadığı için onlara 'subjekt' (özne) demeyi tercih eder:

KOMMISSÄR :Genug. Es ist der Behörde berichtet worden, daß die Belustigungen,
welche Ihre – wie soll ich sagen –
WIRT :Das Wort »Künstler« dürfte genügen.

KOMMISSÄR :Ich werde mich zu dem Wort »Subjekte« entschließen— daß die Belustigungen, welche Ihre Subjekte bieten, in jedem Sinne über das Erlaubte hinausgehen. Es sollen hier von Ihnen – wie soll ich sagen – von Ihren künstlichen Verbrechern Reden geführt werden, die – wie sagt nur mein Bericht? Er liest wie schon früher in einem Notizbuch nach. – nicht nur unsittlich, was uns wenig genieren würde, sondern auch höchst aufrührerisch zu wirken geeignet sind – was in einer so erregten Epoche, wie die ist, in der wir leben, der Behörde durchaus nicht gleichgültig sein kann.” (s..521)

Kommiser'in, akşamki oyunu izlemek üzere meyhaneden ayrılmasından hemen sonra Prospere, kenarda bekleyen Grain'i fark eder. Grain hapisten yeni çıkmış bir katildir. Hapiste arkadaş olduğu Gaston'dan, Prospere'nin meyhanesinde akşamları sergilenen oyunu duyar ve iş istemeye gelmiştir. Gaston, Prospere'nin grubunda, 'hırsızlık rolünü' en iyi 'oynayabilen' kişidir. Fakat, ilk kez 'gerçekten hırsızlık yapmak isterken' yakalanmış ve tutuklanmıştır. Grain teyzesini öldürdüğü için hapis yatmış bir 'tip'tir, fakat oyun sırasında bir katili canlandıracakken başarısız olur. Grain ve Gaston, bu eserdeki 'gerçek ile yanılsamanın iç içe geçtiği' durumu bizzat yaşayan 'tip'lere önemli birer örnek olarak karşımıza çıkmaktadır:

WIRT :Gaston! Jetzt weiß ich, warum ich ihn drei Abende lang vermißt habe. Einer meiner besten Darsteller für Taschendiebe. – Er hat Geschichten erzählt; – ah, man hat sich geschüttelt.

GRAIN :Jawohl. Und jetzt haben sie ihn erwischt!

WIRT :Wieso erwischt? Er hat ja nicht wirklich gestohlen.

GRAIN :Doch. Es muß aber das erste Mal gewesen sein, denn er scheint mit einer unglaublichen Ungeschicklichkeit vorgegangen zu sein. Denken Sie – Vertraulich. – auf dem Boulevard des Capucines einfach einer Dame in die Tasche gegriffen – und die Börse herausgezogen – ein rechter Dilettant. – Sie flößen mir Vertrauen ein, Bürger Prospère – und so will ich Ihnen gestehn – es war eine Zeit, wo ich auch dergleichen kleine Stückchen aufführte, aber nie ohne meinen lieben Vater. Als ich noch ein Kind war, als wir noch alle zusammen wohnten, als meine arme Tante noch lebte. –

WIRT :Was jammern Sie denn? Ich finde das geschmacklos! Hätten Sie sie nicht umgebracht!

GRAIN :Zu spät. Aber worauf ich hinaus wollte – nehmen Sie mich bei sich auf. Ich will den umgekehrten Weg machen wie Gaston. Er hat den Verbrecher gespielt und ist einer geworden – ich... (s.524).

Grain ile olan konuşmalarından sonra, Prospere'nin diğer oyuncularını da tek tek gelmeye başlar. Akşam sergileyecekleri performanslarına dair konuşurlarken, bu dramdaki illüzyon motifinin ana karakteri olan Henri, Leocadie ile birlikte içeri girer. Henri, Prospere'nin grubunda oyunculuğu en iyi olan kişidir. Prospere'nin yanına gelip, bir gün önce Leocadie ile evlendiklerini, buradan ayrılacaklarını ve bir köye yerleşip, artık sakin bir hayat yaşayacaklarını söyler. Leocadie'in hafif meşrep kimliği herkesçe bilindiği için, herkes Henri'nin Leocadie'ye olan inancına şaşırır. Henri, Leocadie'nin kendisini sevdiğine ve aynı hayali paylaştıklarına, onun da buradan uzaklaşıp bir köye yerleşmek istediğine inanmıştır. Bu inancı, Henri için büyük bir yanılsamadır. Çünkü bu doğrultuda, Leocadie'nin geçmişini de yok saymakta ve onu zihninde arındırmaktadır. Söylenen hiçbir şeye kulak asmadığı gibi,

kimsenin geçmişi anmasına da izin vermez. Kendince 'gerçek olarak algıladığı' izlenimin peşinden gitmektedir. Gördüklerinin, yaşadığının ardındaki bakmamaktadır. Oysa, Leocadie'nin daha evlendikleri gün, başka bir adamla vakit geçirdiğini gören arkadaşları bunu ona söylemeye çalışırlar. Ancak Henri, kimsenin Leocadie hakkında konuşmasına ve Şehirden ayrılmalarını engellemesine izin vermemeye kararlıdır:

HENRI:Schweig! – Sie ist seit gestern meine Frau
WIRT :Deine ...? *Zu Locadie*. Macht er einen SpaŐ?
LEOCADIE :Er hat mich wirklich geheiratet. Ja. –
WIRT :So gratulier' ich. Na ... Scaevola, Jules – Henri hat geheiratet.
SCAEVOLA (kommt nach vorn.) Meinen Glückwunsch! Zwinkert Locadie zu.

....

HENRI : (in einem hochgestimmten Ton, wie begeistert, aber nicht deklamatorisch) Locadie, meine Geliebte, mein Weib! ... Nun ist alles vorbei, was einmal war. In einem solchen Augenblick löscht vieles aus.

WIRT :Was für ein Augenblick?

HENRI :Nun sind wir durch ein heiliges Sakrament vereinigt. Das ist mehr als menschliche Schwre sind. Jetzt ist Gott über uns, man darf alles vergessen, was vorher geschehen ist. Locadie, eine neue Zeit bricht an. Locadie, alles wird heilig, unsere Ksse, so wild sie sein mögen, sind von nun an heilig. Locadie, meine Geliebte, mein Weib! ... Er betrachtet sie mit einem glühenden Blick. Hat sie nicht einen anderen Blick, Prospère, als du ihn früher an ihr kanntest? Ist ihre Stirn nicht rein? Was war, ist ausgelöscht. Nicht wahr, Locadie?

LEOCADIE: GewiŐ, Henri.

....

HENRI: Schweig. Locadie wird mit mir gehen. Sie wird mich nie verlassen. Sag' mir, daŐ du mich nie verlassen wirst, Locadie.Brutal. Sag's mir!

LEOCADIE: Ich werde dich nie verlassen! (s.527)

.....

WIRT :Es wächst bald kein Korn mehr in ganz Frankreich. Du gehst ins sichere Elend.

HENRI :Ins Glück, Prospère. Nicht wahr, Locadie? Wir haben oft davon geträumt. Ich sehne mich nach dem Frieden der weiten Ebene. Ja, Prospère, in meinen Träumen seh' ich mich mit ihr abends über die Felder gehn, in einer unendlichen Stille, den wunderbaren tröstlichen Himmel über uns. Ja, wir fliehen diese schreckliche und gefährliche Stadt, der groŐe Friede wird über uns kommen. Nicht wahr, Locadie, wir haben es oft geträumt.

LEOCADIE: Ja, wir haben es oft geträumt (s.528)

Henri oyun baŐlamadan önce, Leocadie'yi gösteri yaptığı yere bırakmak üzere meyhaneden ayrılır. Onlar çıkarken, soylular sınıfından Francois ve Őövalye Albin içeri girer. Prospere, Francois'i sürekli aŐaĐılamaktadır, ancak Francois bunları Őaka olarak algılar ve normal karşılar. Albin ise durumu yadırgar. Prospere'nin, Francois'e "Guten Abend, ihr Schweine" demesi zerine "Albin schreckt zurück" Şeklindeki davranış bilgileri eserde sıkça görülmektedir (s.530). Albin ile Francois, Prospere hakkında konuşmaya dalarlar. Francois, Albin'i durumun normalliğine inandırmaya çalışmaktadır. İki sohbet ederken, Michette ve Filipotte içeri girer. Bu kadınlar, hem meyhanede oynanan oyunlarda hem de gerçek yaşamlarında 'basit kadın' tipleridir. Oyunculardan Scaevola da meyhaneye gelmiş ve kendince ısınma çalışmaları yaparken, Cadignan Dk' içeri girer.

Cadignan Dükü karakteri, Henri'nin yaşadığı yanılsamada önemli bir rol oynamaktadır. Ancak, kendisi de illüzyon içindedir. Meyhanedeki oyunu, gerçekten sadece oyun olarak algılamaktadır. Dük, esasında çevresindeki kişilere göre daha gerçekçi olduğunun izlenimini vermektedir. Francois, Dük, Albin, Michette ve Filipotte arasındaki diyaloglar sürerken, Dük, daha sonra oyun için geri geleceğini söyleyerek meyhaneden ayrılmak ister, ancak kalması için diğerleri ısrar eder. Bunun üzerine devam eden ve Albin'in de dâhil olduğu konuşmalardan birinde, Schnitzler, Dük karakterini, 'anlık durum'un, yanılsama bağlamındaki önemini vurgulayan bir şekilde konuşmaktadır:

HERZOG :Es tut mir leid um sie – und um Henri. Er sollte hier bleiben – nicht h i e r – ich möchte ihn in die Comédie bringen – obwohl auch dort – mir ist immer, als verstünd' ihn keiner so ganz wie ich. Das kann übrigens eine Täuschung sein – denn ich habe diese Empfindung den meisten Künstlern gegenüber. Aber ich muß sagen, wär' ich nicht der Herzog von Cadignan, so möcht' ich gern ein solcher Komödiant – ein solcher ...

ALBIN: Wie Alexander der Große ...

HERZOG:(*lächelnd*) Ja – wie Alexander der Große. *Zu Filipotte*. Gib mir meinen Degen. *Er steckt ihn in die Scheide. Langsam*. Es ist doch die schönste Art, sich über die Welt lustig zu machen; einer, der uns vorspielen kann, was er will, ist doch mehr als wir alle.

Albin betrachtet ihn verwundert.

HERZOG :Denken Sie nicht nach über das, was ich sage: Es ist alles nur im selben Augenblick wahr. – Auf Wiedersehen!" (s.536)

Markiz ve eşi Severin'in de meyhaneye gelmesiyle, soylulardan oluşan izleyicilerin sayısı artmıştır. Oynanan oyun için beklendiği üzere, soylu sınıfa tabi yeterince 'izleyici' gelmiştir. Markiz, meyhanede geçen konuşmalardan zaman zaman rahatsız olsa da, oyun olduğundan şüphelenmez. Yalnızca, eşini buraya getirdiğine pişman olur ve gidebileceklerini söyler. Ancak Severine, atmosferden hoşlanmıştır. Arkadaşlarına ve kendisine karşı sergilenen davranışlardan hiçbir rahatsızlık duymayan, eğlenen bir karakter olarak orada bulunmayı sürdürür. Fütursuz davranışları ile de aslında ortama ve oyuna ayak uydurur. Özellikle Severine'nin davranışlarından sonra, olaylardan hangisinin gerçek hangisinin oyun olması gerektiğini sorgulayan ve cevaplayabilen tek kişi Albin'dir. Dramın bütününde, illüzyon motifini en açık şekilde vurgulayan diyalog Albin ile Rollin arasında geçmektedir:

ALBIN : (zu Rollin) Sagen Sie mir, Herr Rollin, spielt die Marquise oder ist sie wirklich so – ich kenne mich absolut nicht aus.

ROLLIN:Sein ... spielen ... kennen Sie den Unterschied so genau, Chevalier?

ALBIN :Immerhin.

ROLLIN:Ich nicht. Und was ich hier so eigentümlich finde, ist, daß alle scheinbaren Unterschiede sozusagen aufgehoben sind. Wirklichkeit geht in Spiel über – Spiel in Wirklichkeit. Sehen Sie doch einmal die Marquise an. Wie sie mit diesen Geschöpfen plaudert, als wären sie ihresgleichen. Dabei ist sie ...

ALBIN :Etwas ganz anderes." (s.541)

Bu diyalog, Schnitzler'in 'Sein und Schein' arasındaki çizgiye dikkat çektiği sahnedir. Oyun olarak görünen ne denli oyundur, asil olarak görünen ne kadar asildir irdemesini ortaya

koymaktadır. 'Bireyin' iç dünyasının veya 'durumun' 'görülerek' algılanabilirliğini, eserlerinin genelinde gösterdiği gibi, burada da vurgulamaktadır.

Maurice ve Ettiene karakterleri de oyuna dâhil olur ve o akşam gerçekleşen bir düğün töreninde hırsızlık yaptıklarını anlatırlar. Seyircilerin hepsi bunu ciddiye alır, çünkü bahsettikleri düğün töreni gerçekten düzenlenmiştir. Meyhanede farklı konularda hikâyeler anlatılıp, oyun atmosferi devam ederken, Henri gelmiş ve arkada bir yerde oturmaktadır. Orada oturduğu fark edilediğinde, öne çıkar: "Henri tritt vor, ganz komödiantenhaft; schweigt" (s.545). Henri gerçekçi bir oyunculuğa bürünmüştür. Rol yapmaktadır, fakat hali gerçekmiş izlenimini vermektedir:

DIE SCHAUSPIELER :Henri, was hast du?
ROLLIN :Beachten Sie den Blick. Eine Welt von Leidenschaft. Er spielt nämlich den Verbrecher aus Leidenschaft.
SEVERINE :Das schätze ich sehr!
ALBIN :Warum spricht er denn nicht?
ROLLIN :Er ist wie entrückt. Merken Sie nur. Geben Sie acht ... er hat irgend eine fürchterliche Tat begangen.
FRANÇOIS :Er ist etwas theatralisch. Es ist, wie wenn er sich zu einem Monolog vorbereiten würde.
WIRT : Henri, Henri, woher kommst du?
HENRI :Ich hab' einen umgebracht.
ROLLIN :Was hab' ich gesagt?
SCAEVOLA :Wen?
HENRI :Den Liebhaber meiner Frau " (s.545)

Prosper ve arkadaşları, Henri'nin gerçekten aldatıldığını bildikleri için, söylediklerinin gerçek olup olmadığını ayırt edemezler. Özellikle Prosper, durumun gerçek olabileceğini düşünmekten kendini alamaz. Henri, Leocadie ile Dük'ün ilişkisini nasıl öğrendiğini, kurguladığı haliyle anlatır ve oyuna devam eder. Ancak, Henri'nin kurguladığı durum aslında gerçek duruma çok uygundur, hatta gerçekliğin kendisidir. Fakat kendisi bunun farkında değildir. Henri, herkesin kendisine şaşkın bir şekilde bakması üzerine, durumun gerçekliğine inandıracak şekilde devam eder:

HENRI: (schaut auf.) Nun, ja, ich hab' es getan, was schaut ihr mich so an? Es ist nun einmal so. Ist es denn gar so verwunderlich? Ihr wißt doch alle, was meine Frau für ein Geschöpf ist; es hat so enden müssen (s.545).

Seyirciler, Henri'nin söylediklerini oyun, Prosper ve oyun arkadaşları gerçek olarak algılamaktadır. Seyirciler, özellikle Severine, olayların detayını anlatmasını ister. Henri soğukkanlılıkla detayları anlatırken, Leocadie ile kurduğu hayal hakkında yaşadığı yanılısamayı da dile getirir, ancak bu yanılısamanın gerçek hayatta da öyle olduğunun henüz farkında değildir:

HENRI. Und gestern hab' ich sie geheiratet. Wir haben einen Traum gehabt. Nein – ich hab' einen Traum gehabt. Ich wollte mit ihr fort von hier. In die Einsamkeit, aufs Land, in den großen Frieden. Wie andere glückliche Ehepaare wollten wir leben – auch von einem Kind haben wir geträumt.” (s.547)

Aynı zamanda dışarıdan gürültüler gelmektedir. Soylulardan biri olan Jules'in, seslerin ne olabileceğine dair sorusuna, Rollin “Es klingt, wie wenn Truppen vorüberzögen” şeklinde cevap verir. Henri, verdiği detayların seyircilerde yarattığı heyecanı gördükçe kendini oyuna kaptırır. Tırmandırdığı heyecanı, öldürdüğü kişinin Dük olduğunu söyleyerek doruğa taşır. İsmi açıkladığı anda, Prospere'nin “Rette dich! Flieh!Flieh!” demesi üzerine Henri şaşırır ve bir şeylerin garip olduğunu sezer, çünkü Prospere'nin oyuna bu şekilde katılması alışılmış bir durum değildir:

WIRT: (nach kurzer Überlegung) Ich sag' ihm, daß er fort soll, bevor die Wachen an den Toren der Stadt verständigt sind. Der schöne Herzog war ein Liebling des Königs – sie rädern dich! Hättest du doch lieber die Kanaille, dein Weib, erstochen!

FRANÇOIS :Was für ein Zusammenspiel ... Herrlich!

HENRI : Prospère, wer von uns ist wahnsinnig, du oder ich? – Er steht da und versucht in den Augen des Wirts zu lesen (s.549)

Prospere'nin, soylulardan Francois'in ve Henri'nin gerçeklik algıları yeni bir oyun doğurmuştur. Herkesin algısı bulanmıştır. Rollin'in aynı anda yaptığı yorum ise yaşadığı yanılısamanın ne denli güçlü olduğunu göstermektedir:

ROLLIN :Es ist wunderbar, wir alle wissen, daß er spielt, und doch, wenn der Herzog von Cadignan jetzt hereinträte, er würde uns erscheinen wie ein Gespenst (s.549).

Soylu seyirciler, Dük'ün öldürülmüş olması konusunda bir oyun olarak algılamaktadır. Henri'nin bunu yapmış olmasına olanak görmemekte, böyle bir 'olasılığa' inanmamaktalar. Arkadaşları ise, böyle bir olayın 'olasılığına' inandıkları için, oynadığı rolü gerçek sanmaktadır. 'Gerçek ile oyunun' sınırları ortadan kalkmıştır.

Bu konuşmalar esnasında, içeri devrim taraftarları girer ve kutlama yapmak isterler. İçeride bu oyun oynanırken dışarıda devrim olmuş ve düzen değişmiştir. Prospere, bunu öğrendiğinde, Henri'ye artık korkmasına gerek kalmadığını, Dük'ü öldürdüğünü itiraf edebileceğini söyler. Henri'nin ve Prospere'nin yaşadığı yanılısama ortaya çıkar:

WIRT: Henri hat den Herzog von Cadignan wirklich ermordet.

ALBIN, FRANÇOIS, MARQUIS: Was sagt er da?

ALBIN und andere: Was bedeutet das alles, Henri?

FRANÇOIS: Henri, sprechen Sie doch!

WIRT: Er hat ihn bei seiner Frau gefunden – und er hat ihn umgebracht.

HENRI: Es ist nicht wahr!

WIRT: Jetzt brauchst du dich nicht mehr zu furchten, jetzt kannst du's in die Welt hinausschrein. Ich hätte dir schon vor einer Stunde sagen können, daß sie die Geliebte des

Herzogs ist. Bei Gott, ich bin nahe daran gewesen, dir's zu sagen ... Sie schreiender Bimsstein, nicht wahr, wir haben's gewußt?
HENRI: Wer hat sie gesehn? Wo hat man sie gesehn?
WIRT: Was kümmert dich das jetzt! Er ist ja verrückt ... du hast ihn umgebracht, mehr kannst du doch nicht tun.
FRANÇOIS: Um Himmels willen, so ist es wirklich wahr oder nicht?
WIRT: Ja, es ist wahr!
GRASSET: Henri – du sollst von nun an mein Freund sein. Es lebe die Freiheit! Es lebe die Freiheit!
FRANÇOIS: Henri, reden Sie doch!
HENRI: Sie war seine Geliebte? Sie war die Geliebte des Herzogs? Ich hab' es nicht gewußt ... er lebt ... er lebt. – (s.550).

Yaşanan yanılsamanın ve sonucunda duyulan şaşkınlığın büyüklüğü Severine'nin "Nun, wo ist jetzt die Wahrheit?" sorusu ve Albin'in "Um Gotteswillen!" feryadı (s.550) ile verilmiştir. Aynı anda Dük kalabalık ve itiş kakış arasında meyhaneye girmeye çalışmaktadır. Henri, Dük'ü gördüğü anda, kimsenin konuşmasına fırsat vermeden, büyük bir öfke ile üzerine atılır ve hançeri boğazına saplar.

4.1.2. Ölüm Motifi

Hangi çağ ve hangi toplum olursa olsun, insan'ın 'varoluşu' ile 'varlığının son bulması' konuları insanoğlunu daima meşgul eden bir konu olmuştur. Bu nedenle de hem felsefe hem de edebiyat alanında, birbirinden farklı görüş ve yargılarla da olsa, yine her zaman önemli bir yer tutmuştur. Yeniçağa kadar, ölümün fiziksel yanı ve dini boyutu değerlendirilirken, sonrasında daha çok kavramsal¹⁰⁸ ve mental açıdan ele alınmaya başlanmıştır. Hristiyan inancının yaygın olduğu Avrupa'da, 11. yüzyıldan 17. yüzyıla kadar yine 'ruhun ölümsüzlüğü' görüşü de yaygınlığını ve geçerliliğini korumuştur. Hristiyanlık anlayışı içinde zaman zaman öne çıkan fikir ayrılıkları ve ritüel değişiklikleri, 'ölüm' olgusuna yaklaşımda belirleyici olmuştur. Örneğin, 17. yüzyılda, dini alanda yürütülen fikir ve tartışmalar, 'ölüm' olgusunun yaşama dâhil; yaşamın, ölümün bekleme odası olduğu görüşüne ağırlık vermiştir (Dinzelbacher, 2008, s.299, 301).

18. yüzyılda ortaya çıkan yeni görüşlerle birlikte, 19. yüzyılda 'ölüm' olgusu artık birey düzeyinde ve aile içi ölüm bağlamında, 'önemli bir geçiş – dönüm' olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Bu yaklaşım, burjuva ailelerinde, 'öteki'nin ölümü' ve 'yalnız bırakılmış olmak' bağlamında öne çıkmıştır. Böylece, ölü'nün arkasından yapılacaklar ve yas sürecinin de daha 'önemli', daha 'dramatik' olması gerekliliği doğmuştur. Öyle ki, 1840'lı yıllardan itibaren mezarlıklar birer parka ve anma alanlarına dönüşmüştür. Mezarlıkların bu yeni hali,

¹⁰⁸ Alm.: Institutionell

ölmüşlerin 'gitmiş olduğundan' ziyade oradaki 'var olma durumlarını' (Präsenz der Toten) vurgular nitelikte olmuştur (a.g.y.,304-305).

Fin de siecle dönemine, Modernizm anlayışına baktığımızda ise, çağın bir getirisi olarak 'birey'in ön planda olduğunu ve ölüm olgusuna yaklaşımın daha çok mental – kavramsal açıdan önem kazandığını görmekteyiz. Modern dönem insanı, hayatının her alanında 'hız çağı'nın etkilerini yaşamaktadır. Yaşam biçiminin 'geçicilik – yeninin hemen eskimesi' ekseninde şekillenmesi sonucu, 'ölüm'e bakış açısı da 'birey'in geçiciliği', 'fanilik'¹⁰⁹ bağlamında şekillenmeye başlamıştır. Özellikle Viyana Modernizmi çerçevesinde, Arthur Schnitzler'in de eserlerinde yoğun olarak resmettiği yüksek burjuva sınıfının ikinci kuşağı olan birey tipi'nde bu özellik görülmektedir. Söz konusu birey tipinin ölüm olgusuna bakış açısında, hassasiyet – alınganlık – yüzeysellik - geçici ve yapmacık duygusallık gibi belirleyici kişilik özellikleri etkilidir.

Viyana Modernizmi'nin odak noktası olan yüksek burjuva sınıfı birey tipinin ruh hallerini olduğu gibi yansıtan yazarların başında Arthur Schnitzler gelmektedir. Yazarın, yüksek burjuva sınıfı birey tipini üç temel motif olmak üzere, oyun, aşk ve ölüm ekseninde ele aldığı görülmektedir. Oyun motifini, yanılsama – illüzyon olarak işlerken, aşk motifini de yine yanılsamalar ve sahte – geçici duygular bağlamında ele almaktadır. Romantik ve duygusal gönül bağları yerine, 'birey'in içgüdüleri ile şekillenen ve bağların yüzeyselliğine – geçiciliğine odaklı bir aşk olgusudur söz konusu olan. An'lıktır ve bağlayıcı değildir. Kişinin yegâne sorumluluğu, kendi varoluşunu memnun etmek üzerine kuruludur. İllüzyon, aşk ve ölüm olgularını, birçok eserinde birlikte işlediği de görülmektedir (*Der grüne Kakadu* adlı dramı). Esasında eserlerin hemen hepsinde, 'an'lık hisleri, 'izlenim ve algıları' gerçek olarak seçen birey tipinin aşk ve ölüm olgularına yaklaşımının benzer olduğu görülmektedir. Duygusal – bağlayıcı bağ ve ilişkilerden kaçan tipler, varoluşun en büyük tehdidi 'ölüm'den de aynı oranda kaçmaktadır. Dolayısıyla söz konusu tipler, Schnitzler'in resmettiği eserlerde olduğu üzere, iki olguya da dokunmak yerine uzaktan bakmayı seçmektedir.

Yazarın salt 'ölüm' olgusunu işleyişine bakacak olursak, yüksek burjuva sınıfı bireyinin ölüm olgusuna yaklaşımını, an'ın geçiciliği bağlamında ele aldığını görmekteyiz. Schnitzler, 'ölüm'e ruhsal durum perspektifinden bakmaktadır. Bu perspektiften bakıyor olması, yalın olarak 'insan algısı'nın ölüm olgusuna dair durumunu ortaya koymasını sağlamaktadır. Eserlerinin birçoğu, karakterlerin davranış biçimlerini resmeden, psikolojik durum tespiti niteliğindedir. Ölüm olgusunun, bir karakter üzerindeki etkisini resmetmek üzere

¹⁰⁹ Alm.: Vergänglichkeit

de, hikâyenin başlangıcına veya sonuna bir 'ölüm' koymaktadır. Böylece, hikâyeyi 'ölümle karşılaşma – yüzleşme' şablonu üzerine oturtmaktadır. Eserin konusunu, ya 'ölüm' sonrası şekillenen davranış biçimleri ya da beklenen 'muhtemel'¹¹⁰ bir 'ölümün gerçekleşme' zamanına yaklaşırken ki ruh halleri oluşturmaktadır. Temel motif bu yolla, 'ölüm' olarak seçilirken, yan motifler de çoğunlukla, 'ölüm türleri' ve bunların seçilen *tipler* üzerinde yarattığı etki – tepki düalitesi üzerine kuruludur. Ölüm olgusuna yaklaşım konusunda, birbirine taba tabana zıt iki karakteri işlediği dramı *Professor Bernhardi*¹¹¹ adlı dramını bu noktada örnek olarak ele almak faydalı olacaktır.

Çalıştığı kliniğin yöneticisi de olan Bernhardi'nin, din üzerinden Yahudi düşmanlığı ile karşılaşması ve uğradığı haksızlığı konu ederken, gelişen olayların başlangıç noktası olarak, bir genç kızın 'ölüm' an'ını kullanmaktadır. Oyunun birinci perdesinde, kliniğe, düşük yaptığı için ağır durumda olan bir genç kız getirilir. Kızın durumu çaresizdir ve doktorlar öleceğini tahmin etmektedir. Klinikteki diğer görevlilerden biri, bir ölüm vakası olacağı için rahibi çağırmıştır. Kızın durumuyla Bernhardi ilgilenmektedir. Bernhardi, rahibi gördüğünde, önce kızın durumunun çok da kötü olmadığını söyler. Rahibin orada neden bulunduğunu bildiği için, hastadan uzak tutmaya çalışmaktadır. Rahibi görmenin, hastayı korkutacağı üzerine tartışırken de, kızın zaten yarı bilinçli olduğunu dile getirir. Rahip, kızın öleceğinden emin olunca, dini görevini yerine getirmek üzere hastanın yanına girmekte ısrar eder. Bernhardi ise, durumla 'bir doktor' olarak ilgilendiğini ve artık tıbben yapılacak bir şey kalmamışsa, en azından hastasının huzurlu bir şekilde ölmesini sağlamakla yükümlü olduğunu söyler. Rahipse, dinin gereğini yerine getirerek *ölüme uğurlamak* ve 'ölmekte olana' günahlarından arınma şansını tanımak üzere hastayı görmesi gerektiği konusunda ısrar eder¹¹². Bernhardi ile rahip tartışırken, hastanın yanından çıkan hemşire, hastanın öldüğünü bildirir. Bernhardi ve rahip, hemşirenin hastaya rahipten bahsettiğini öğrenirler. Bernhardi, genç kızın bunu duyduğunda ne tepki verdiğini söylemesini ister hemşireden. Kız, rahibin orada beklediğini duyunca korkmuş ve 'gerçekten ölecek miyim' diye cevap vermiştir. Bunlar son sözleri olmuştur (s.355-358).

Schnitzler bu sahnede, ölüme dair algıyı ortaya koyarken, kişinin ölüme karşı doğal bir yaklaşımı olan korku ögesini işlemektedir. Ölmekte olan genç kızın, işlemiş olduğu günah ile ilgilenmediğini, o an'da tek düşüncesinin 'ölecek olması' olduğunu göstermektedir. Dramın devamında, dini ritüele saygısızlığı üzerinden yargılanacak olan Bernhardi'nin niyeti,

¹¹⁰ Ölümcül bir hastalık, düello, intihar düşüncesi vb.

¹¹¹ Bernhardi karakterinin, Schnitzler'in babasının sosyal statüsü ve karşılaştığı Yahudi düşmanlığı durumlarıyla benzerlik gösterdiğine dair görüşler de bulunmaktadır.

¹¹² Eserde, kızın hamileliğinin evlilik dışı olduğu, dolayısıyla 'ölmeden önce mutlaka günahlarından arınması' gerektiği izlenimi de yaratılmıştır.

gerçekten de sadece 'hastayı iyileştirmek, fakat olmuyorsa kendi haline – huzurlu olacağı şekilde' bırakmaktır. Schnitzler bu noktada, hastanın ancak, öleceğinden habersiz olursa, huzurla öleceği görüşünü yansıtmaktadır. Ölümün yakın olduğunu anladığı anda, kişi büyük bir korkuya kapılacaktır. Böyle bir korkuya da dinin yardımı olmayacağı görüşündedir. Schnitzler'in ateist oluşunun da, ölüm ve din konusuna bu şekilde yaklaşmasında payı olduğu söylenebilir. Ancak bu sahnede, bir doktorun bakış açısını, Bernhardi karakteri üzerinden , 'olması – yapılması gerekenin yerine getirilmesi' görüşü altında konuşturduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

'Ölüm'e dair dini ritüellere uzaklığı, öncelikli olarak doktor kimliğinden kaynaklanmaktadır. Schnitzler 1889 yılında 'Silvesterbetrachtungen' ana başlığıyla kaleme aldığı yazı dizisinde doktorluk mesleği hakkındaki kişisel görüşlerini dile getirmektedir. Döneminin tıbbi yaklaşımlarından memnun olmadığını vurgularken, tıbbın kuruluş – ortaya çıkış amacının unutulduğu düşüncesini ileri sürmüştür. Tıp alanındaki gelişmeler, iyileşmesi zor olan hastalıklar için yetersizdir. Yeterli olmayan bir takım yöntemlerle kişinin gereksiz yere acı çekmesi yerine, morfinle acıları azaltılmalıdır. Bu doğrultudaki görüşlerinin yanı sıra, Rokitansky'nin¹¹³ 'hastanın acı çekmesini İsa'nın çile doldurmasıyla' özdeşleştirdiği görüşünü de şiddetle reddetmektedir (Le Rider, 2008, s.86).

Schnitzler'in, yine aynı dramında 'bireyin' ölüm olgusu karşısında kendini gösteren ruh halini ele alış şekli, Sigmund Freud'un, *Unser Verhältnis zum Tode* (1915) başlıklı yazısında belirttiği görüşü hatırlatmaktadır. Freud, 'insan'ın 'güven içinde olduğu yaşama' 'yabancılaştığı' an'lardan birinin, tamamen 'ölüme bakış açısı' nedeniyle ortaya çıktığı görüşündedir. İnsan ile ölüm arasındaki ilişkilendirme biçiminin baştan beri yanlış olduğunu söylemektedir. Freud'a göre, herkes ölümü yaşamın mutlak ve doğal sonu olarak gördüğünü söylemektedir. Fakat, iç dünyada algının bunun bu kadar kolay şekilde kabul görmediğini savunmaktadır. Bu kadar doğal karşılar gibi dururken, aslında 'ölüm' olgusu yaşamın dışında tutulmaktadır. İnsanın 'ölümden söz etmesinin' bile çok zor olduğunu ve hatta kişinin kendi ölümü hakkında konuşurken dahi esasen 'duruma' dışarıdan baktığı görüşündedir. Bunlara bağlı olarak psikanalitik yaklaşıma göre, aslında 'kimsenin kendi ölümüne inanmadığı' görüşünün ortaya çıktığını belirtmiştir. 'Ölüm olgusunu' kişi ile bir bütün olarak yan yana getirememesinin durumunun yalnızca çocuklarda bozulduğunu da hatırlatmaktadır. Buna örnek olarak da, bir çocuğun annesine ya da tanıdığı birine çok rahatlıkla "sen bir gün öldüğünde, ben şu ya da bu olacağım" gibi söylemlerini rahatlıkla dile getirmesini göstermektedir.

¹¹³ (1804-1878), Viyana Tıp fakültesinde tıp okumuş, fakat felsefesinde materyalizmi reddeden tıp doktorudur.

'Kültürlü' (medeni) bir insanın¹¹⁴ ise, 'kızgın' olduğu anlar dışında ölüm hakkında kolay kolay düşünmeyeceğini ve ölüm hakkında konuşmayacağını söylemektedir. Bu şekildeki bir mesafenin ancak kişinin doktor, avukat veya ölümle ilişkili başka bir meslekten olmasıyla mümkün olduğu görüşündedir (Freud, 1974, s.49). Schnitzler'in eserlerinin geneline bakıldığında, ölümle yüzleşen birey'in yanı sıra, çoğunlukla bir doktor tipinin de hikâyelerde yer aldığı görülmektedir. Freud'un görüşünü destekler biçimde, hikâyelerdeki doktorlar 'ölüme karşı soğukkanlı' durmakta ve yakın arkadaşlarının ölümünü bile 'mesleki bir kolaylıkla' dile getirmektedir. Ölümcül bir hastalığa yakalanmış ve kendi ölümünü bekleyen bir karakterin ölümle yüzleşmesinin konu edildiği *Sterben* adlı eserinde de söz konusu doktor tipini işlemektedir.

Schnitzler *Sterben* adlı nuvelinde, kişinin 'ölme sürecini' ele almaktadır. Ana karakter Felix verem hastasıdır ve arkadaşı olan doktorundan bir yıl ömrü kaldığını öğrenmiştir. Sevgilisi Marie ile bir 'akşamüzeri' parkta buluştuklarında durumunu açıklar ve ikisinin de ruh halini işleyen öykü bu şekilde başlar. Marie, Felix'in öleceğini duyduğu an büyük bir şaşkınlık ve korku duyar. İçinde olduğu bu 'ruh hali ve atmosfer' nedeniyle, Felix'i yalnız bırakmayacağını, hatta onsuz asla yaşayamayacağını sözünü verir. Felix bu sözün doğru olmadığını, hem böyle bir şeyin olmaması gerektiğini hem de Marie'nin daha sonra bu sözü için pişman olacağını söyler ısrarla. İkisi de görüşünde ısrarcıdır. İlerleyen süreçte, Felix kalan zamanını seyahat ederek geçirmeye karar verir. Birlikte seyahate çıkarlar. Ruh halleri gittikçe değişir. Felix, Marie'yle konuştukları ilk akşamki kabullenişinden uzaklaşarak, 'ölecek olmanın' düşüncesiyle bencil tutumunu yoğunlaştırır ve agresifleşir. Marie de, ilk an'daki ruh halinin aksine, içten içe yaşama sarılma isteği duymaya ve 'iç dünyasında' Felix'ten uzaklaşmaya başlar. Felix sonunda, iyice ağırlaştığı ve yataktan çıkamadığı bir günde fenalaşarak ölür. Marie ise 'ölüm anında' kaçarak, Felix'in arkadaşı olan Doktor Alfred'e sığınır.

Felix'in, öleceğini öğrendiği ilk an'dan, ölümünün yaklaştığını – fiziksel olarak o derece güçsüzleştiği an'a kadar ölüm fikrine yaklaşımına bakmamız gerekmektedir. Süresi kısaldıkça, fiziken zayıf düştükçe paniklediği – agresifleştiği bir izlenim verilmiştir hikâyede. Belli bir oranda doğru bir izlenim olsa da, esasında yanıltıcıdır. Felix, öleceğini duyduğu an'dan itibaren korkmaktadır. Korkusunu, Marie'nin 'anlık' hisleriyle gidermeye çalışmaktadır. Marie'nin "seninle ölürüm yeminlerine" karşılık Felix'in "hayır sen yaşmalısın. Bu söylediklerinden pişmanlık duyacaksın" şeklindeki vakur yaklaşımı 'sahtedir'. İç dünyasındaki korkuyu bastırmak için, Marie'nin söylemlerinin de anlık, dolayısıyla geçici olduğunu

¹¹⁴ Alm.: Der kultivierte Mensch.

bilmesine karşın, inanmaya çalışmaktadır. Kendini aldatmaktadır. Ölüme yaklaştıkça agresifleşmesinin altında, bu aldanmanın gittikçe gözle görülür hale gelmesinin yattığını söylemek yanlış olmayacaktır. Felix'in hastalığı ilerlese de, Marie genç ve sağlıklı kalmaktadır. Felix tek başına ölecek ve hayat ondan sonra da herkes için devam edecektir. Felix'in, korkularını perdelemek için inanmayı seçtiği illüzyon, bedenen zayıf düşmesiyle birlikte dağılmak zorunda kalmıştır. Aynı doğru orantı, Marie'nin ruh halinde de görülmektedir. Felix ölüme yaklaştıkça, Marie anlık olan yaklaşımından sıyrılmakta ve Felix'i gönlünü hoş tutmakta zorlanmaktadır. Felix'in durumu ağırlaştıkça, Marie sıkılmaya ve hayatın içine karışma arzusunu yoğun biçimde duymaya başlar. Bunda elbette, Felix'in Marie'ye sık sık 'ilk an'daki sözlerini hatırlatmasının ve işi Marie'yi neredeyse öldürmeye vardırmasının da payı büyüktür. Marie, Felix'in iç dünyasının dışavurumlarında hem onun yanında bulunmaktan hem de vermiş olduğu sözden rahatsızlık duymaya başlar. En önemlisi de, iç dünyasında tam aksine orada bulunmak istemediğini ve vermiş olduğu sözün anlamsızlığını fark eder. Yine de son an'a kadar birbirlerine sahte duygusallıkla rol yapmaya devam ederler.

Felix'in 'öleceği zamanın' belirlenmiş olması, yani yaşam süresinin kısıtlılığının tıbben tespit edilmiş olması durumu, öyküdeki 'ölüm motifinin' özelliğini belirlemektedir. Felix ve Marie'nin ruhsal durum değişimleri ve sergiledikleri davranışları 'ölüm olgusunun kendisine' yönelik değildir. Felix için; "ben'in" yok olması, Marie için de "öteki'nin" ölümü olarak algılanmaktadır. İkisinin algısındaki ortak tek nokta, bir 'yok oluş süreci' olduğudur. Felix, kendi yokluğundan duyduğu korkuyu yaşarken, Marie 'yanındaki adam ölüyor da olsa, yaşamın dışarıda devam ettiği' odaklı yaşamaktadır. Marie için zamanla ve Felix'in buhranı artıkça 'Felix'in artık olmayacağı' fikri yerini korumakta, ama 'o olmasa da hayatın devam ettiği fikri' ağır basmaktadır.

Felix karakteri üzerinden işlenen bu ruhsal durum, Arthur Schopenhauer'in 'Ölümün Anlamı' başlıklı metnindeki görüşü hatırlatmaktadır. Schopenhauer, ölümü korkunç gösteren şeyin, 'var olmama' düşüncesi olduğunu söylemektedir. Fakat insanın, varoluşundan önceki süreci aynı şekilde düşünmediğini de belirtmektedir. Schopenhauer, ikisi arasında bir fark olmadığını, ikisinden hiçbirinin diğerinden daha hazin ve acıklı olmadığı görüşündedir. Bunun nedeni de, kişi var olmadan önce de 'bir sonsuzluğun akmakta' olduğudur. Fakat kişinin, kendinden önceki 'onsuz' akan sonsuzluğu hiç düşünmediği, dolayısıyla bundan rahatsız olmadığını ifade etmektedir. İnsanın, var olan bir sonsuzluğun içinde 'geçici olmak' ve sadece iki perde arasında beliren bir varlık olma düşüncesine tahammül edemediği görüşündedir (Schopenhauer, 2012, s.56). *Sterben* adlı nuvelde Felix Schopenhauer'in ölüme dair bu düşüncesini yansıtmaktadır. Acısı, devam eden hayatın onsuz devam edecek

olmasından kaynaklanmaktadır. Bu noktada Felix'in algısını destekleyen birincil varlık da Marie'nin tutumudur. Marie ilk an'da, içinde bulunduğu ruh hali nedeniyle, Felix'le öleceğine dair yeminler ederken, sonrasında içsel olarak, Felix'in buhranından kaçmaktadır. Birlikte kaldıkları dağ evinde bir gece, Felix uykusunda sayıklar ve aniden gözlerini açıp tavana diker. Felix rüyasında korkmuştur. Marie ise onun bu hali ve görüntüsünden korkup çılgılık atmıştır. Felix tekrar uykuya daldığında, Marie terasa çıkar ve iç dünyasında 'Felix'ten de ölüm düşüncesinden de uzaklaşması', Marie'nin o an'ki duygularında somut olarak kendini gösterir:

Diese ersten, matten Zeichen des nahen Morgens taten Marien sehr wohl. Ihr war, als käme etwas Befreundetes, Lächelndes sie besuchen. Sie hatte einen sonderbaren Drang, dem Morgen entgegenzugehen. Sie stieg ganz leise aus dem Bett, nahm rasch ihr Morgenkleid um und schlich auf die Terrasse. Der Himmel, die Berge, der See, da schwamm noch alles in ein dunkles, Ungewisses Grau zusammen. Es machte ihr ein eigenes Vergnügen, die Augen ein bißchen anzustrengen, um die Umrisse deutlicher zu erkennen. Sie setzte sich auf den Lehnstuhl und ließ ihre Blicke in den Dämmer tauchen. Ein unsägliches Behagen durchfloß Marie, wie sie in der tiefen Stille des anbrechenden Sommermorgens da heraußen lehnte. Um sie herum war alles so friedlich, so mild und so ewig. Es war so schön, so eine Weile allein zu sein inmitten der großen Stille – weg aus dem engen, dunstigen Zimmer. Und mit einem Male durchzuckte sie die Erkenntnis: sie war gern von seiner Seite aufgestanden, gern war sie da, gern allein! (s.119).

Marie'nin ruh hali için 'yaklaşmakta olan sabahın çizgilerinin' iyi geldiği ifadesi, Marie'nin yaklaşan sonla birlikte özgürleşeceği duygusunu yansıtmaktadır. Burada yine, 'gün hali' ve 'zaman diliminin', karakterlerin iç dünyasına dair izlenim vermesi durumu görülmektedir.

Felix'in hem ruh hali hem de hastalığının etkisiyle yaşadığı bu ürkütücü geceden itibaren, Marie'nin yaklaşımı içten içe değişmeye başlar. Yaşamı çağrıştıran şeylere ilgisi artar. Hemen ertesi gün hava almak için tek başına gezintiye çıkarken, birkaç gün sonrasında da tek başına kayıkla dolaşır. Dolaşırken, 'keyif alma' güdüsü de güçlenir. Suyun güzelliği onda daha fazla açılma isteği uyandırır. Kayığı kullanmakta zorlansa da, uğraştıkça, gezisinden keyif almaya başlar. Hem ilerledikçe, başka insanlara da rastlayabilecektir (s.120). Yazar bu sahne de yine, Marie'nin yaşama halinde kalmasının devamlılığını getireceği yeniliklerin çağrışımını vurgulamaktadır.

Marie'nin ölüm düşüncesinden uzaklaşmış bu hali, birkaç gün öncesinde Felix'le hakkında konuştukları 'ölümü bekleyen ile öleceğini hiç düşünmeyen kişiler' arasındaki uzaklığı da göstermektedir. Felix, konuşmadan oturdukları bir öğleden sonra, birçok insanın 'ölüme mahkûm edilmiş olarak yaşadığı' hakkında konuşmaya başlar ve aralarında aşağıdaki diyalog geçer:

»Es gehen eigentlich lauter zum Tode Verurteilte auf der Erde herum.«
Marie schaute von ihrer Arbeit auf.

»Nun ja«, fuhr er fort, »stelle dir beispielsweise vor, es sagte dir einer: Hochgeehrtes Fräulein, Sie werden am 1. Mai 1970 sterben. So wirst du dein ganzes künftiges Leben in einer namenlosen Angst vor dem 1. Mai 1970 verbringen, obwohl du heute gewiß nicht ernstlich glaubst, hundert Jahre alt zu werden.«

Sie antwortete nichts.

Er sprach weiter, indem er auf den See hinausblickte, auf dem es eben von den durchbrechenden Sonnenstrahlen zu glitzern begann.

»Andere wieder gehen heute stolz und gesund herum, und irgend ein blödsinniger Zufall rafft sie in ein paar Wochen dahin. Die denken gar nicht ans Sterben, nicht wahr?«

»Schau«, sagte Marie, »laß doch die dummen Gedanken. Du mußt dir doch heut schon selber darüber klar sein, daß du wieder gesund wirst.«

Er lächelte.

»Nun ja, gerade du gehörst zu denen, die gesund werden.« (s.112-113).

Felix'in düşünceleri esasında gerçekçidir. Yanılsama yaşayarak, ölüme yaklaşımını inkâr eden Marie'dir. Felix'in bu sahnedeki diyalogda, 'sağlıklı olan ve ölümü aklına hiç getirmeyenlerin de' bir anlık bir olayla ölebileceğini söylerken, Marie'ye de göndermede bulunmaktadır. "Öyle değil mi" diye sözde doğrulatma çabası da, bunu desteklemektedir. Ve Marie, Felix'in söz ve düşüncelerini (konuşma süresince hep sessiz kaldıktan sonra) sanki Felix'in umutsuzluğundan kaynaklanıyormuş gibi yanıtlamaktadır. Esasında, Felix'in söylediklerini geçiştirmiştir.

Schnitzler'in ortaya koyduğu bu iki ruh hali ve yaklaşım, yine Schopenhauer'in *Ölümün Anlamı* metnindeki 'ölüme dair algı' görüşüyle özdeşdir. Schopenhauer, 'ağaçtaki yapraklar nasılsa, insan nesilleri de öyle' der. Sonbaharla solup düşmeye hazır hale gelen bir yaprağın kederlenip, baharda yeniden görünecek taze yeşile bakıp teselli olmadığını, 'ben bunlardan değilim' düşüncesiyle feryat ettiğini söylemektedir (Schopenhauer, 2012, s.75). Düşünür burada, hem herkesin 'yok olmaya' mahkûm olduğunu' hem de 'bunun bir döngü olduğunu vurgulamaktadır. Felix'in yansıttığı 'ölüme – yok oluşa duyulan korku', burada açıklanan korkuyla aynıdır. Yine aynı metinde, 'her şeyin bir süre oyalandığını, sonra da ölümün kollarına gittiğini', fakat buna rağmen hiç öyle değilmiş gibi görüldüğünü, hiçbir şey olmazmış gibi bakıldığını açıklamaktadır (a.g.y., s.76). Marie'nin başta karşı çıktığı, fakat sonradan 'korku' neticesinde farkında olmadan yöneldiği algı da budur.

Süreçle birlikte Felix'in kendini gösteren egoizmi de, Schopenhauer'in ölüm olgusuna yaklaşım konusundaki bu öğretisini destekler niteliktedir. Marie'ye onu azat eder gibi davranıp, aslında sürekli ilgiyi üzerine çekmeye çalışması ve hastalığı ilerledikçe, Marie'den onunla birlikte ölmesini istemesi, yanındaki kişinin sağlıklı ve hayatta kalacak olmasına karşı duyduğu içgüdüsel tahammülsüzlüğün sonucudur.

Felix 'ölüyor' olsa da, onun dışında kalan her şey yaşamına devam etmektedir. Konuşma ve durumların arka planı olarak sürekli 'doğa hallerinin' anlatılması, Felix'in

'yaşayan dünya' karşısındaki ruhsal durumunu destekler niteliktedir. Sonsuz bir devinim içinde kişi kendi varlığını 'çok' önemsemektedir. Felix sağlığı günden güne kötüleşse de, bazı günlerse kendini iyi hissetse de, zaman ve mevsim kendi rutininde ilerlemektedir. Öyküde hiçbir saat dilimi veya içinde olunan aya dair bilgi verilmemektedir. Bunun yerine sürekli 'öğleden sonra', 'sabah', 'bahar başlangıcı', 'yaz günleri' gibi, zamana dair algı ve izlenimi yönlendiren tabirler kullanılmıştır. Hikâyenin akışında zaman dilimi ve tarih yerine, devinimin aktığı izlenimi veren bu ifadeler önemlidir. Schnitzler'in tercih etmiş olduğu bu anlatım biçimi, Schopenhauer'in 'doğanın sürekliliği' vurgusunu hatırlatmaktadır. Schopenhauer'e göre, doğanın sürekliliği bir çember gibidir, çünkü yinelemelerden oluşur ve tabiatın ölümsüzlük ilkesini ortaya koyar. (Schopenhauer, 2012, s.74).

Felix'in 'hayatta kalma arzusu', 'döngünün içinde yer almaya devam etmek' istemesi, yaşamının güzelliğinden değil, 'ölmek istememesinden' kaynaklanmaktadır. Salt 'hayatta kalma arzusu' olarak kendini gösteren isteği, Friedrich Nietzsche'nin 'güç istenci görüşünü' akla getirmektedir. Nietzsche, 'güç istencini' haz ve acı bağlamında da ele almıştır. Buna göre, haz ve acı, bir güç artışı uğruna, 'çabaya' eşlik eden fenomenlerdir. Hazzı, artmış güç duygusu olarak tanımlarken, acının ise güç istencine karşı bir engelin duyumsanmasından doğduğu görüşündedir. Acı aynı zamanda sıklıkla söz konusu istenç için bir uyarı sağlamaktadır (Copleston, 1996, s.171). Buna bağlı olarak, ölüm olgusunun; Felix'i sıklıkla, 'yok olma korkusuyla' hayata tutunan ve bu korkudan duyduğu acı ile hareket eden, Marie'yi ise; 'yaşamda kalacak olmanın bilinciyle' korku ve kasvetten kaçan karakterlere dönüştürdüğünü söyleyebiliriz.

Ancak, Nietzsche'nin bu görüşünün tüm hikâyeye hâkim olduğunu söylemek zordur. Çünkü Schnitzler öyküde, "ben'in" ölüm düşüncesi karşısında büründüğü çeşitli ruh hallerini 'psikolojik' açıdan, bir gözlem niteliğinde ortaya koymaktadır (Fritsche, 1974, s.219). Eserde, Felix ve Marie karakterleri üzerinden, ölüm olgusu karşısında oluşabilecek çeşitli ruh halleri verilmektedir. An be an, içinde buldukları atmosfer, hastalığın seyrindeki aşamalara bağlı olarak algıları sürekli değişmektedir. Felix 'ölecek olmanın' acısını bazen ortaya koyarken, bazen de kendini rahatlatmak için, kendine karşı bir 'kabul' oyunu oynamaktadır. Marie de yine aynı şekilde, kimi zaman son derece şefkatli ve anlayışlı kimi zaman içten içe umursamaz bir ruh haline bürünebilmektedir. İki kişinin de ruh hali sabit olmadığından, algılarına bağlı olarak içine girdikleri psikolojinin belirleyici öğeleri de değişkenlik göstermekte ve iç içe geçebilmektedir. Bu durum bir yandan da, "an'ın geçiciliği", "ben'in anlık izlenimler bütünü olduğu" görüşünün eserde hâkim olduğunu göstermektedir. Duygu yerine ruh halinin belirleyici olması, ruh hallerinin "bir duygu'ya" dönüşmek üzere derinleşemeyecek kadar hızlı değişmesi, eser karakterlerinin öykü boyunca değişmeyen temel özelliğidir. Bu da, Ernst

Mach'ın Modernizm bağlamında ileri sürdüğü görüşün izdüşümü olarak, eserde yüksek burjuva birey tipinin belirleyici unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır.

Freia Stierhof May da, *Untersuchungen zur Funktion literarischer Motive bei Arthur Schnitzler im Kontext der Philosophie Friedrich Nietzsches* başlıklı doktora tezinde, Nietzsche'nin 'Güç istenci' görüşünü, Schnitzler'in *Sterben* adlı eseriyle ilişkili olarak ele almaktadır. May, iki karakterin de güç istenci içinde olduğu görüşündedir. Fakat bu istencin 'birbirlerine karşı bir güç istenci' biçiminde olduğunu ileri sürmektedir. May'a göre Felix, Marie'yi sürekli acıtmakta, Marie de ona sınırsız hoşgörü ve anlayışıyla acı çektirmektedir (a.g.y., s.76). May bu görüşünü, Nietzsche'nin "kişi bir başkasına, acı vermek amacıyla acı vermez, kendi öz değerini yüceltmek amacıyla bunu yapar" görüşüne dayandırmaktadır. Örnek olarak da, Felix'in Marie'ye sürekli 'hayatına devam etmesi' şeklinde telkinlerde bulunmasını göstermektedir. Felix'in bazı geceler, özellikle Marie'nin huzurla, sağlıklı yansıyan görüntüsü karşısında "onu uyandırıp, 'beni seviyorsan, benimle birlikte öl'" diye bağırması hayal etmesinin, telkinlerinin iç yüzünü gösterdiği görüşündedir (a.g.y., s.77). May'ın, karakterlerin ruh hallerine dair ele aldığı bu özellik hem Felix'in hem de Marie'nin birçok tutumunda görülmektedir¹¹⁵. Bu saptama da, eserde 'ölüm fikri karşısında ortaya çıkan tutumların' iç içe geçişliğinin önemli bir göstergesidir.

Matthias Krallmann, *Zufall und Tod im erzählerischen Werk Arthur Schnitzlers* başlıklı mastır tezinde, eserde yer alan ölüm motifinin, Felix ve Marie üzerinden 'yaşam ile ölüm' ikiliğini verdiğini savunmaktadır (a.g.y., s.72). Eserin başlığının da iki anlamlı olduğu görüşündedir. Hem Felix'in, hem de Marie ile aralarındaki aşkın ölmesini ifade ettiğini vurgulamaktadır (a.g.y., s.73). Felix'in ölüm olgusuna yaklaşımında ise, önemli bir noktaya dikkat çekmektedir. Felix, ölüme yaklaştıkça değişen ruh halleri içerisinde, kendini filozof gibi görme yanılgısını da yaşamaktadır. Bu yanılgıyı yaşamasının nedeni 'kendisinin öleceği zamandan haberdar olması' durumudur. Krallmann, bunun ortaya çıktığı sahne için de, yukarıda da kullanılmış olan 'birçok insanın, aslında ölüme mahkûm edilmiş olarak yaşamasına' dair Marie ile aralarında geçen diyalogu vermiştir. Krallmann'a göre bu diyalogda Felix, hayatın anlamını – derinliğini çözmüş olduğu yanılgısını yaşamaktadır (a.g.y., s.74).

Krallmann'ın ileri sürdüğü diğer önemli görüş de, eserdeki görüşlerin Schopenhauer ile ilişkilmesi üzerinedir. Schnitzler bu eserinde, karakterlerin 'ölümü reddedişini', 'ölümden kaçışını' işlerken, hayata bağlılıklarını ortaya koymaktadır. Bu yolla da, Schopenhauer'in

¹¹⁵ Marie'nin korkusunun başladığı gece, terasa çıkmadan ve Felix'in yeniden uykuya dalmasından bir önceki an'da Marie, ona sarılmanın ve şefkat göstermenin, onu acıtacağını düşünerek, sarılmaktan vazgeçer.

'ölümü yücelten' görüşünü sorgulamaktadır (a.g.y., s.79). Krallmann'ın görüşünü destekleyen sahne, Alfred'in (doktor arkadaşı) Felix'i ziyarete geldiği ve Felix'in elinde Schopenhauer'in kitaplarının bulunduğu sahnedir (a.g.y., s.75). Hastalığı ilerlemiş olan Felix yeniden kütüphanesinden bazı kitapları okumaya karar vermiştir. Romanlardan sıkıldığı için de felsefe kitaplarına yönelmiştir. Schopenhauer ve Nietzsche'nin kitaplarını inceler ve felsefede bulduğu rahatlama kısa sürer (s.142). Eserde verilen bir sonraki sahnede, bunun nedenini, Alfred'in ziyareti sırasındaki sohbetlerinde ifade eder:

Eines Abends traf ihn Alfred an, wie er eben einen Band Schopenhauer auf seine Bettdecke hatte sinken lassen und mit verdüsterter Miene vor sich hinschaute. Marie saß neben ihm mit einer Handarbeit beschäftigt.
»Ich will dir was sagen, Alfred«, rief er dem Eintretenden mit fast erregter Stimme entgegen.
»Ich werde doch wieder Romane lesen.«
»Was gibt es denn?«
»Es ist wenigstens eine aufrichtige Fabelei. Gut oder schlecht, von Künstlern oder Stümpfern. Diese Herren da aber«, und er wies mit den Augen auf den Band, der auf der Decke lag, »sind niederträchtige Poseure.«
»Oh!«
Felix richtete sich im Bette auf. »Das Leben verachten, wenn man gesund ist wie ein Gott, und dem Tod ruhig ins Auge schauen, wenn man in Italien spazieren fährt und das Dasein in den buntesten Farben ringsum blüht, – das nenn' ich ganz einfach Pose. Man sperre einmal so einen Herren in eine Kammer, verurteile ihn zu Fieber und Atemnot, sage ihm, zwischen dem 1. Januar und 1. Februar nächsten Jahres werden Sie begraben sein, und lasse sich dann etwas von ihm vorphilosophieren.«
»Geh' doch!« sagte Alfred. »Was sind das für Paradoxe!«
»Das verstehst du nicht. Das kannst du nicht verstehen! Mich widert's geradezu an. Alle sind sie Poseure!« (s.143).

Bu sahne, eserdeki Schopenhauer etkisini doğrulamaktadır. Schnitzler, düşünürün 'ölümün anlamı' üzerine yürüttüğü fikirlere eserinde yer vermektedir. Fakat bu fikirleri, 'ölümünü bekleyen bir kişinin' ağızından reddettiği de görülmektedir. Reddedişin direk Schnitzler'in kendi fikri olup olmadığı elbette net değildir. Ancak, ölümü bekleyen Felix'in canlandırdığı 'ruh halinin bakış açısıyla', reddedilecek bir düşünce olarak göstermesi dikkate değerdir.

Jaques Le Rider, *Arthur Schnitzler oder Die Wiener Belle Époque* adlı çalışmasında, *Sterben* adlı eserdeki ölüm motifine farklı bir bakış açısı getirmiştir. Le Rider de, Schnitzler'in 'ölümü' tüm gerçekliğiyle ortaya koyduğu ve metafizik ya da dini yaklaşımlara hiç yer vermediği görüşündedir. Schnitzler, bu 'zamansız ölüme' herhangi bir anlam yüklememiştir. Felix'in ölümü, geride kalacak olanlara, yaşamaya devam edecekleri için duyduğu nefretle ve ölüme karşı duyduğu korkuyla kıvranan bir adamın ölümüdür (a.g.y., s.83). Fakat Le Rider'e göre bu eserin merkezinde 'doktorun eleştirilmesi durumu' bulunmaktadır. Felix, tıp fakültesinde görevli bir başhekimden, bir yıl ömrü kaldığını öğrenmiştir. Böylece, Felix'in hayatının son bir yılı hem kendisi hem de çevresindekiler için cehenneme dönecektir (a.g.y., s.81). Böylece, Schnitzler kişinin 'kalan zamanını' bilmesi durumunda 'ölüme hazırlanmasının' ne denli zor olduğunu göstermektedir. Felix, Professor Bernard'ın

teşhisinden sonra, hayatla bir daha bağ kuramamıştır. Tek rahatlama yolu, içgüdüsel olarak yıkıcılık olmuştur. Burada doktora yöneltilen tek eleştiri, teşhisi koyan doktora yönelik değildir. Felix'in hem doktoru hem de yakın arkadaşı olan Alfred de olumsuz bir doktor tipi'dir. Alfred hastayı sakinleştirecek şekilde konuşmaktan yoksundur ve Felix'in hastalığı sürecinde gittikçe pasif bir izleyiciye dönüşmektedir. Eserin sonlarına doğru da, Alfred'in Marie'ye olan ilgisi ortaya çıkmaktadır (a.g.y., s.82). Le Rider'in görüşleri de, eserde 'ölüm karşısında soğukkanlı bir duruş sergileyen' doktor tipinin bilinçli olarak verildiği fikrini desteklemektedir. Ancak, bu noktada karşımıza çıkan önemli bir soru, doktorun ölüme karşı mesafesinin gerçekten bir eleştiri unsuru olup olmadığıdır. Doktorun, mesleği gereği olaylara 'gerçekçi ve bilimsel' olarak yaklaşması gerektiği doğaldır. Kendisi de doktor olan Schnitzler'in bu noktada doktora eleştirel yaklaştığı görüşü zayıf görünmektedir. Doktor tutumunu eleştirmekten ziyade, 'hasta hassasiyetinin', hastanın doktora bakış açısını şekillendirdiğini gösterdiği görüşü kuvvetlenmektedir. Alfred'in Marie'ye ilgisi olduğu, geride kalacak olan sağlıklı insanlara duyduğu kıskançlıkla algısı hassaslaşan ve akıl karışıklığına müsait olan Felix'in kendi yanlılığı olma ihtimali de bulunmaktadır. Bu noktada Le Rider'in 'doktora yönelik' görüşünün, ancak 'ölüm fikrinin yarattığı algı' ekseninde değerlendirilebileceğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Schnitzler'in 'Sterben' adlı nuveli 'ölüm motifini' işleyen eserleri arasında, birçok ölüm olgusuna yaklaşımı birçok açıdan ortaya koyması bakımından oldukça önemli bir yere sahiptir. Elbette bu eser tek başına, Schnitzler'in ölüm motifini ele alışını incelemeye yeterli değildir. Fakat, tek bir eser olarak, Schnitzler'in ölüm olgusuna yaklaşımını çok yönlü olarak sunması, eserleri arasındaki önemini pekiştirmektedir.

Edebiyatın temel motiflerinden 'ölüm korkusu', 'varoluşsal geçiciliğin reddi', 'ölümü arzulama', 'yaşama arzusu' (Dämmrich, 1995, s.347) konuları, Schnitzler öykülerinin genelinde temel motif olarak yer almaktadır. 'Ölümün varlığını fark etme' durumunun, 'varoluşun anlamını' sorgulamaya yöneltmesi (a.g.y., s.348), Schnitzler'in 'ölüm olgusuyla karşı karşıya gelen birey tip'lerinde ana sorunsaldır. Fakat edebiyattaki 'ölüm olgusunun dini açıdan alımlanması' ve bu yönüyle kişiyi ruhani bir varoluş sorgulamasına yöneltmesi durumunun bulunmadığı görüşü, yukarıdaki örnekler ve açıklamalarla da desteklenmektedir.

Buna bağlı olarak, Schnitzler'in bilhassa hastalık sonucu ölümleri, neden genç insan tipleri üzerinden işlediği sorusu kaçınılmazdır. Bu sorunun cevabının, ölüm motifini kullanarak, 'ölüm fikrinden uzak genç insanın' tepkilerini ortaya koyma niyeti olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Hem doktor hem de ateist bakış açısına sahip olan Schnitzler'in, yaşlı insanların ölümünü ele almayışının, yaşlı bir kişinin, yaşamının sonlarında

olduğunu bilmesi ve artık ölümü 'doğal bir son' olarak görmesiyle ilişkili olduğunu söylemek mümkündür¹¹⁶. Ölümün, yaşamın doğal bir sonu olduğu gerçeğine 'yaşlanmış olmanın sonucunda' ulaşmış kişinin yerine, yaşamda daha uzun yılları olduğunu düşünen kişinin 'ruh hali', ölüme dair algısı daha önemli görünmektedir. Bu durum, Schopenhauer'in 'yaşlılıkta arzu ve ihtirasların' durumuna dair olan düşüncesiyle benzerlik göstermektedir. Schopenhauer, yaşlılıkta ihtiras ve arzuların azaldığını, duyguların artık kendilerini heyecanlandıracak bir şey bulamadığını söylerken, bunu da zihindeki resimlerin gittikçe zayıflamasına, tasavvurların canlılığını kaybetmesine bağlamaktadır (Schopenhauer, 2012, s.60).

'Genç insan tipinin' ölüm ve 'kendi varoluşuna' dair düşünceleri, Schnitzler'in eserlerinde olduğu kadar günlük ve mektuplarında da önemli bir yer tutmaktadır. Irene Lindgren'in *Arthur Schnitzler - im Lichte seiner Briefe* başlıklı çalışmasında, yazarın mektup ve günlüklerindeki ruh halinin olumsuzluğuna dair bir bütünlük olduğunu göstermektedir. 19.Ekim.1879 tarihinden itibaren, ölümünden önceki son güne kadar düzenli olarak detaylı bir biçimde günlük tutmuştur. Günlüklerini zaman zaman, edebi eserlerinden dahi üstün gördüğünü de yine 06.Nisan.1929 tarihli günlük notundan öğrenmekteyiz. Bununla beraber, yazarın geçmişte tuttuğu günlükleri okuduğu da ortaya çıkmaktadır (Lindgren, 1993, s.64).

Schopenhauer'in görüşlerini dikkate aldığını da yine, düşünürün 'an' ve 'geçicilik' üzerine bir aforizmasına günlüğünde yer vermesinden anlamaktayız:

Dass es [das Glück] nur Augenblicke währt, wer will darüber klagen? Dafür sind wir Menschen. – Aber eben weil wir nichts sind als so'n vergänglicher Zellenkomplex (Lindgren, 1993, s.51)

Bu görüşü destekler nitelikteki, 'kendini tam anlamıyla yüzyılın çocuğu olarak' gördüğü düşüncesi (Lindgren, 1993, s.51), 1888 yılında Olga Waissnix'e yazdığı bir mektubunda da görülmektedir. Schnitzler mektupta, bir arkadaşının, kendisi ve Schnitzler'in de sık sık içinde bulunduğu bir durum olarak 'perfectomani' teşhisinde bulunduğunu bildirmektedir. Bu durumun da, "içinde bulunan an'ın çoktan geçmiş olarak algılanması" neticesinde ortaya çıktığı görüşündedir. Düşüncesini mektubunun devamında, "z.B. jetzt zehn Jahre später, irgendwo auf der Welt, an diesen Moment erinnern, wo ich in einem Zimmer oder am Ufer des Meeres sitze und an Sie einen Brief Schreibe" şeklinde açıklamaktadır. Lindgren ise, Schnitzler'in bu görüşünü, yazarın 11 Ekim 1880 tarihine 'geçmiş ile şimdi' olguları hakkında almış olduğu "Es ist mir nicht selten so zu Mute, dass mir der Augenblick erst später wieder

¹¹⁶ 'Um eine Stunde' adlı öyküsünde, birbirinden farklı profilleri ele almaktadır. Bunlar arasında çok yaşlı olan, fakat yine de ömrünün son bir saatini, daha genç ve hasta olan birine bağışlamayan bir kişi de bulunmaktadır. Bu eseri dışında, ölüm karşısındaki ruhsal durumunu işlediği başka bir 'yaşlı insan karakteri' göze çarpmamıştır.

erscheint und zur Zeit seines wirklichen Daseins ganz versümt war” notu ile açıklamaktadır (a.g.y., s.55).

Schnitzler'in bu yöndeki görüşleri, 'yaşam' ve 'geçicilik' olgularına yaklaşımını gösterdiğinden, ölüm olgusuna bakışı bağlamında önemlidir. Örneğin, 8 Ağustos 1888 tarihinde günlüğüne aldığı notunda, iki ruh halini de peş peşe, bir bütünün parçasıymış gibi vermiştir:

Ich verrückt. – [Muss mich berauschen.[...] Ich weiss mich nicht aus vor Aufregung. [...] – bin in einer Stimmung, dass ich mir den Tod wünsche. Es ist unglaublich! Dieses Mäd! hat mich verzaubert, wahnsinnig gemacht! - [...] Ich bin der Verzweiflung nahe – [...] Es ist toll! Unglaublich! – [...] Wieder einmal hab ich das Gefühl, dass ich noch nie so elend war! Zwischenspiel – Flirting mit Adl. In Ischl beim Fenster (Lindgren 57).

'Ölmeyi isteyecek bir ruh halinde olmak' ile yüzeysel bir flört durumunu aynı önemle ve bir arada belirtmiştir. Ruh halinin an'lık oluşu, hem aynı gün içinde bunları hissettiren iki olayı da yaşaması, hem de bunları günlüğünde 'duyguları' ekseninde anlatırken, iki 'duyguya da rahatlıkla yer verebilmesinde kendini göstermektedir. Elbette bu duruma bu önemi katan etken, ruh hallerinden birinin ölüm'ü düşündürecek nitelikte olmasıdır. Ölüm düşüncesinin derin – ciddi değil de, an'lık olduğunu gösteren etmen de, hemen peşinden gelen önemsiz bir flört bilgisidir.

Lindgren, yine günlüklerinde yer alan notlardan yola çıkarak, Schnitzler'in 'hiçlik' düşüncesine de dikkat çekmektedir. Schnitzler 29 Eylül 1880 tarihinde, duygu ve düşüncesini “Es ist wehmütig – langweilig, die allgemeine Nichtigkeit so klar zu empfinden” sözleriyle not etmiştir. 20 Ocak 1894 tarihli notunda da yine 'ruh halinin' benzer bakış açısıyla, detaylı bir tanımını vermiştir:

Formel für meinen Stimmungsinhalt: Schwanken zwischen vornehmer Überwindung der Eitelkeit, Befriedigung in gesteigertem Selbstbewusstsein, Genuss hoher Werte und Zuschauen des Lebens --- und tiefer neurathenischer Empfindlichkeit, Kleinlichkeit, gekränkter Autoreneitelkeit, Sehnsuch nach äusserem Erfolg. Über beidem schwebt die deutliche Empfindung von der Schalheit des persönlichen Daseins, das für den Denkenden nur eine Galgenfrist bis zum Erhalt des Todesurteils bedeutet (a.g.y., s.138).

Schnitzler'in bu iki notu, 14 yıl arayla da olsa, ruh hallerinin benzerliğini ortaya koymaktadır. Ruhsal hassasiyeti ve bunun yaşamına bakışını etkileyişi, ruh hallerinin an'lık dengesizliklerine karşın, sürekliliğini korumuştur. Nitekim Lindgren de yazarın, hayatının sonuna kadar 'insanın, hayatı ve kararları üzerindeki hakimiyetine dair' sorgulamalarının devam ettiği görüşündedir (a.g.y., s.139).

Eserlerinde resmettiği tiplerin, ölüm olgusu karşısında sergiledikleri tutum ve davranışlarının Schnitzler'in ruh halindeki iniş çıkışlarla benzerlikler taşıdığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bu tür bir benzerliğin tespitinde elbette, yazarın ölüm motifi bağlamında ele aldığı tip'lerin genellikle yüksek burjuva sınıfı genç bireyleri olması önemli bir etkidir. Söz konusu sınıfa kendisi de dâhil olan yazarın bir aforizmasında, eserlerindeki tiplerin ölüm fikrine yaklaşımını çağrıştıran bir ifadesi yer almaktadır. Schnitzler söz konusu aforizmasında fikrini "ölümle biten şey yaşam değil, ben'dir. Bunun ne anlama geldiği ise, yaşarken 'ölüm' üzerine düşünen 'ben' için önemsizdir"¹¹⁷ sözleriyle ifade etmiştir.

4.2. Öykülerinde Ölüm Türleri

Arthur Schnitzler'in, 2 cilt halinde *Gesammelte Werke, Die Erzählenden Schriften* başlığıyla yayınlanmış 57 öyküsünden 32 tanesinde 'ölüm' olgusu yer almaktadır. Tek başına ölüm ya da birlikte kullanıldığı başka motiflere göre tüm bu öyküleri sınıflandırmaya kalktığımızda, bir varyasyon zenginliğiyle karşılaşmaktayız. Öykülerin geneline yayılan 'ölüm motifi çeşitliliğinin' yanı sıra, ölüm olgusunu öne çıkaran olay-konu- durumlarda da çok çeşitlilik görülmektedir. Her birinin birincil ortak özelliği ise, 'bireyin ölüm olgusuna yaklaşımını – tutumunu' konu ediyor olmasıdır. Öykülerdeki 'bireyin yaşama yaklaşımını' belirleyen 'ölüm türleri' aşağıda başlıklar halinde sınıflandırılmaya çalışılmıştır.

4.2.1. Mezar – Mezarlık: 'Öteki' nin Ölümü

Yazarın öykülerinde, 'birey'in ölüm ve yaşama yaklaşımını belirleyen önemli unsurlardan biri 'mezar – mezarlık' olgusudur. Ana karakterin ruh halleri, ölmüş kişinin mezarını ziyaretler sonucunda şekillenmektedir. Ölmüş olan kişiden bırakılmış bir mektup – günlük notu gibi, geride kalanları yönlendirecek durumlar yerine, kişinin mezarı olayları yönlendirici görevindedir. Yazarın *Der Andere – Aus dem Tagebuch eines Hintergebliebenen* başlıklı öyküsü, buna örnek bir öyküsüdür.

Günlüğüne, yalnızlığını, mezarlıkta hissettiklerini, *öteki* insanlara dair gözlemlerini anlatan bir adamın öyküsüdür. Yalnızlığının nedeni, karısının ölümüdür. Gözlemleri ve kendi ile kıyaslamaları da yine, 'ölmüş olanın ardında kalanların' duygu ve davranışlarına dairdir. Gün aşırı, karısının mezarını ziyaret etmektedir. Ölümün ne zaman gerçekleştiği net bir

¹¹⁷ "Nicht das Leben aber das Ich ist mit dem Tode vorbei. Was immer daraus wird, ist für dieses Ich, das sich bei Lebzeiten drüber gedanken macht, gleichgültig." (Matthias, 2009, s.12)

biçimde ifade edilmemiştir. Sadece “Onun yattığı toprağın birkaç adım uzağında durmayı tercih ediyorum. Mezarı yapıldıktan sonra, ben de mezarın basamaklarına yaslanacak, üzüntüyle önüme eğilecek, diz çökeceğim” (s.41) şeklindeki sözleri, ölümün üzerinden geçen süre konusunda bir ‘izlenim’ vermektedir. Hikâyenin merkezinde, geride kalanın duyguları yer almaktadır. Mezar ziyaretine gelen herkesin üzgün olduğunu, fakat eni sonu hayata devam ettikleri üzerinde durmaktadır. Duyduğu acıyı teselli için gittiği mezarlıkta, acısının geçiciliğinin ve hayatın devam ettiğinin izlerini de tespit etmektedir sürekli olarak.

Ölümün acısı ile yaşamın sevinci arasında gel gitler yaşadığı olağan an’lardan birinde, duygularının akışını değiştiren bir olay yaşar. Mezar ziyaretleri sırasında, diğer mezarların ziyaretçilerini gözlemlerken, karısının hemen yanındaki mezara kendisiyle aynı sıklıkta gelen bir adam dikkatini çeker. Adamın, kendisine ‘aynı türden acılı gözlerle’ baktığını fark eder. İlerleyen günlerde, yine karısının mezarı için mezarlığa girdiğinde, aynı adamı karısının mezarı başında diz çökmüş halde görür. Adamı takip eder, fakat yakalayamaz. Adamın yüzü tanıdaktır. Nereden tanıdığını hatırlamaya çalışırken, karısıyla olan alakasını da anlamaya çalışır. Adamın bakışlarını ilk fark ettiğinde, içinden “genç bir adam” olarak geçirmiştir. Adamı mezarın başında gördüğü günün akşamı, onu daha önce nerelerde gördüğünü tek tek anımsamaya başlamıştır. Karısıyla ya da kendisiyle konuşurken hiç görmemiştir. Fakat aldatılmış olabileceğine dair izlenimlere kapılmaktadır. Evde karısına ait eşyaları karıştırmış, herhangi bir iz, ama buna dair herhangi ipucu bulamamıştır. Gerçeğin ne olduğuna karar verememektedir. Mezar ziyaretlerini bırakır. Gerçeklikten emin olamadığı için, artık mezarı da görmek istememektedir. Aldatıldığından emin olan, karısını yakalamış olan adamlara özenmektedir. Onlar ‘gerçeği’ net olarak öğrenenlerdir.

Karısı ölmüştür ve hikâyenin ana karakteri, kimseyle konuşmadan, izlenimler yoluyla iç dünyasında değişimler yaşamaktadır. Bunların hepsinin temelinde de karısının ölmüş olması ve yattığı mezar etkidir. Mezar olgusu, onu yaşam, ölüm ve ölü ile eş zamanlı olarak temas ettirmektedir. Mezarlık atmosferi içinde, yaşamın geçiciliğini ve ‘yaşamaya devam edenin’ hiçbir şeyden, ölümden bile etkilenmeyişi algılamaktadır.

Schnitzler’in eserlerinde görülen ‘ölümün çözümleyici – yönlendirici olması durumu’ bu öyküde de görülmektedir. Hikâye, vuku bulmuş bir ölüm üzerinden işlenmektedir. Ölümle birlikte veya ölümün sonrasında ortaya çıkan durumların, geride kalanlar üzerindeki etkisi, bu hikâyede ‘mezar ziyareti’ aracılığıyla ortaya konmuştur.

4.2.2. İntihar

İntihar, yazarın öykülerinde en sık görülen ölüm türüdür. Ancak, intihar motifini tek bir başlık altında toplamak yine de zordur. Çünkü ana karakterin intiharı kadar, ana karakterin etkilendiği intihar olgusu da sıklıkla görülmektedir. Kişi ya hayatla – kendi durumuyla yüzleşme sonucunda intihara kalkışmakta, ya da gerçekleşmiş bir intihar sonrası, kendi yaşamıyla – yaşama arzusuyla yüzleşmektedir. Buna göre, Schnitzler'in öykülerinde karşımıza çıkan 'intihar' tipi ölüm örneklerini iki alt başlık altında sınıflandırmamız gerekmektedir.

4.2.2.1. Ana Karakterin intiharı: Gerçekleştirme veya Tasarlama

Spiel im Morgengrauen, *Fräulein Else*, ve *Frau Beate und Ihr Sohn* adlı öyküleri, ana karakterin intiharının gerçekleştiği öyküleri arasındadır.

Spiel im Morgengrauen nuvelinin ana karakteri Teğmen Kasda'dır. Arkadaşı Otto Bogner, Kasda'dan borç para ister. Otto, kumar oynarken 960 Gulden borçlanmıştır ve parayı derhal ödemelidir. Parayı Kasda'dan istemesinin nedeni, teğmenin zengin bir dayısı olmasındandır. Dayısı çok zengin olan Kasda'nın, bu parayı bulabileceğini düşünür. Teğmen ise dayısından para istemeyi kabul etmez. Fakat arkadaşına yardım edebilmek için, kendisinin kumar oynayarak bu parayı kazanabileceğini, şansını deneyeceğini söyler. Böylece, teğmen Kasda kumar oynamaya başlar. Önce sadece Otto'nun ihtiyacı olanı kazanmak üzere oynar ve gereken parayı kazanır. Gereken parayı kazandığı halde, oynamayı sürdürür. Oyunun büyüüne kapılmıştır. Gittikçe, kendini oyuna kaptırır ve sonunda 11.000 Gulden borçlanmış olarak kalkar masadan. Çaresiz kaldığı için, dayısından borç para istemeye gider, fakat dayısı parasının tüm idaresini yeni evlenmiş olduğu karısına devretmiştir. Dayısıyla evli olan kadın, geçmişte Kasda'nın bir gecelik bir gönül macerası yaşamış olduğu çiçekçi kızıdır. Artık bir iş kadını olmuştur ve Kasda'nın dayısının servetini de çok başarılı bir biçimde yönetmektedir. Kasda'nın borç para isteğine önce olumsuz yanıt verir. Sonrasında ise, Kasda'nın yanına giderek, onunla bir gece birlikte olur. Kasda'nın yanından ayrılırken de, geçmişte Kasda'nın böyle bir gecenin sabahında 10 Gulden vererek kendisinden nasıl kurtulduğunu hatırlatır. Bu kez de o, Kasda'ya 1000 Gulden verir. Ancak bu Kasda'ya oynadığı bir oyundur. Kasda'nın ihtiyacı olan tüm parayı, Kasda'ya vermesi için kocasına vermiştir. Fakat dayısı parayı Kasda'ya yetiştiremez, çünkü Kasda, kendisine verilen 1000 Gulden'i arkadaşına verdikten sonra, kendini vurur. Gururu incinmiştir ve yaşamın kendisini sürüklediği durumla başa çıkamamıştır.

Fräulein Else adlı nuvelin ana karakteri, Yahudi bir avukatın genç ve bekâr kızı Else'dir. Else, teyzesi ve başka akrabalarıyla birlikte, dinlenmek üzere bulunduğu bir tatil bölgesindedir. Çevresinde bulunan insanlar zengin, gösterişli ve dönemin yeni zenginleşmiş 'yüksek burjuva sınıfından' kişilerdir. Bunlardan biri de tüccar olan Bay Dorsday'dır. Dorsday, Else'nin babasının da çok eski bir arkadaşıdır. Else, annesinden acil bir telgraf alır. Babası yıllardır süren mali krizlerinden hep aile bireylerinin desteğiyle kurtulmuştur, fakat artık felaket kapıdadır ve kızı Else'nin yardımına ihtiyacı vardır: Ailesi, Else'nin Dorsday'dan, babasının borçlarını kapatacak parayı borç almasını istemektedir. Else durumdan rahatsız olur, fakat babasının hapse girmesine göz yummaya da içi elvermez. Talebini dile getirmenin uygun bir zamanını kollarken ve henüz bunu yapamamışken, annesinden bir telgraf daha gelir. Annesi, söz konusu olan para miktarını 'hazır istemişken, biraz daha fazlasını da iste lütfen' ifadesiyle arttırmıştır. Else, durumdan çok rahatsızdır. Yine de sonunda Dorsday'dan oldukça yüklü bir miktar olan parayı ister. Dorsday borç vermeyi kabul eder, fakat bir şartı vardır. Parayı vermesinin karşılığında, Elseyi bir kere çıplak görmek ister. Şartını Else'ye sunar ve kararı yine kendisine bırakır. Else'nin karar verme sürecinde yaşadığı iç sorgulamalar, ruh halleri gittikçe içinden çıkamayacağı bir hal alır. Sonunda, kararını babasını kurtarmaktan yana verir ve karşılığında da kendini feda edecektir. Dorsday'a çıplak görünmenin ahlaksızlığını, herkese çıplak görünmekle aynı görür. Madem bir kere kurban edilecektir ve böyle bir ahlaksızlığı kabul edecektir, öyleyse herkes onu çıplak görebilecektir. Else, babası için yaptığı iyilik karşılığında ahlakını feda edeceği için, canına da kıymaya karar verir. Kendini öldürecek miktarda ilacı içtikten sonra, herkesin bulunduğu balo salonuna gider, üzerinde bulunan tek giysi olan kürkünü çıkarır ve bayılır. Hikâye, Else ölürken, çevresindeki insanların konuşmaları ve onun bunları yarı baygın halde duymasıyla son bulur.

Frau Beate und Ihr Sohn adlı nuvelin ana karakteri, kocasının ölümüyle dul kalmış bir yüksek burjuva kadını olan Beate'dir. Beate, 17 – 18 yaşlarındaki oğlu ile birlikte, yaz tatilini, yazlık bir bölgedeki villasında geçirmektedir. Çevredekilerin imaları ve uyarmalarıyla oğlunun yaşadığı aşk macerasını öğrenir. Oğlu Hugo, annesiyle akran olan 'barones' ile ilişki yaşamaktadır. Beate derhal duruma müdahale etmek ister ve baronesi ziyaret eder. Baronesin yüzüne karşı, düşüncelerini açık bir şekilde söyler: Barones evlidir ve Hugo'nun annesi yaşındadır, böyle bir ilişki bir kadın açısından çok utanç verici bir durumdur. İlişki ortaya çıkarsa, Barones için sonuçları daha kötü olur. Annesi olarak, Hugo'yu böyle 'yakışsız' bir ilişki içinde görmek istememektedir. Tüm bu düşünceleri öğrenen Barones, Beate'ye hiçbir tepki vermez, fakat Beate'nin de bir kadın olduğunu, her an her şeyi herkesin yaşayabileceğini ima eder. Beate ile oğlu arasında zaten bir iletişimsizlik söz konusudur. Bu iletişimsizlik, Hugo'nun Baronese ilgi duymasından sonra iyice artmıştır ve Beate bu durumu düzeltmemektedir. Oğlunun kendisinden uzaklaşmış olmasıyla Beate yalnız kalır ve

oğlunun çocukluktan beri arkadaş olduğu Fritz ile bir ilişki yaşamaya başlar. Fritz'in bu ilişkiyi arkadaşlarına anlatması ve Hugo'nun da bunu öğrenmesi sonucunda, anne-oğul sandalla göle açılır. Annenin niyeti kendini öldürmeden önce oğluyla vedalaşmaktır. Beate, sandalla açıldıklarında, oğlunun aslında her şeyi bildiğini öğrenir. İlk kez tanışan ve aynı zamanda vedalaşan iki insan gibi, kısa bir an öpüşürler. Beate kendine geldiğinde, ölmek üzeredirler. Ölüme doğru gittiklerini ifade eden cümlelerle, novel sona erer.

Bu üç novel, intihar motifindeki ortak özellikleri nedeniyle seçilmiştir. Hepsinde de çözümlenin sonunda gelen ölüm motifi bulunmaktadır. Varoluşuyla, yaşamıyla yüzleşen ve altından kalkamayan birey tipinin, intihar yoluyla sağladığı kurtuluşu (çıkış yolunu) konu etmektedir. Üç nuvelde de, ana karakterler intiharı gerçekleştirmiştir. Diğer önemli ortak özellikse, karakterlerin 'ahlaki değerler' neticesinde 'çıkmaza girmiş olması' ve bu çıkmazdan intihar yoluyla kurtulmaya çalışmasıdır.

'İntihar' olgusunun Schnitzler öykülerinde görülen diğer önemli bir türü de 'tasarlama' halidir. Belirli bir 'birey tipinin'¹¹⁸ ölümü tasarladığı ve bunun düşünce akışıyla (iç monolog yoluyla) verildiği öyküsü *Leutnant Gustl* bu konudaki en iyi örnektir. İntiharı tasarlama konusunda diğer örneklerse, 'intihar mektubu' şeklinde karşımıza çıkmaktadır. *Andreas Thameyers letzter Brief* adlı öyküsü, yazarın intihar mektubu şeklinde kaleme alınmış ve sonunda intiharın gerçekleşip gerçekleşmediğinin anlaşılamadığı öykülerindendir. Bu nedenle, iki öykü de 'intiharın tasarlanması' durumuna birer örnek oluşturmaktadır. Andreas Thameyer de bir 'onur savaşı' vermektedir. Çocuğunun zenci olması sonucunda, karısı tarafından aldatıldığı ortaya çıkmıştır. Hikâye boyunca, beyaz bir adamın, zenci bir çocuğunun olabileceğini ispatlamaya çalışmakta ve bunu 'batıl inançlar'dan örnekler vererek yapmaktadır. İnsanların ona gülmesinin, onunla alay etmesinin yersizliği ve saçmalığı hakkında görüşlerini anlatmaktadır intihar mektubunda. Eser, mektubun son bulmasıyla bitmektedir. Son belirsiz bırakılmıştır.

4.2.2.2. 'Öteki'nin İntiharı

Yazarın sıklıkla kullandığı ölüm motiflerinden biri de 'çevreden birinin intiharı' – 'ötekinin ölümü' biçiminde karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, *Der Tote Gabriel* adlı hikâyesinde, hikâyeyi oluşturan karakterlerin hepsinin tanıdığı Gabriel adında genç bir

¹¹⁸ Schnitzler'in, isimlerden bağımsız olarak belirli tipleri konu etmesi nedeniyle, kullandığı karakterler *Typus* olarak sınıflandırılmaktadır; kadın tipleri ve erkek tipleri. Sosyal konuları itibarıyla sınıflandırılan karakteristik özellikleri taşımaktadırlar.

adamın intiharı temel olarak alınmıştır. Hikâye, bu intihar sonrasında karakterlerin ortaya çıkan ruh hali ve davranış biçimleri üzerine kurulmuştur.

Açık bir şekilde söylenmese de, kullanılan ifadelerle, Gabriel'in intihar etmiş olduğu izlenimi verilmektedir. Bu ölümün üzerinden henüz dört hafta geçmişken, arkadaşı Ferdinand ile Gabriel'e hep âşık olduğu bilinen Irene, bir baloda karşılaşılır. Ferdinand da Irene de birbirini fark eder ve birlikte vakit geçirmeye başlarlar. Ortak konuları Gabriel olsa da, davranışları ruh halleri doğrultusunda, an be an farklı şekillenmektedir. Örneğin, Ferdinand bir an Irene'nin gerçekleri öğrenmesinden korkarken, başka bir an, bu korkuyu kendince bir oyun gibi algılamakta ve Gabriel'in ölümünü unutmaktadır. Irene ise, Gabriel'in ölümünün sorumlusu olarak, sevgilisi Wilhelmine'yi görmektedir ve bunu da Ferdinand ile paylaşır. Wilhelmine ile görüşüp, onun yüzüne bu gerçeği haykırmak istemektedir. Ancak, aynı zamanda içten içe Wilhelmine'yi, yaşam şeklinden dolayı kıskanmaktadır. Ferdinand aniden, Irene'yi alıp Wilhelmine'ye götürmeye karar verir. Ferdinand'ı bu karara iten tek şey, durumu bir oyun gibi algılaması ve macera olarak görmesidir. İkisi birlikte Wilhelmine'nin evine gider. Wilhelmine, ikisini de gece yarısı olmasına rağmen, gayet normal bir ziyaretmiş gibi karşılar, Irene'ye karşı sürekli küçümseyen ama Irene'nin fark edemediği davranışlar sergiler. Irene, Wilhelmine'nin rahatlığından, yaşam şeklinden öylesine etkilenir ki, orada bulunma amacını, Gabriel'in ölümünü bile neredeyse unuttur. Masada oturmuş sohbet ederlerken, yatak odasına açılan kapıyı gördüğünde, yeniden Gabriel'i düşünür. Yüz ifadesi değişince, Ferdinand gitmeleri gerektiğini söyler ve çıkarlar. Dışarıda bulduklarında, Irene artık Ferdinand ve Wilhelmine arasındaki bağı anlamıştır. Wilhelmine, Gabriel ile birlikteyken, Ferdinand'la da ilişki yaşamıştır. Ferdinand'ı öper ve orada bırakıp gider. Schnitzler, kişilerin yüzeysel yaşamlarının, bir intihar – ölüm sonrasında da değişmediğini, herkesin 'ben odaklı' yaşadığını işlemektedir. Gabriel'in intiharının yalnızca, bir hikâyenin çözülmesine götürdüğü görülmektedir. Schnitzler öykülerinde tipik bir özellik olarak, ölümün en başta ya da en sonda – hikâyeyi başlatan ya da sonlandıran durumda olmasına bir örnektir aynı zamanda.

Der Empfindsame adlı öyküsü de ölüm motifini yine benzer şekilde işlemektedir. Yaşamayı seven, sağlıklı bir genç intihar etmiştir. En yakın arkadaşı, evrakları düzenlerken, genç adamın, intihar ettiği gün eline geçen bir mektubu bulur. Mektubu, yazan kişinin kimliğini gizleyerek, arkadaşlarına okur ve arkadaşının intihar nedeninin, hassas kişiliği olduğunu dile getirir. Adı Fritz olan genç adam günün birinde bir genç kızla tanışmış ve aralarında, tanışmadan bir saat sonra bir ilişki başlamıştır. Kızın, çocukluktan beri hayali tiyatro sanatçısı olmasıdır. Fakat sesindeki yetersizlikten dolayı bu şansı yakalayamamıştır. Fritz ile tanışması ise, tesadüf gibi görünse de, esasında değildir. Genç kız sesini iyileştirmek için doktor doktor gezerken, en son gittiği doktor, bir birliktelik yaşamaması

gerektiğini söyler. Doktorun tavsiyesini uygulamak üzere sokağa çıkan genç kız, reçeteyi uygulamak için, Fritz'i kullanmıştır. Sesi günden güne düzelmış ve artık tiyatro sahneleri için düşünülebilen biri olmuştur. Sonunda bir fırsatı değerlendirmek için şehirden ayrılacaktır ve bunun öncesinde de Fritz'i bu mektubu yazmıştır. Nuvelin başında, mektup okunacağını ve sonunda da mektup hakkındaki düşünceleri veren birkaç cümle varken, geri kalanın tamamı mektuptan oluşmaktadır.

İki hikâyede de, intihar nedeni açıkça belirtilmemiştir. Yalnızca, izlenimler yoluyla, intihar eden kişilerin intihar nedeninin 'aşırı hassasiyet' olduğu sonucuna varılmaktadır. Irene, Gabriel'in Wilhelmine yüzünden intihar ettiğine inanmaktadır. İntihara, onun sadakatsizliğinin neden olduğunu düşünmekte, bu nedenle de Wilhelmine'den nefret etmektedir. Fritz'in de intihar nedenine dair kendisinden bırakılmış hiçbir açıklama, mektup vb. bulunmamaktadır. Fakat arkadaşı, evraklar arasında bulduğu bir mektubun, bu intiharı açıkladığı izlenimini edinmekte ve bunu 'gerçek' olarak sunmaktadır. 'Geride kalan'ların, yani hayatta olanların, duyguları yerine, söz konusu intihar bağlamındaki kişi ve durumlara yaklaşımları – ruh halleri konu edilmektedir. Temel olan, kişilerin hepsinin kendi hayatına rahatlıkla devam etmesi halidir.

4.2.3. Cinayet

Yazarın, öykülerinde resmettiği ruh hallerinin biri de, cinayet bağlamında birey'in ruh halidir. Schnitzler, öykülerinde hem cinayet işleyen kişinin hem de cinayete şahit olan kişinin ruh hallerini işlemektedir. İki türün de öykülerde yer alması nedeniyle, iki alt başlık altında örneklemek gerekmektedir.

4.2.3.1. Ana Karakterin İşlediği Cinayet

Ana karakterin işlediği cinayetin konu edildiği öykülerinde 'delilik-çıldırma' ya da bu seviyede olmasa da, sağlıklı ruh halleri sonucunda istem dışı ortaya çıkan cinayetler ele alınmıştır. Bu tür öykülerinde, 'cinayet' olgusunun kendisi yerine, cinayeti işleyen kişinin ruh hali ön plandadır. Ancak bu da, bir yergi veya savunma biçiminde değil, yalnızca 'cinayet işleyen kişinin bilinç durumunun' verilmesi niteliğindedir. Okuyucuda bıraktığı etki, 'hastalıklı bir ruh halinin neden olduğu son'un yaşandığı yönündedir. Örneğin, *Flucht in die Finsternis* adlı öyküsünde bir hipokondri hastasının, kardeşini öldürecek derecede 'delirmesini' işlemiştir.

Der Mörder adlı hikâye, başlığı itibarıyla de bu konuda önemli bir örnektir. Hikâyenin ana karakteri Alfred bencildir ve bencilliği sevgilisini öldürecek noktaya ulaşır. Sorumsuz, rahat yaşayan bir erkek tipidir. Kendisine göre alt sınıftan olan Elise ile tanışır. Alfred kızla daha yeni tanışmışken, sırf onunla daha rahat vakit geçirmek için, işten ayrılmasını istemiştir. Fakat bir süre birlikte olduktan sonra da, önceki ilişkilerinde de olduğu üzere, sıkılmaya ve kızıdan uzaklaşma isteği duymaya başlamıştır. Aynı sıralarda, kendisiyle sosyal düzeyi aynı olan bir ailenin kızıyla, Adele ile ilgilenmektedir. Elise'den ayrılmaya karar verir. Fakat Elise ile bir araya geldiğinde, ayrılık kararını unuttur veya uygulamaktan vazgeçer. An'lık ruh halleri tarafından yönlendirilen bir karakterdir. Davranışları da iç dünyası da, duruma ve ruh haline göre tutarsızlıklar göstermektedir.

Alfred, Elise'den ayrılamamıştır, fakat yine de Adele'nin babasına gidip, Adele ile evlenmek istediğini söyler. Adele'nin babası ise olumlu yanıt vermez ve Alfred'den bir istekte bulunur: Alfred, ikisinin de bu evlilik için duyduğu isteğin ve duyguların tam olarak anlaşılması için, bir yıllık bir seyahate çıkmalıdır. Adele'nin babası herhangi bir yanılgıya düşmemeleri için de, mektuplaşmalarını, haberleşmelerini yasaklar. Alfred, ayrılmak için gerekli sebepleri bulup gösterebilmesi ve ayrılmak istediğini anlatabilmek için yeterince zaman kazandırması bakımından, seyahate Elise'yi de götürür. Tabii ki bu bir yanılgıdır. Alfred aslında seyahati Elise ile birlikte geçirmek istemektedir. Seyahat esnasında da Alfred'in ruh hali değişkendir. Zaman zaman Adele'i çok özlemekte, Elise'den nefret etmektedir. Zaman zaman ise, Elise ile birlikte seyahat ettiği için memnundur. Elise, seyahat esnasında rahatsızlanır. Seyahat öncesinde de kalbinde ağrı olduğunu, zaman zaman rahatsızlandığını, fakat bunu Alfred'den gizlediğini söyler. Seyahat gemi ile yapılmaktadır ve başlarda Elise'ye de iyi gelmiştir. Elise'nin, güvertede tanıştığı baronun ilgisini çektiğini fark eden Alfred, yapmacık bir kıskançlık sergilemektedir. Hastalığını da bildiği halde, davranışlarını gittikçe kötüleştirmektedir ve sonunda üstüne vardığı bir anda Elise bayılır, durumu süreçle beraber gittikçe ağırlaşır. Alfred, tüm bu sıralarda, geminin durduğu her şehirde Adele'den mektup beklemektedir. Adele aşk dolu sözlerle kısa kısa mektupları, babasının koyduğu yasağa rağmen yazmıştır ve birkaç kez de aynı şekilde yanıt almıştır. Elise'nin rahatsızlığı ilerlemiş ve Adele, Alfred'in mektubuna yanıt vermiyorken, Alfred, Elise'yi öldürmeye kesin olarak karar verir. Her akşam içtiği bir bardak suya yüksek dozda morfin karıştırıp, ölmesine zemin hazırlar. Fenalaştığında da doktor çağırır, fakat doktor da bir şey yapamaz. Zaten Alfred, Elise'nin kurtarılması için çağırmamıştır doktoru, son kez kaderi denemek, ölüp ölmeyeceğini görmek için, kendince bir oyun oynamak için çağırmıştır. Alfred seyahatten döndüğünde, Adele'nin bir başkasına âşık olduğunu ve onunla evleneceğini öğrenir. Adele için cinayet bile işlediğini söylese de, etkili olmaz. Elise'nin ölümü normal gibi algılanmış olsa da, baron bunun bir cinayet olduğunu anlamış ve bunu Alfred'in yüzüne de vurmuştur.

Alfred, hastalıklı ruh hali sonucunda, kız arkadaşını öldürmüştür. Ancak bu hikâyede de yine, yargı – adalet – haksızlık – haklılık gibi olgular yerine, kişinin davranışlarının hangi ruh halleri sonucunda şekillendiği işlenmektedir.

4.2.3.2. Cinayete Şahit Olma

Der Sohn adlı hikâyesinde, bir annenin, oğlu tarafından yaralanarak ölüm döşeğine düşürülmesi konu edilmiştir. Hikâyenin alt başlığı *Aus den Papieren eines Arztes* şeklindedir. Hikâye, doktor tarafından, şahit olduğu bir vaka olarak anlatılmaktadır. Doktor bir gece uyandırılır ve bir hastaya müdahale için çağırılır. Çağırıldığı yere gittiğinde söz konusu hastanın, oğlu tarafından ölümcül şekilde baltayla yaralanmış ve ölmek üzere olan yaşlı bir kadın olduğunu öğrenir. Yapılacak herhangi bir şey olmadığını kadın bilmektedir ve doktoru, kendisini kurtarması için çağırılmamıştır. Oğlunun, cinayet nedeniyle tutuklanacağını bildiği için, doktora bir itirafta bulunarak, oğlunun haklılığını ve suçsuzluğunu anlatmak istemektedir. Kadın, henüz oğluna hamileyken, sevgilisi tarafından terk edilmiştir. Çocuğunun, doğum yaptığı günün akşamında, üstüne kalın yorgan ve battaniyeler örterek, boğulmasını beklemiştir. Ancak sabah, çocuğun üzerinden yorganları kaldırdığında, boğulmadığını ve kocaman gözlerle kendisine baktığını görür. Duyduğu pişmanlık ve suçluluk duygusundan bir türlü kurtulamamıştır. Bu nedenle de, oğlunun her kötülüğünü haklı görmüş ve o kötülüklerle arınmaya çalışmıştır. Ölüm döşeğinde yatarken de, oğlunun nihayet gereken cezayı verdiği düşüncesiyle mutludur. Oğlunu öldürmeyi düşündüğü o geceden beri, gözlerine her baktığında hatırladığı suçunun cezasını oğlu nihayet vermiştir. Doktordan, bunu mahkemede anlatmasını, çocuğun kesinlikle suçsuz olduğunu söylemesini ve oğlunun neden böyle davrandığını açıklamasını istemektedir. Kadın, mahkemeden önce ölmüş; hikâyeyi mahkemede anlatıp anlatmama kararı doktora kalmıştır. Doktor, bu hikâyeyi öğrendikten sonra, durumu kendi içinde sorgular. Bir çocuğun, doğduğu ilk andan itibaren edildiği izlenimleri, tüm yaşamı boyunca çözümlenerek yaşamasının çok da imkân dışı olmadığına, bu nedenle de, gerçekten bebekliğinde yaşadığı ölüm korkusundan dolayı çocuğun böyle davranmış olabileceğine karar verir.

Doktor, kadının ölümüne tamamen bir vaka – normal bir olgu – bir deney gibi yaklaşmaktadır. Çocuğun katiliği ya da kadının artık yaşamıyor olmasına dair hiçbir duygu ya da düşünce belirtmemektedir. Hikâye, doktorun günlüğüne aktardığı notlardır. Notların odak noktası, bir insanın algısı – psikolojidir.

4.2.4. Hastalık Sonucu Ölüm

Yazar, hastalık sonucu gelen ölüm motifini, ölme süreci bağlamında işlemektedir. İntihar, cinayet veya kaza sonucu gelen ölümlerin aksine, kişi kendi ölme sürecinin bilincindedir. Bu konuda temel örnek niteliğinde olan eseri *Sterben* adlı hikâyesidir. Hikâyenin önemi, sadece kişinin kendi ölme sürecini deneyimlemesinde değil, aynı zamanda ‘hastanın yakınındaki tek kişinin de bir ölme sürecine tanıklık etmesinde’ yatmaktadır. Dolayısıyla hikâyedeki ölüm motifi çift yönlü bir özellik taşımaktadır. Bu özellik, hikâyeyi, ‘hastalık sonucu ölüm’ konusunun iki alt başlığına da dâhil etmektedir.

4.2.4.1. Kendi Ölme Süreci

Ana karakterin kendisinin, hastalık sonucunda öleceğini bilmesi durumu, yalnızca *Sterben* adlı hikâyede görülmektedir. Felix’in, öleceğini öğrendiği an’dan itibaren, ölümün gerçekleştiği an’a kadar içinde bulunduğu ruh hallerinin tamamını resmeder nitelikte bir öykü olarak karşımıza çıkmaktadır. Kişinin, ‘geçiciliğinin bilincinde olma durumu’ en üst seviyededir. Felix’in, yanındaki kişide, hayatın özellikleri içinde ya da felsefede aradığı tesellinin yetersizliğini konu etmektedir. Ölüm - varoluşun geçiciliği konusunda yaşanan çaresizlik duygusu en üst seviyededir ve hikâyenin tamamında, bu duygunun neden olduğu davranışlar işlenmektedir.

4.2.4.2. ‘Öteki’nin Ölme Süreci

Sterben adlı öyküdeki Marie ise, ‘ölüm sürecine tanıklık eden’ özelliğiyle diğer ana karakterdir. Sevgilisinin, hayatını ‘birlikte geçirdiği’ kişinin ‘ölmekte olduğu’ gerçeği ile yüzleşmektedir. Bu durum Marie’yi, ölüm ve yaşam arasında ruhsal bir seçim yapmaya da götürmektedir. Marie sağlıklıdır ve Felix’in ölümünden sonra da yaşamaya devam edecektir. Felix’in ölümüne üzülse de, yaşamdan hiçbir an uzaklaşmamaktadır. Felix’in ruh halinin de etkisiyle, ölüm fikri ve bu düşünceyle oluşan ağır atmosferden bunalmaktadır. Yaşamı, canlılığı arzulamaktadır. Modern insanın ‘geçici – sahte duygusallık’ gibi davranışlarını yansıtırsa da, aslında olağan olarak ‘ölüm’den korkmaktadır. Kendisini ‘ölüm’le yüzleştiren Felix’ten de bu nedenle içten içe kaçmak istemektedir. Felix’in ‘sağlıklı olan insanların da her an ölebileceği’ yönündeki ironik laf çarpmalarını görmezden gelmektedir. Marie o an hayattadır ve ölümünü düşünme ihtiyacı duymamaktadır. Yalnızca, elinden geldiğince fiziken Felix’in yanında bulunabilmektedir. Felix’in, yalnız ölmekten dolayı duyduğu korkuyu fark ettikçe ise, fiziksel olarak da yanında bulunmayı istememeye başlar.

Hasta olan insanla sağlıklı olan insanı yan yana getirdiği tek öyküsü *Sterben* değildir. Sağlıklı olanın hastalık ve ölümden kaçtığını işleyen diğer bir öyküsü de *Das neue Lied* adlı hikâyesidir. Bu hikâye, ana karakterlerden Marie'nin intiharı ile bitmektedir. Fakat hikâye içinde, Marie'nin ağır bir hastalık geçirdiği bir süreç bulunmaktadır. Bu süreçte, sevgilisi Karl, onu görmek istemez. Marie, hastalığı sonucunda kör olmuştur. Karl, Marie'nin 'ölü gibi boş ve anlamsız bakan' gözlerini görmek istemez, onlardan korkmaktadır. Bu nedenle de onu görmemeye karar verir. Böylece onu aslında terk etmiştir.

Bu gibi detaylar, Schnitzler'in ölüm motifini işlediği farklı öykülerinde de karşımıza çıkmaktadır. Sağlıklı yakın olunan kişiden, onun ölü hali veya hasta halini görünce ortaya çıkan 'yabancılaşma' duygusunu işlemektedir. Bu davranış biçiminde, kişinin, ölümü yaşamın dışında – karşısında bir olgu olarak algılaması durumunun yattığını ve Schnitzler'in de 'bu yaklaşım türünü' işlediğini söylemek yanlış olmayacaktır.

4.2.5. Düello

Düello motifi, özellikle kültürel bir unsur olarak, yazarın öykülerinde sıklıkla görülmektedir. Kişinin onuru, şerefi için ölümü göze alması ve aslında 'ölümü' seçmesinin diğer bir türüdür. Schnitzler öykülerinde, ölümün kolaylığını, yaşamın an'lık varlığını da ortaya koyan bir motif özelliği taşımaktadır. Düello, yaşam ya da ölüm arasında, sadece şans ve tesadüfün seçim yapmasıdır. Kişi ölüm olasılığını kabul eder sadece. Bu da, şeref ve onur kurtarıcı, kişiyi yücelten bir özelliktir. Schnitzler öykülerinde ise, kişiyi yücelten bir özellik olarak değil, sadece bir ölüm aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle de, kadın – erkek ilişkilerindeki aldatma nedeniyle iki erkeğin düelloya tutuşması ve birinin neticede ölmesi durumu olarak sıklıkla işlenmektedir.

Hem düello olgusunu ele alması, hem de düelloya alayla yaklaşıldığını göstermesi bakımından *Der Sekundant* adlı hikâyesi önemli bir örnektir. Sekundant, ismi verilmeyen, hikâyenin başında sadece mesleğinin düello şahitliği olduğunu öğrendiğimiz ana karakterdir. Anlatacağı hikâyeye başlarken, kendisinin şahit olarak bulunduğu yedinci düello olduğunu söyledikten hemen sonra, düelloya tutuşmayla alay edildiğini bildiğini de eklemektedir. Yaşamın, şeref veya bir kadının namusu için düelloda ortaya koymak için fazla değerli olduğunu düşünmektedir. Bu yöndeki görüşlerini belirttikten sonra, hikâyeyi anlatmaya başlar. Söz konusu düelloda birlikte görev aldığı diğer düello şahidi vasıtasıyla görevlendirilmiştir. Eduard Loiberger, evli bir kadınla ilişki yaşamış ve ilişkisi ortaya çıkınca da düello organize edilmiştir. Sekundant, Loiberger ile karısını, topluca yapılan geziler ve eğlenceler aracılığıyla tanımaktadır. İkisini mutlu bir çift olarak görmektedir. Dolayısıyla,

yaşanan aldatmaya şaşırılmaktadır. Hikâyeyi anlatırken de sıklıkla, kendisinin bu olay yaşandığı sıralarda çok genç ve tecrübesiz olduğunu (23 yaşında) vurgulamaktadır. Düellonun yapılacağı yerde Loiberger ve diğer düello şahidi ile bir araya gelmişlerdir. Bir gün öncesinden hem hazırlıkları yapmak hem de sabah erkenden orada hazır bulunmak üzere gerçekleşen bu görüşmede, Loiberger'in davranışlarını incelemiştir. Düelloya tutuşacak birisi olarak, gelecek planlarından rahatlıkla bahsetmesi ve düello olmayacakmış gibi bir ruh hali içinde olmasını garipsemektedir. Ertesi gün Loiberger düelloda ölür. Sekundant ve diğer şahit Müllberger, normal bir seyahatten döner gibi yola çıkarlar. Yolda, Loiberger'in karısına haberin nasıl ve kim tarafından verileceğini konuşurlar. Sekundant, Loiberger'in karısı Agathe'yi hatırlar. Aslında onun güzelliğinden etkilenmektedir. Haberi ona kendisi, tek başına vermeye karar verir. Haberi vermeye gittiğinde de, Agathe evde değildir. Onu beklemek üzere içeri alınır. Bu andan itibaren, kendisi ile Agathe arasında bir yakınlaşma olduğunu anlatmaya başlar. Agathe gelmiştir. Ona çok yakın davranmıştır, onu sevdiğini söylemiştir. Sekundant da, geçmişte Agathe'nin kendisine ne kadar yakın davrandığını anımsamıştır. Kocasının öldüğünü Agathe'ye söylemek yerine, içinde bulunduğu an'ın tadını çıkarmaktadır. Ancak, hikâyenin bu bölümünün Sekundant'ın hayali mi olduğu, yoksa gerçekten mi yaşandığı net değildir. Sekundant'ın peşinden gelen bir grup, Agathe'ye gerçeği açıklar. Agathe herkesle vedalaşır ve cenaze için gerekli işlemleri başlatacağını söyler. Sekundant, hissettiklerinin, yaşadıklarının gerçek olup olmadığından kendisinin de şüphe duyduğunu belirtir hikâyenin sonunda. Yıllar sonra Agathe ile karşılaşmış, fakat masum bir bakışından fazlasını görmemiştir.

Hikâyenin çıkış noktası, düello ile gelen bir ölümdür. Fakat odak noktası yine, ölümler karşılıklı gelen kişilerin ruh halleri ve davranış biçimleridir. Gerek 'ölümü olası' olan Loiberger, gerekse onun ölüm anına şahit olan Sekundant'ın davranış biçimleri detaylı bir biçimde işlenmiştir. Kocasının öldüğünü duyan Agathe'nin davranışları da yas ya da acı yaşama ekseninde değil, yaşamaya 'ben odaklı' devam etmek – ölümlerle olan bağları uzaklaştırmak üzerine kuruludur.

4.2.6. Kaza Sonucu Ölüm

Hiç beklenmeyen bir ölümün geliş şekillerinden biri olarak 'kaza' motifi Arthur Schnitzler tarafından *Die toten Schweigen* adlı hikâyesinde işlenmiştir. Bekâr bir erkek olan Franz, evli olan Emma ile ilişki yaşamaktadır. Bir akşam yine gizlice buluşur, faytonla kendilerini kimsenin göremeyeceği bir yer bulmaya çalışırlar. Faytoncu sarhoştur. Faytoncunun sebep olabileceği tehlikeyi fark ettikleri halde görmezden gelerek, aynı araçla gezintiye devam ederler. Faytonları birden çok hızlanır ve kaza yapar. Franz ölmüştür. Emma ise hiç yara

almadan kurtulmuştur. Emma'nın bilinç akışına dayalı asıl hikâye bu noktadan itibaren başlamaktadır. Etraf zifiri karanlıktır ve Emma, Franz'a seslenir, fakat cevap alamaz. Faytoncu yardım çağırmaya gider ve Emma, ölmüş olan Franz'la karanlıkta yalnız kalır. Bu andan itibaren, Emma'nın ölmüş olan sevgilisine yaklaşımı, 'ölüm'- 'ölmüş olmak' durumuna yaklaşımı ve bulunduğu durumdan kurtulma çabası işlenmektedir. Bilinç akışını vererek, Emma'nın ruh halindeki tutarsızlıklar, anlık 'ruh halleri', paranoyaları detaylı olarak işlenmektedir.

4.2.3.7. İdam

İdam motifi yazarın sadece *Boxeraufstand* adlı nuvelinde bulunmaktadır. Eser, dönem olarak yine 19. yüzyıl sonu – 20. yüzyıl başında geçse de, Viyana Modernizmi ile ilgili değildir. Konusunu, Çin'de 1899-1901 yıllarında yaşanan Boksör ayaklanmasından almıştır. Bu ayaklanmada tutuklanmış ve idam cezasını bekleyen bir kişinin son bir saatini işlemektedir.

Anlatıcı, o sırada idamların gerçekleşmesinden de sorumlu olan üsteğmendir ve kendisiyle idam mahkûmlarından biri arasında geçen bir olayı anlatmaktadır. Üsteğmen, idam edilecek 17 kişilik bir grubun olduğu yerdedir. Kısaca boksör ayaklanmasının sonuçlarını belirttikten sonra, her 'defasında' kendince bir istatistik yaptığını, çünkü Çinlilerin psikolojisiyle ilgilendiğini dile getirir. Hikâyenin devamında ortaya çıktığı üzere, her defasında diye belirttiği durum, mahkûmların idamıdır. Mahkûmlardan birinin, sürekli olarak kitap okumasını, son bir saat olmasına rağmen, başka hiçbir şeyle ilgilenmemesini garipser. Neden bu şekilde davrandığını anlayabilmek için de, sürekli ona sorular sorar ve konuşmaya çalışır. Bir çocuğu ve eşi olduğunu öğrenince, mahkeme üst yetkilisinden bir ricada bulunmaya gider: bu mahkûmun serbest bırakılmasını ister. Mahkûm serbest bırakılır ve kapıdan öylece çıkıp gider. Üsteğmen, kendiyi gurur duymaktadır.; ta ki, idamdan kurtardığı mahkuma haberini verinceye ve onun da kapıdan öylece çıkıp gittiğini gördüğü 'an'a dek. O an'dan sonra, diğer mahkûmlar için vur emrini verirken, kendini iyi hissedemediğini, hatta kötü hissettiğini dile getirir. Hata yaptığını, diğerlerine haksızlık olduğunu, kendi isteklerine kapılıp, başka bir şey düşünmeden hareket ettiğini ifade eder. Fragment olarak tanımladığı bu anlatısında, kullandığı italik yazılı cümleleri de, sonradan not olarak eklediğini ifade eder. Bu türdeki cümlelerin, o anki duygu ve ruh halinin aktarımını güçlendiren cümleler olduğu görülmektedir.

Tarihi bir olaydan yola çıkarak yazmış olması, yine bu nuvelinde de, anlatıya tarihi veya belgesel bir metin özelliği vermemektedir¹¹⁹. Bunun yanı sıra sosyal bir eleştiri, siyasi bir yaklaşım da görülmemektedir. Schnitzler, yine yalnızca bir insanın, ölümünü beklediği son bir saatindeki düşünce ve davranış biçimini ortaya koymuştur.

Arthur Schnitzler'in ele aldığı birbirinden farklı ölüm türlerinin yalnızca, kişilerin ruh hallerini konu etmek üzere kullanıldığı görülmektedir. Bunun, ölüm motifinin işlendiği eserlerinin temel ortak özelliği olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu özelliği destekleyen diğer önemli unsur ise, ölümle yüzleşen kişilerin, genç insanlar olması durumudur. Ölmüş olanlar, ölümü bekleyenler veya onların çevresinde bulunanlar, yaşamlarında 'ölümü düşünmeyecekleri ve düşünmedikleri' yaşadadır. Kaza, cinayet, intihar, düello vb. ölüm türü olmasından bağımsız olarak, hepsi 'aniden gelen ölüm' özelliğindedir. Yaşamın ortasında beliren 'ölüm'ün, kişi üzerindeki etkileri üzerinde durmaktadır.

¹¹⁹ Tarihi bir olaydan, Fransız Devrimi'nin gerçekleşme 'an'ından esinlenerek yazdığı *Der grüne Kakadu* oyunu da, yine sadece kişilerin ruh halini, yaşadığı illüzyonu konu etmektedir. Yazar, tarihi olayı arka plan olarak kullansa da, olayla değil, kişilerin ruh halleriyle ilgilidir.

5. BÖLÜM: ARTHUR SCHNITZLER ÖYKÜLERİNDE ÖLÜM VE YAŞAMLA EŞZAMANLI TEMAS: ‘HAYATTA KALMA’ ARZUSU

5.1. *Andreas Thameyers letzter Brief*

Andreas Thameyers letzter Brief, Arthur Schnitzler’in 1900 yılının Şubat ayında üç gün içinde kaleme almış olduğu bir kısa hikâyesidir. Eserleri arasında sıklıkla karşılaştığımız iç monolog tekniği, ‘veda mektubu’ biçiminde karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanı sıra, kişinin kendi “ölüme gidiş sürecinin farkında-bilincinde olması” durumuna da bir örnektir, eserleri arasından. Ölmeye hazırlık – açıklamalar - değerlendirmeler ve veda anlamında, kişinin kendi kendine yazdığı ve okunmasını “umduğu” bir mektuptur. İlk kez Temmuz 1902 tarihinde *Zeit* adlı dergide yayınlanmıştır. 1905 yılında ise *Der blinde Geronimo, Exzentirk, Die griechische Tänzerin* adlı hikayeleriyle birlikte, dört hikaye olarak kitaplaştırılmıştır (Urbach, 1974, s.66).

5.1.1. Öykünün Özeti

Andreas Thameyer’in karısı 14 gün önce doğum yapmış ve dünyaya zenci bir çocuk getirmiştir. *Thameyer’e göre*, insanlar Thameyer’in aldatıldığını düşünmektedir. Thameyer bu duruma içerlemektedir. ‘Kendisine’ haksızlık yapılmaktadır. O ‘kandırılmamıştır’. İnsanlık tarihinde benzer birçok olay meydana gelmiştir. Fakat insanlar bu gibi olayları anlatan kitapları okumadıkları için cahil kalmış ve kötü niyetle karısını yargılamaktadır. Thameyer da ‘mecburen’, 14 gündür yaşadığı bu duruma artık dayanamadığı için intihar etmeye karar vermiştir. Bu da onun son mektubudur. Her şeyi ‘akıl, mantık ve bilim çerçevesinde açıklayacaktır’ mektubunda. Çünkü insanların, onun aldatıldığı için intihar ettiğini düşünmesini istememektedir. Bu ‘yanlış düşünceyi’- ‘yanlış algıyı düzeltmek’ için bu mektubu kaleme almaktadır.

Karısının doktoru doğum gerçekleştiğinde Thameyer’e, bir gariplik olmadığını, böyle şeylerin normal olduğunu söylemiştir. Anlaması için de, hamilelerin algılarının yanılabilirliğine dair açıklamalarda bulunan kitapları vermiştir. Thameyer, karısına güvenmektedir. Karısının evlenmek için onu yedi yıl boyunca nasıl beklediğini, o süre zarfında da zengin iki talibini reddettiğini anlatmaktadır. Çocuğun zenci olarak doğmasının nedenini de açıklamaktadır. Thameyer bir kaç günlüğüne köyünde bulunurken, karısı ve karısının kız kardeşi Fritzi aynı günlerde bir akşam Tiergarten’e gezmeye gitmiştir; zencilerin

kampının bulunduğu yere. Fritzi nişanlıdır, fakat o akşam evli olan sevgilisiyle buluşmak için Anna'yı yalnız bırakmıştır. Anna da zencileri gördüğünde dehşete kapılmıştır. O sırada hamile olduğunu kendisi de Thameyer de bilmemektedir. Yaşadığı korkuyla 'algısı şaşmış' ve çocuk oradaki zencilerin rengini almıştır. Zaten Malebranche da tarihten benzer bir olayı aktarmaktadır. Hamile bir kadın, ayın sırasında Kutsal Pius'un resmine o kadar dikkatle bakmıştır ki, çocuğu doğduğunda aynı onun gibi kolları bağdaş – gözleri yukarı doğru bakar haldedir. Yani, Thameyer'in karısı sadıktır. Sorun 'insanın algısındadır'. İnsan algısı şaşabilmektedir. Buna yapılabilecek bir şey yoktur. İnsanlar bunu anlamamaktadır ve Thameyer bunu ispatlamak için intihar etmek zorunda kalmaktadır.

5.1.2. Karakter Tipleri ve Anlatım Özellikleri

Öykü, Andreas Thameyer isimli ana karakterin iç dünyasında geçmektedir. Thameyer, 34 yaşında ve dört yıldır evli olan, Avusturya Bankasında memur olarak çalışan orta halli bir burjuva karakteridir. Yazdığı ve 'öykü' olarak karşımıza çıkan bu intihar mektubunda, iç dünyasında yaşadığı çelişki ve tartışmayı okumaktayız. Bu bağlamda, karakter için Schnitzler'in kullanmış olduğu 'Thameyer' ismini ele almak yerinde olacaktır.

Hikâyenin kaynağı olarak, Gerhard von Welsenburg'un *Das Versehen der Frauen in Vergangenheit und Gegenwart und die Anschauungen der Ärzte, Naturforscher und Philosophen darüber* isimli çalışması gösterilmektedir. Welsenburg'un çalışmasında 17. yüzyılda yaşamış ve 'yanılsama' (Versehen) sorunu üzerine çalışmış iki doktorun ismi geçmektedir. Bunlar Teichmeyer ve Thamm'dır. Urbach'a göre, Schnitzler bu iki ismi birleştirmiş ve *Thameyer* ismini oluşturmuştur (Urbach, 1974, s.111)¹²⁰. Bu yöndeki yorum oldukça tutarlı görünmektedir. Çünkü Thameyer karakterinin düşünceleri, içsel bir çelişkiyi resmeder gibidir. Bu içsel çelişki mektup boyunca sürmektedir. Schnitzler, birlikte çalışan ve bir karara varmaya uğraşan iki kişiyi tek bir kişide sembolize etmiş gibidir. 'Aldatıldın' diyenle 'aldatılmadın, gerçekten seviliyorsun' diyen iki ayrı kişi tartışıyor gibidir.

Bu iki ismin kullanılmış olma olasılığının yanı sıra, hikâyede 'yaşanmış olay' olarak adlandırılan ve tarihten örneklendiren karakterlerin çokluğu dikkat çekmektedir. Örneğin; adı geçen Nicole Malebranche (1638-1715) gerçekten yaşamış olan Fransız bir filozoftur. Alanındaki temel çalışması, *Zur Erforschung der Wahrheit* başlıklı ve üç ciltten oluşan yayınıdır. Thameyer karakteri, fikirlerini Malebranche'in görüşleri ile desteklemektedir. Malebranche'in yanı sıra adı geçen diğer bir isim de Martin Luther'dir. Schnitzler, Luther'in bir

¹²⁰ Ayrıca bkznz. Wagner, 1981, s.113.

konuşmasını da Thameyer'in görüşünü destekleyen bir öge olarak kullanmıştır. Thameyer, gerçekleşmiş benzer 'garip olayları' birbiri ardına sıralarken, Martin Luther'in bir anlatisını da okuyucuya sunar:

[...] Luther nämlich – so ist in seinen Tischreden nachzulesen – hat in Wittenberg einen Bürger mit einem Totenkopf gekannt, und es war erwiesen, daß die Mutter dieses bedauernswerten Mannes während ihrer Schwangerschaft durch den Anblick eines Leichnams aufs heftigste erschreckt worden war [...]" (s.514).

Gerçekten var olan filozoflar ve onlara dair kullandığı verilerin yanı sıra, hikâyenin arka planında Viyana geçmektedir. Viyana, tarihi belli olan, gerçekten yaşanmış olaylar çerçevesinde kullanılmıştır. Prater Tiergarten'de 1897 yılında gerçekleştirilen av sergisinde yer alan Aşanti zencilerinin kampı, hikâyenin ortaya çıkış ögesidir Urbach'a göre (Urbach,1974, s.112)¹²¹. Bu sergi zamanı yaşanmış gibi bir 'an' ve 'an'ın belirsizliği neticesinde ortaya çıkmış bir intihar kararını okumaktayız hikâyede.

Öyküyü oluşturan diğer karakterler ise, Thameyer'in karısı ve karısının kız kardeşi Fritzi'dir. Karısını 'sadık' bir tip olarak yansıtmaktadır anlatımında. Fritzi ise, durumdan dolayı olarak sorumlu tuttuğu kişidir. Evli olan sevgiliyle buluştuğunu, yani görüldüğü gibi 'ahlaklı' bir kız olmadığını bu yolla deşifre etmektedir. Ahlaksızlığını yaşamak için, Thameyer'in masum karısını tek başına bırakmasaydı, karısı korkmayacak ve çocuk da zenci doğmayacaktı (s. 518). Bu iki karakteri de, sadece Thameyer'in, 'çaresizliğini' ispatlama çabası çerçevesinde anlattıkları yoluyla tanımaktayız.

Karısının karakter özellikleri, tamamen Thameyer'in 'algısı' ve izlenimleri ile yansımaktadır mektuba. Gerçekliği konusundaki karar, izleyicinin izlenimi ve yorumuna bırakılmıştır. Fritzi hakkındaki bilgiler ise daha net gerçeklerdir. Nişanlı bir genç kızın evli bir adamla ilişkisi bulunmaktadır. Karısının sadakatsizliğine dair olasılıkları yansıtan da aslında kız kardeşinin durumudur. Karısı namuslu ve kocasına sadık bir kadın olarak, kız kardeşinin ahlaksız buluşmasına yardım etmiştir. Thameyer, olayın bu buluşmadan kaynaklı olduğunu anlatsa da, bu yöndeki ahlak irdemesine girmemektedir. Daha çok, Fritzi'nin, ne kadar akli başında ve Almanya'da bulunan bir memurla nişanlı olduğu bilgilerini vermektedir (s. 518). Bu şekildeki anlatımıyla, olası gerçekliğin etrafında dolaşmaktadır böylece.

Hikâye baştan sona, kesintisiz bir intihar mektubu biçimindedir. İntihara karar vermiş birinin, kararının nedenlerini açıklayan bir mektup olarak, bir kerede yazıldığı anlaşılmaktadır. Mektuba ara verildiği vb. bir durum aktarılmamakta, izlenimi de bulunmamaktadır. Fakat mektubun tek bir konusu olsa da, Thameyer'in düşünceleri savruktur. İnanıldıklarında ve

¹²¹ Ayrıca bkz. Fliedl, 2005, s.126.

kararının nedenlerinde çelişkiler dikkat çekmektedir. Bunun nedenlerinden biri, mektubun 'iç monolog biçiminde' yazılmış olmasıdır. Düşünceler 'bilinç akışındaki' haliyle, olduğu gibi kâğıda yansımaktadır. Bazen karısının sadakatini savunuyor gibi dursa da, aslında kendisinin 'aldatılmamışlığını' ispatlamaya anlaşılmaktadır. Ayrıca, ispat için olayların nasıl geliştiğini anlatırken, anlattığı olayın gereksiz detayları üzerine yoğunlaştığını ve böylece asıl meseleden uzaklaştığını görmekteyiz:

[...] Doch auch dies ist nebensächlich. Ich weiß es sehr wohl. Dienstag verbrachte meine Frau den ganzen Tag zu hause, denn es regnete. – Auch auf dem Lande, bei meinen Eltern, regnete es an diesem Tage, wie ich mich genau erinnern kann (s. 518).

[...] verlor sich Fritzi an jenem Abend, und meine arme Frau war plötzlich allein. Es war ein nebeliger Abend, wie sie im Spätsommer zuweilen vorkommen; ich für meinen Teil gehe niemals abends ohne Überrock in den Prater...ich erinnere mich, daß da auf den Wiesen oft graue Dämpfe liegen, in denen sich die Lichter spiegeln... (s.519)

Asıl konu olan 'aldatılmış olma olasılığından' uzaklaşırken, kendisinin 'detayları çok iyi hatırlayan', 'dikkatli' bir kişi olduğunun izlenimini de vermeye çalıştığını söylemek mümkündür.

5.1.3. Ölüm Motifi: İntihar Hazırlığı

Thameyer, beyaz tenli bir çiftten zenci bir çocuğun doğumunun aldatılma işareti olup olmayacağını tartışmaktadır. Örnek olarak sunduğu batıl inanç ve efsanevi hikâyelerin Thameyer'in inanmasına yetmesi, Schnitzler'in 'doktor' yanını hikâyeye dâhil ettiği şekilde yorumlanabilir. Verdiği örneklerin tümü efsane hikâyelerden ibarettir ve bilimsel bir gerçekliği yoktur. Fakat anlatılageldiği için tartışmaya da açıktır. Thameyer'in 'varoluşu için bir sığınak' olabilmektedir. Thameyer, kendine de durumu açıklama çabasıdadır. Bir yandan da kendi düşüncelerini karşı karşıya koymaktadır. Burada söz konusu olan, Thameyer ismiyle adlandırılmış 'bir erkek tipinin', sadakat – onur - şeref olgularına dair yaşadığı çelişkidir. Thameyer, karşılaştığı durumun arkasındaki gerçekliği ortaya koymaya çalışıyor gibi görünse de, aslında olası gerçek nedenlerden kaçmaktadır. Kedisinin 'gerçek olarak algılanmasını istediği' şeyleri 'gerçeklik' olarak sunmaya çalışmakta ve olası diğer gerçekliklerle yüzleşmekten kaçınmaktadır.

Schnitzler'in eserlerinin genelinde karşımıza çıkan 'bireyin gerçekle yüzleşme sorunu', 'gerçeklerden kaçışı', bu öyküsünde 'intihar kararı' ekseninde işlenmiştir. Kişinin hikâyesi – durumu, ölümle sonlanacak gibi görünmektedir. İntihar kararı almıştır kişi. Fakat öykünün akışına baktığımızda, ölüm motifinin burada ne hikâyeyi başlatan ne de sonlandıran bir öge olarak kullanıldığını görmekteyiz. Ölümün sadece, Thameyer'in 'mektubu yazdığı süreçte',

yani yaşamından bir 'kesit içinde', 'düşünce' olarak yayılmış halini okumaktayız. Hikâyede ölümün kendisi işlenmemektedir. Kimse ölmemiştir. Ölüp ölmeyeceğini, bunun gerçekten olup olmayacağını okuyucu bilmemektedir. Fakat 'ölüme gitme kararı' görülmektedir. Buna bağlı olarak da ana karakter 'bu kararın nedenlerini' ve sonuçlarını kendince ortaya koyarak, 'ölümle gelen sona' öykünmektedir. Hikâyenin başlığı bunun bir 'son mektup' olduğunu söylemektedir. İzlenim, bir intihar olacağına dairdir. İlk cümlede de "Keineswegs kann ich weiterleben" demektedir. Fakat mektup baştan sona sadece, Thameyer'in ruh halini ve içsel çelişkisini vermektedir¹²². Bütününe bakıldığında, Thameyer karakterinin aslında veda etmek yerine, 'yaşama arzusunu' ifade ettiğini görmekteyiz. İlk üç cümlesinde intihar edeceğini ilan ettikten sonra, dördüncü cümle itibariyle "garip- tuhaf" doğumlardan bahsetmektedir:

Keineswegs kann ich weiterleben. Denn solange ich lebe, würden die Leute höhnen, und niemand sehe die Wahrheit ein. Die Wahrheit aber ist, daß mir meine Frau treu war – ich schwöre es bei allem, was mir heilig ist, und ich besigle es durch meinen Tod. Auch habe ich in vielen Büchern nachgelesen, die diese schwierige und rätselhafte Materie behandeln, und wenn es auch Leute gibt, welche die Tatsache an sich bezweifeln, so sind doch andererseits Gelehrte von Bedeutung aufgestanden, die völlig überzeugt sind, und ich gedenke hierselbst Beispiele anzuführen, die jedem Unparteiischen als unwidersprechlich erscheinen müssen. (s.514)

Böylece, "yaşamam mümkün değil" derken, aslında "yaşayabileceğini" anlatmaya koyulmaktadır. Tarihten ve filozoflardan verdiği örneklerle, 'doğumlarda meydana gelen bazı durumların anlamlandırılmasının zorluğunu' açıklamaya çalışmaktadır. Bu görüşünü de, kayda geçmiş örnekler, tarihi düşünürlerden anekdotlar veya yayınlanmış çalışmalardan alıntılarla sağlamlaştırmaya çalışmaktadır. Thameyer ölmeye karar vermiş ve bu kararını ilan etmektedir, fakat bir yandan da hayatta kalmasını haklı kılacak cevaplar sunmak için uğraşmaktadır. Öyküde, Schnitzler'in ortaya koyduğu temel sorun da budur. Kişi 'ölmek istiyor ya da ölümü kabulleniyor' gibi görünerek' poza bürünmekte, fakat aslında yaşama isteğini göstermektedir. Ölümden kaçış için bahaneler bulmakta ve bunları hayatta kalmak için geçerli birer neden olarak savunmaktadır.

Aldatılmadığını ispatlamak için, tarihten ve bazı batıl inançlardan yola çıkarak altı farklı olay ve durumu örnek olarak göstermektedir. Bu örnekleri büyük bir ciddiyetle verdiğini, detaylandırma biçiminden de anlamaktayız. Örneklerinin kaynağı olan kitapların sadece adını vermek yerine, titizlikle, sayfa numarası, yayın yılı gibi bilgileri de yazmaktadır:

Des ferneren finde ich in Hambergs >Rätselhaften Vorgängen der Natur<, Seite 74, [...]

[...] sie ist zu finden in Limböcks <Über das Versehen der Frauen<, Basel 1846, Seite 19 – [...](s.515).

¹²² Schnitzler'in bu hikayesi, aynı dönemde kaleme aldığı *Leutnant Gustl* adlı hikayesindeki iç monolog tekniğini anımsatmaktadır. Thameyer'in mektubu da bir nevi bilinç akışıdır.

Thameyer yalnızca karısının sadakatini ispata uğraşmamaktadır. Konuyu karısının sadakati gibi gösterse de, aslında 'kendisi odaklı' olduğu anlaşılmaktadır. 'Varoluşu'nun o anki ve olası sonraki durumunu tartışmaktadır. Karısının sadık olması demek, aynı zamanda kendisinin de 'aldatılmamış', 'kandırılmamış bir kişi' olması demektir. Gerçekten sevilmiş olduğu, onurlandırılmış, saygı gören bir erkek olduğu anlamına gelmektedir. Bu nedenle, öncelikle kendisi karısının sadakatine ikna olmaya çalışmaktadır. Böylece, onurlu olmak uğruna ölmek zorunda kalmaktan da 'kurtulacak', 'hayatta kalacak, varoluşunu sürdürecektir. Limböck'ün kitabından örnek verdikten sonra, kitabın bu mektubu yazarken de masada açık durduğunu ve bir yandan da yine kitaba baktığını söylemektedir. Sözlerine "und es sind beglaubigte, wissenschaftlich feststehende Tatsachen, die darin erzählt werden, und ebenso beglaubigt ist die Tatsache, die ich selbst erlebt habe, oder vielmehr mein gutes Weib, das mir treu gewesen ist, so wahr ich in diesem Augenblick noch lebe!" şeklinde devam etmektedir (s.515).

Alıntıladığımız bu cümleye baktığımızda, Thameyer'in ispat için çırpınışında, Schnitzler'in kullandığı ironik ifadeler de dikkatimizi çekmektedir. İntihar etmeye karar vermiş Thameyer, yaşaması gerektiğini ispatlamaya çalışmaktadır. Ölme isteği aslında 'sahte' bir istektir. Durumu ne denli ciddiye aldığına göstergesidir, intihar kararı. Burada bir istek yoktur aslında. Yaşanmış olan olayda 'kendisinin ne denli saf ve masum' olduğunun ispatı için verilmiş 'zorunlu' bir karar söz konusudur. Dolayısıyla "so wahr ich in diesem Augenblick noch lebe!" ifadesiyle, gerçekliği temin etmesi de ironiktir. Çünkü esasında Thameyer ölmeyecektir, ölmekten kaçmaya çalışmaktadır. Bu nedenle, 'hala hayatta oluşu' da, ölüm karşısında temin edici bir öneme sahip değildir.

Thameyer karakteri, tipik bir tutarsız yaklaşım sergilemektedir. Kesin olarak intihar kararını açıkladıktan sonra, yaşama 'hakkını' (aslında arzusunu) haklı çıkaracak örneklere sarılmaktadır. Örnekleri peş peşe sıralayıp bitirdikten sonra, bir önceki alıntımızda verdiğimiz ifadeyi kullanmaktadır. Ölüm kararı ile yaşama arzusu arasında yaşadığı çekişmeye bağlı olarak birbiriyle çelişen düşünceleri yansıtmaktadır mektuba. Bu nedenle de 'intihar mektubunda' birçok kez 'ölüm düşüncesi'nden uzaklaşmaktadır. Böylece, 'bilinç akışındaki' anlık farklılıklar kendini göstermektedir. Tek bir duyguya sahip değildir. Ruh hali ile hareket etmektedir. Hikâyenin buna en iyi örneklerinden biri olarak, mektubunda karısına seslendiği kısmı gösterebiliriz:

[...] in diesem Augenblick noch lebe! Wirst du mir verzeihen, liebe Gattin, daß ich nun sterben gehe? Siehe, du mußt es tun. Es ist ja nur aus Liebe zu dir, daß ich sterbe, denn ich kann es nicht ertragen, daß die Leute höhnen, daß sie dich verlachen und mich! Nun werden sie wohl aufhören zu lachen, nun werden sie es verstehen, wie ich es verstehe. Ihr, die ihr mich, die ihr diesen Brief finden werdet, wisset, daß sie, während ich dieses schreibe, in dem

Zimmer nebenan schläft, ruhig schläft, wie man nur mit einem guten Gewissen schlafen kann; und ihr Kind – unser Kind, das nun vierzehn Tage alt ist, liegt in der Wiege neben[...] (s.515)

Karısı ve kendisiyle alay edilmesine tahammül edemediği için ölmesi gerektiğini söylerken, öncelikli olarak karısını düşünüyor gibi davranmaktadır. “Denn ich kann es nicht ertragen,[...], daß sie dich verlachen” dedikten sonra cümlelerin sonuna “und mich!” ifadesiyle kendini iliştiirmektedir ve ‘kendisinin önemini’ de yine aslında bu ifade biçimiyle vurgulamaktadır. Önce karısını aklamaktadır ki kendisinin ölmesine de gerek kalmayın. Bu nedenle de öncelikle karısına seslenerek “Wirst du mir verzeihen,[...] daß ich nun sterben gehe?” şeklinde sormaktadır sözde. Bu da yine, Schnitzler eserlerinde karşımıza çıkan modern birey tiplerinin ‘sahte duygusallık’ hali için örnektir. Thameyer, ‘poz’ içindedir. İntihar etmekten başka çaresi olmayan ve durdurulması gereken, onurlu bir birey pozundadır. Mektubu bulup okuyacak olanlara seslenirken “bir insanın ancak masumsa, karısı gibi yan odada rahat uyuyabileceği” görüşünü de araya sıkıştırmaktadır. Bu gibi ifadelerle, kendi ‘algısını’ ‘gerçek’ kılmaya çalışarak illüzyonunu sürdürmektedir. Schnitzler bu illüzyonları ve karakterin kendi gerçeğini, bu alıntıda gördüğümüz üzere, okuyucuya ‘ironik ifadeler’ yoluyla sunmaktadır.

Bu bağlamda, çocuktan bahsettiği “[...] und Ihr Kind – unser Kind, das nun vierzehn Tage alt ist [...]” (s. 515) cümlesindeki ifade biçimi de dikkat çekicidir. Cümle, ‘iç monolog’ tekniği ile bilinç akışının verildiğine önemli bir örnektir. Sözlü bir ifadede dil sürçmesi olacak bir durumu Thameyer mektup ‘yazarken’ yaşamaktadır. Asıl düşüncesi kâğıda dökülüp, düzeltilmektedir. Kendisi de içten içe “ihr Kind” diyerek, çocukla arasındaki mesafeyi deşifre etmektedir aslında. Fakat ‘masumiyeti’ ispatlamaya çalıştığı için, bu ifadesini hemen “unser Kind” şeklinde düzelttiği izlenimi oluşturmaktadır okuyucuda.

Sürekli olarak, argümanlarının içinde ‘ufak, fakat belirleyici detaylar’ yoluyla izlenimler verilmektedir hikâyede. Örneğin, evden çıkıp gideceği zaman neler yapacağını; karısını ve çocuğunu alnından öpeceğini, bunu da onları uyandırmadan yapacağını söylemektedir (s.516). Hemen sonrasında da, akli dengesinin kesinlikle yerinde olduğunu, ‘çıldırılmış olmadığı’nın bir ispatı olarak, her şeyi detaylıca anlattığını yazmıştır. Tekrar, evden çıkışının nasıl olacağını da anlattıktan sonra, yine akli dengesinin yerinde olduğunu dile getirmektedir. Bundan sonra da adını, oturduğu yeri vs., yani hayatına dair belgesel – nesnel bilgileri sıralamaktadır:

[...] Ja, es ist alles wohl überlegt, und ich bin im Vollbesitze meiner Sinne. Und so verhält sich die Sache. Ich heiße Andreas Thameyer, bin Beamter in der österreichischen Sparkassa, vierunddreißig Jahre alt, Wohnhaft Hernalser Hauptstrasse Nr.64, verheiratet seit vier Jahren. Ich habe meine Frau sieben Jahre gekannt, ehe sie meine Gattin wurde, und sie hat zwei Bewerber ausgeschlagen, weil sie mich liebte und auf mich wartete: einen Kommissar mit 1800

Gulden Gehalt, und einen sehr schönen jungen Kandidaten der Medizin aus Triest, der als Zimmerherr bei ihren Eltern wohnte, man merke auf! (s. 516)

Akli dengesinin yerinde olduğunu vurgulayarak, kararının kesinliğini ve aynı zamanda değişmezliğini vurguladığını anlamaktayız. Akıl sağlığının yerinde olduğunu söylemesi, Thameyer'in 'kesin olarak intihar edecek onurlu kişi' pozunu destekleyen bir detaydır. Aynı detay öte yandan başka bir duruma daha destek sağlamaktadır: Thameyer'in 'algısının' doğruluğu – keskinliği. Yukarıda alıntıladığımız paragrafta akli dengesi yerinde olarak, bilincinin sağlıklı işlediğini belirterek, ölümü seçmesindeki ciddiyetini de 'masumiyetine olan inancını' da ispatlamaya çalışmaktadır.

Ayrıca, kendisi hakkında kimlik bilgilerini verdikten hemen sonra, karısının Thameyer'i ne kadar çok sevdiğini ispatlayacak bilgilere geçmiştir. Karısı değil midir ki, iki cazip talibini Thameyer için reddetmiştir. Bu taliplerden birinin ise detaylı bir şekilde dile getirdiği özellikleri önemlidir: zengin bir ailenin oğlu, tıp okuyan, gelecek vaat eden – yakışıklı ve genç, karısının ailesinin bir odasında kiracı olarak, karısıyla neredeyse aynı evde yaşıyor olması. Fakat karısı, Thameyer'i seçmiş ve yedi yıl beklemiştir. Bunlar karısının sadakatının ne denli yerinde olduğunun göstergesidir Thameyer için.

Okuyucu içinse, bu görüşü "acaba öyle mi gerçekten?" dedirten, tipik Schnitzler-ironilerini çağrıştırmaktadır. Karısının Thameyer'i seçimi acaba gerçekten sevgi için midir? Yoksa ailesi evinin odalarını kiraya veren bir genç kız, gelecek vaat eden – zengin aile çocuğu bir tıp öğrencisi tarafından aslında 'zaten kabul görmemiş' midir? Thameyer gibi bir orta halli memurla evlenmek dışında zaten başka bir yolu yok mudur? Thameyer'in, mektubunda bu konulara girerken, 'akli dengesinin yerinde oluşunu' vurgulaması, bu detayları 'kendisinin kesinlikle doğru algıladığını' göstermektedir. Başka bir deyişle, Thameyer ölmek için kendi kendini avutma çabasının izlenimini sunmaktadır okuyucuda.

Kendini bu şekilde inandırdıktan sonra, bu intiharın ardından gerçeklerin nasıl anlaşılacağını anlatmaya koyulmaktadır. Düşüncelerini şu sözlerle dile getirmektedir:

[...] Die Menschen sind dumm und armselig, sie können, wie ich mich ausdrücken möchte, in unser Inneres nicht hineinschauen, sie sind schadenfroh und höchst gemein! Aber nun werden sie alle verstummen... ja nun werden sie alle sagen: wir haben unrecht getan, wir sehen es ein, deine Frau ist dir treu gewesen, und es war gar nicht notwendig, daß du dich umbringst... Aber ich sage euch: Es ist notwendig! Denn solange ich am Leben bleibe, würdet ihr weiter höhnen, ihr alle. Nur einer ist edel und gut: das ist der alte Doktor Walter Brauner... Ja er hat es mir gleich gesagt; bevor er mich hineinführte, sagte er mir: "Mein lieber Thameyer, erschrecken sie nicht und regen Sie sich und Ihre Frau nicht auf. Solche Dinge sind schon öfters dagewesen. Ich werde Ihnen morgen das Buch von Limböck bringen und andere über das Versehen der Schwangeren"- Diese Bücher liegen vor mir jawohl! (s. 516).

Thameyer, “insanlar aptal ve insanın içinde gerçekte ne olduğunu görmüyor” diyerek, kendi durumunun zorluğunu dile getirirken, saf bir karakter olduğunu da ortaya koymaktadır. Karısının masumiyetine içtenlikle inanmak istemektedir. Hayatta kalabilmek için karısının masumiyetine inanmaya ihtiyaç duymaktadır. Okuyucuya ‘son derece naif bir erkek tipi’ olarak sunulan Thameyer, bu sözleriyle aynı zamanda ‘gerçekliğin görünürlüğünü’ de sorgulatmaktadır. “Her şey dışarıdan görüldüğü gibi midir? Gördüklerimiz, gerçekliğin kendisi midir?” gibi soruları, intihar mektubunun satır aralarında okumak mümkündür. Mektubun sonuna kadar, Thameyer’in aldatıldığına dair de, aldatılmadığına dair de hiçbir net veri ile karşılaşmamaktadır okuyucu.

Ayrıca, Thameyer’in gerçekliği sorgulayan bu sözlerinde de yine olası illüzyonunu ve altında yatan yaşama arzusunu görmekteyiz. Aynı zamanda, tıpkı Leutnant Gust gibi karakter zayıflığı da kendini göstermektedir. Kendisine toplum tarafından yapılan haksızlığı ispatlamış olmak için ölmesi gerektiğini söylese de, aslında durumla başa çıkamamaktadır. Varlığını, alay konusu olmaktan kurtaracak şekilde kendine karşı bile savunmamaktadır. “Ölmek zorundayım!” dedikten hemen sonra, karısının doktorunun tesellisinden bahsetmeye başlamıştır (s.516). Böylece, ölme isteğinin, bir sonraki ‘an’da yaşama isteğine döndüğü önemli noktalardan biri daha karşımıza çıkmaktadır.

Doktorun, böylesi doğumların olağanlığını gösteren kitabı verdiği anlattıktan sonra, insanların tavırlarından bahsetmektedir. Bakışlarından, ‘alay ettiklerini’ nasıl anladığını detaylıca anlatmaktadır. 14 gündür buna dair yaşadığı örnekleri sırasıyla yazmaktadır mektubunda. Herkese kitap tavsiye edemeyeceği için de ölmesi gerektiğini düşünmektedir (s. 517).

Mektubu tamamlamak ve kararını gerçekleştirmek yerine, karısının masumiyetini bir kez daha dile getirdikten sonra, karısının Tiergarten’a gittiği ve ‘algısının şaştığı’ günü anlatmaktadır. Aslında hala, çocuğunun neden zenci olarak doğduğunu açıklamaktadır:

Ich war an jenem Tag – und schon ein paar Tage vorher – bei meinen Eltern auf dem Lande gewesen – mein Vater war nämlich krank, sehr krank... Man ermesse es daraus, daß er tatsächlich wenige Wochen darauf verstorben ist. – Aber dies gehört nicht her. – Nun, Anna war allein. Und als ich zurückkam, fand ich meine Frau zu Bett liegen – jawohl, vor Aufregung, vor Sehnsucht... was weiß ich! lag sie danieder.- Und ich war doch nur drei Tage fort gewesen. So sehr liebte mich meine Frau. Und ich mußte mich gleich an ihr Bett setzen und mir erzählen lassen, wie sie die drei Tageverbracht hatte. Und ohne daß ich sie erst fragte, erzählte sie alles. Ich notiere es hier mit der in diesem Falle erforderlichen Genauigkeit.[...] (s.517-518)

Karısı, kız kardeşiyle birlikte bir akşam Tiergarten’a gitmiştir. Kız kardeşi evli olan sevgilisiyle buluşmuş ve karısını yalnız bırakmıştır. Karısı orada yalnız kalmışken akşam vakti, zencilerle

karşılaşmış ve çok korkmuştur. Her şeyin sorumlusu, karısının kız kardeşidir. Orada yalnız kalmasaydı ve korkmasaydı algısı şaşmayacak, çocuk zenci olmayacak ve şimdi Thameyer intihar etmek zorunda kalmayacaktı. Karısının kız kardeşinin ahlaksızlığını da vurgulamakta, fakat 'şimdi burası yeri değil' diyerek geçiştirmektedir. Karısının ahlak durumu konu iken, ahlak konusundan uzak duruyor gibi bir yaklaşım sergilemesi de ironik bir tutum olarak dikkat çekicidir.

Thameyer, köyünden döndüğünde Karısında tuhafılık olduğunun farkındadır. Fakat alıntıda da görüldüğü üzere, yine illüzyon içindedir. 'Hasretten, ya da ne bileyim neden!' şeklinde geçiştirmektedir. Üç gün boyunca karısının yanında olmayışının nedenini de, tüm detaylarıyla ve hatta gereksiz derecede detaylıca anlattığını görmekteyiz. Bu durum, Thameyer'in mektup boyunca tekrar tekrar beliren 'konudan kopma', 'asıl meseleden' uzaklaşma durumuna örnektir. Anlatımının bu özelliği; bilinç akışının mektuba bire bir yansıdığı göz önünde bulundurulduğunda, Thameyer'in 'yaşama doğru kaçıışı', ölümden uzaklaşması olarak yorumlamak yanlış olmayacaktır.

Mektup, bütünlük olarak, "ölme isteği" üzerinden, yaşama arzusunu ortaya koymaktadır. Mektubun okuyucuda bıraktığı 'izlenim' Thameyer'in yaşama istediğidir. Yaşamdan gitme isteği yerine, yaşamda kalma isteğini ortaya koymaktadır Thameyer karakteri. İntihar edip etmeyeceği ise, mektubun hiçbir noktasında açıklık kazanmamaktadır. Mektubun sonundaki tek bilgi, evden çıkıp gittiğidir. Fakat intihar edip etmediği açık değildir.

Okuyucunun kendi izlenimine göre algılanabilecek bir bütünlük oluşturmaktadır mektup. Tek bir somut gerçek vardır: ten rengi beyaz olan bir çiftin, zenci bir çocuğu olmuştur. Bunun dışında, Thameyer'in verdiği örnekler, yaptığı açıklamalar, detayların tamamı sadece tartışma ögesidir. Kitaplardan verdiği örnekler batıl inanç ya da dini öğelerdir, fakat tıbbi gerçeklikleri ispatlı değildir. Thameyer karakterinin 'kendi izlenimlerinden' yola çıkarak 'sadakate dair ispat' olarak sundukları, kendisini inandırma çabasının parçalarıdır. Schnitzler'in, öyküde 'gerçeklik algısı' üzerine bir tartışma yürüttüğünü söylemek yanlış olmayacaktır. Mektubun bütününe bakıldığında, ortaya gerçekliğin sınırları ve kalıcılığı üzerine düşüncelerin tartışırıldığı bir resim çıkmaktadır. Bu tartışmanın ortasında kalmış bireyin 'varoluş'unu kurtarma çabasını okumaktayız.

5.2. *Der Andere, Aus dem Tagebuch eines Hinterbliebenen*

Arthur Schnitzler'in, ilk kez 1889 yılında Viyana'nın *An der schönen blauen Donau* adlı yayın organında yayınlanmış bir kısa öyküsüdür (Urbach, 1974, s.62). Urbach, Schnitzler'in bu öyküsünü, yazarın 'iç monolog tekniğinin ilk denemelerinden biri' olarak yorumlamaktadır. Konusu şüphe ve kıskançlık ekseninde şekillenmektedir. Fakat, Theodor Reik 1913 yılında kaleme aldığı *Arthur Schnitzler als Psychologe* başlıklı psikanalitik çalışmasında, bu öyküdeki gibi 'iki rakip durumunun' önemini farklı bir açıdan da açıklamaktadır. Reik'a göre, kadının mezarı başındaki iki rakip erkek, kendilerinin de bilincinde olmadığı, bastırılmış homoseksüel eğilimlerinin ifadesidir (Reik, 1913, s.109-119).

'Hinterbliebene' karakteri, Schnitzler öykülerinde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Bu türdeki bir karakter tipi, ölüm motifini kullanma biçiminde iki seçenektir. Öykülerinin ana karakteri ya ölmekte olan – ölüme giden, ya da birinin ölümünün ardında, 'hayatta kalmış' bireydir. 'Bireyler', benlikleri, yaşamları, yaşamdaki halleriyle bu eksende yüz yüze gelmektedir. Bu bağlamda, motifin önemli diğer bir özelliği daha bulunmaktadır. Geride – 'yaşamda' kalmış kişi, bir sırrı da öğrenmiştir; 'bilmediği' – 'görünmeyen' gerçekliğin kendisini veya olasılığını fark etmiştir. Böylesi bir durum, Schnitzler'in ölüm motifi kullanımında, eserin örgüsünü yönlendiren en önemli unsurdur. Bu duruma, *Erbschaft*, *Blumen*, *Der Witwer* adlı eserleri de önemli birer örnektir.

5.2.1. Öykünün Özeti

Öykü, karısı bir ay önce ölmüş bir adamın günlük yazımından oluşmaktadır. Adam her gün karısının mezarını ziyaret etmektedir. Evde bulunduğu 'an'larda, hem karısının ölümünden hem de kendi yalnızlığından dolayı yaşadığı melankoliyi günlüğüne işlemektedir. Mezara gidiş gelişleri ve yaşadığı ruh halleri bir aydır rutine dönüşmüştür. Fakat bir gün, yine karısının mezarını ziyaret ederken, mezarın yakınlarında bir erkeğin daha bulunduğunu fark eder. Sonraki gün erkenden mezarlığa gittiğinde, bu adamı karısının mezarı başında diz çökmüşken görür. Adam, kendisinin yaklaştığını fark edince uzaklaşmıştır. Ana karakterin günlük yazımı, bu durum ekseninde kendi kendine, şüpheleri ve inandıkları üzerine yaşadığı çelişkilerle şekillenmektedir.

5.2.2. Karakter Tipleri ve Anlatım Özellikleri

Öykü üç karakter tipi çevresinde dönmektedir. Ana karakter, karısını kaybetmiş orta yaşlardaki bir erkektir. Okuyucunun karşısına buhranlı, melankolik bir tip olarak, hayatına

yalnız devam etmekte zorlanan bir karakter çıkmaktadır. Karakterin adı hiç geçmemektedir. Bunun yerine, ruhsal ve kişisel özellikleri 'tanımlayıcı' görevindedir. Sosyal durumuna dair de herhangi net bir bilgi bulunmamaktadır. Günlük yazımı içinde, yaşamını normal seyrine sokmak istemesiyle ilgili "[...] das erste Mal wieder seit einem Monat will ich den Bücherschrank aufsperrern, will wieder versuchen zu lesen, zu sichten, zu denken..." (s.43) ifadesiyle, mesleğinin yazarlık olabileceğine dair bir izlenim vermektedir. İçinden her geldiğinde, mezarı ziyaret eden, uzunca süre orada vakit geçirebilen, insanları izleyen bir tiptir. Bu yöndeki vakit imkânı, düzenli bir iş yaşamının olmadığına, 'rahat koşullarda yaşadığına' dair bir izlenim yaratmaktadır. Buna göre, duygu dünyası ve davranışları 'ruh halindeki dalgalanmaların'¹²³ etkisinde olan bir 'modern dönem, yüksek burjuva erkek tipi resmedildiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Diğer iki karakter, 'ölmüş olan karısı' ve 'karısının mezarı çevresinde bulunan bir yabancıdır. Bu iki kişiye dair neredeyse hiçbir bilgi bulunmamaktadır. Haklarındaki bilgi, ana karakterin durumu ve perspektifinden öğrendiklerimizle sınırlıdır. Evli ve karısına güvenen bir adam olarak, karısının sadık olduğu konusunda ısrarlıdır. Fakat bunun gerçek olup olmadığını ayırt etmek okuyucu için oldukça zor, neredeyse imkânsızdır. Çünkü kadın ölmüştür ve hakkındaki gerçekleri, ana karakter sadece kendi 'izlenimlerine' göre günlüğüne aktarmaktadır. Onun sevgisine inanan (inanmak isteyen) bir adam olarak, karısı hakkında bildiği ve söylediği şey karısının sadık olduğudur. Kadının karakter özelliklerinin yanı sıra, kişisel özellikleri de gizli kalmaktadır. Yaşına, sosyal durumuna vb. özelliklerine dair herhangi detay bulunmamaktadır.

Karısının 'mezarı etrafında' dolaşan 'diğer erkeğin' kim olduğuna dair ise ana karakterin bir fikri yoktur. Karısıyla bağlantısını da çözememektedir. Bu noktada devreye, karısı hakkında 'olası eksik bilgiler' girmektedir. Karısının, belki de sadık olmadığı – görüldüğü gibi olmadığına dair vehimler söz konusudur. Öykünün örgüsü, bu yöndeki bir tartışma üzerine kuruluyken, Schnitzler yine 'az bilgi' – daha çok izlenim verme yoluna gitmiştir. Ölmüş olan kadın karaktere dair, okuyucuda kalan 'izlenim' yegâne gerçek olarak kalmaktadır. Netlik oluşmamaktadır. Dolayısıyla karakterin özelliklerini ancak, ana karakterin 'günlük yazımından' edindiğimiz paranoya çizgisine varan bu yöndeki izlenimlerden çıkarımlayabilmekteyiz.

Öykünün anlatımı 'günlük yazımı' biçimindedir. Ana karakter, içinde bulunduğu durumu, durumun kendisinde bıraktığı 'etki' ekseninde günlüğüne işlemektedir. Baştan sona,

¹²³ Alm.:Stimmugsschwankungen

günlük yazımı olarak bütünlük içindedir. Günlüğün sadece yer yer kendi içinde bölüdüğü anlaşılmaktadır. Ancak bu bölünme, ana karakterin günlüğü yazarken yaşadığı sürecin bölümlerini vermektedir. Masa başında olup günlüğü yazdığı anlar ile yazmaya ara verip mezarlıkta bulunduğu zamanlar olarak ayırmak mümkündür.

Bu bağlamda, günlük yazımının önemi, neden yazmakta olduğu noktasında ortaya çıkmaktadır. Ana karakter öyküyü oluşturan 'günlük yazımına', mezarlıktaki 'diğer adamı' fark ettikten sonra başlamıştır. Önce yalnızlığını, karısının ölümünden sonra nasıl bir ruh hali içinde olduğunu işlemektedir. Aniden ise konuyu 'mezarlıktaki diğer erkeğin' kim olduğunu sorgulamaya dönüştürmektedir (s.42). Bu şekildeki anlatım sırası, günlüğü yazmaya başladığında, diğer erkeğin varlığından rahatsızlık duymaya başlamış olduğunu göstermektedir. Okuyucuya verdiği izlenim, bu farkındalığın kendisinde yarattığı kafa karışıklığını kendi kendine tartışmak, sorgulamak üzere günlüğün başına oturduğu yönündedir. Olguları bu şekilde ayrıntılı kayda geçirme anlayışı, tipik bir Schnitzler özelliğidir.

Schnitzler'in böylece aslında yine bir öyküyü 'iç monolog' biçiminde kaleme aldığını görmekteyiz. Masa başında biçimlendirdiği 'an'larda iç dünyasını – bilinç akışını olduğu gibi kâğıda yansıtmaktadır. Aklından akarcasına geçen her düşüncüyü, an be an günlüğüne işlemektedir. Kayıt tutar gibidir ve kayıt sırasında aklına gelen her düşüncüyü, sıraya koymadan, olağan akışında yazmaktadır. Bilinç akışını o kadar 'aslına sadık' vermektedir ki, geriye dönük, hatırladığı bir durumu anlatırken de aynı anlatım özelliğini korumaktadır. Mezarlıkta bulunduğu 'an'ları, yaşadığı an'daymışçasına detaylı, an be an vererek işlemektedir:

[...] Endlich er... Ruhig schritt er dem Platze zu, wo er gewöhnlich weilt... Immer dieselben großen, klagenden Augen... Und er kniete nieder... Ich schaute hin, scharf hin... Er kniete auf dem Grabe meiner Gattin... Ich aber stand da, atemlos, hatte meine Finger in den Weidenästen. Das dauerte Minutenlang... Er kniete, er betete nicht... Er weinte nicht... Nun erhob er sich wieder... wandelte, wie er's gewöhnlich zu tun pflegt, die Wege kreuz und quer. Nach einiger Zeit kam er wieder in meine Nähe... Ich hatte mich dem Grabe meiner Gattin genähert und stand da, gestürzt auf das Gitterwerk eines benachbarten Grabmals... Er schritt an mir vorüber, sah mich gelassen an...[...] (s. 43-44).

Detayları veriş biçimi kadar, karısının ismini hiç kullanmayışı da önemlidir. Tüm öykü boyunca, yukarıda verdiğimiz alıntıdaki gibi, mezarlık sahnelerinde "meine Gattin" ifadesini kullanmaktadır. Bunun dışında ise, karısı söz konusu olduğunda, zaman zaman 'sie' şeklinde ifade etmektedir. Karakterin, günlük yazısı, kendi içindeki tartışmayı vermektedir. Böylece, bu tartışmada kendisini sürekli olarak 'eş' – 'asıl hak sahibi' olarak göstermektedir. Bu yöndeki tutumunu; 'durumun anlatımında' dahi, kendisinin yerini 'sarsılmaz' – 'gerçek' kılma çabası olarak yorumlamak mümkündür. Kendi varoluşunu, kullandığı bu 'ifade biçimleriyle' de anlamlı kılmaya çalıştığı izlenimi oluşturmaktadır.

Öykü, Schnitzler öykülerinin tipik bir özelliği olarak, iki başlık taşımaktadır. İkisi de yine 'karakterleri tanımlayıcı' özelliktedir. İki başlık kullanımını tercih etmesi önemlidir. Öykü boyunca, ana karakterin 'öteki erkek' kaynaklı ruh halini okumaktayız. Ana karakterin kendisi ise "Geride kalan" (Hinterbliebene) olandır. Fakat mezarlıkta, 'öteki erkekle' bilinçli olarak yan yana geldiği 'an'dan itibaren, bu ifadelerin hangi erkek için kullanıldığına dair netlik kaybolmaktadır. Ana karakter, kadının kocası olarak, yas tutma – orada bulunma hakkını gerçekleştirmektedir. Kadından arda kalan kocasıdır. Ancak, 'öteki'ni gördüğünde tepkisiz kalmıştır. Ona orada neden 'var olduğunu' soramamıştır. Adam ziyaretini tamamlamış, hiçbir açıklama yapma gereği duymamış ve çekip gitmiştir. Ana karakter, yüzleşmeyi göze alamayarak, zayıf bir karakter tutumu sergilemiştir. Bu tutumu, kendisini aslında 'öteki' ve 'öylece geride (artta) kalmış' biri durumuna düşürmektedir. Diğer erkeğin kim olduğunu anlama çabası – kendi kendine sorgulama halleri, kendisinin aldatılmış bir erkek olup olmadığına dairdir. Asıl sevilenin kim olduğunu anlamaya çalışmaktadır. Diğer erkeğin davranışlarının detayında, karısına olan yakınlığını ölçme çabasıdır. Asıl sevilen erkek, mezar başındaki diğer erkekse, ana karakterin kendisi bir 'öteki' durumundadır. Durumu sürekli sadece kendi kendine tartışması ve gerçekle yüzleşmemesi, öykünün sonuna dek sürmektedir. Böylece, başlıkların hangisiyle öyküdeki hangi erkeğin kast edildiği bilgisi netliğini kaybetmektedir. Bu bağlamda, öykünün bütününe göre oluşan izlenim yönlendiricidir.

5.2.3. Ölüm Motifi: Ötekinin Ölümü – Mezarlık Etkisi

Der Andere adlı öykü, ölüm motifi ekseninde, gerçekle yüzleşme zorunluluğunu ve neticesinde gelişen 'gerçeklerden kaçma arzusu' konu etmektedir. Karısı öldükten sonra, karısı tarafından aldatılmış olma olasılığıyla yüzleşmek zorunda kalan bir erkeğin ruh hallerini işlemektedir. Bir ölüm gerçekleşmiş ve 'bilinen gerçeklik' sarsılmıştır. Görünenin ardındaki 'gerçek nedir', 'gerçek görüldüğü gibi midir' soruları öyküyü yönlendiren dinamiklerdir. Ölüm olgusu bu öyküde, olay örgüsünü başlatan durumdadır. Karısının ölümü sonrasında, başka bir erkeğin daha yas tuttuğunu fark etmesi üzerine yazdığı günlük yazısıdır. Kadının, kocasını aldatıp aldatmamış olduğunun ayırt edilmeye çalışılması durumu ortaya çıkmaktadır. Bu durumda, 'ölüm'le gelen bir çözümlenin söz konusu olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Öykü, "Allein! – Ganz allein..." cümlesiyle başlamaktadır. Ana karakter, içinde olduğu ruh halini günlüğüne işlediği 'an'dadır. Melankolisini "Vor meinem Schreibpulte sitze ich; die Leuchter brennen... die Tür zu dem Zimmer, das einst ihre war, steht weit offen, und wie ich meinen Blick erhebe, versinkt er in den dunklen Raum" (s.40) sözleriyle ifade etmektedir.

Bunları yazdığı sırada odadaki 'ışık azlığı' ve melankoliyi destekleyici hali hemen göze çarpmaktadır. Işık olgusu ile karakterin algısı arasındaki bağıntıyı görmekteyiz. Ölmüş olan karısının odası karanlık içindedir ve oraya baktığında, tıpkı 'gerçekliği seçemediği' gibi, sadece karanlık görmektedir. Bir sonraki cümlesinde, pencereden dışarı baktığında gördüğü canlılığı anlatmaktadır.

Glitzernd von den Häusern drüben spielen Lichtreflexe an meine Fensterscheiben... Wie neu, wie brutal das ist... Sie hat die Vorhänge in meinem Arbeitszimmer immer niedergelassen, wenn der Abend kam; kein Lärm der Straße, kein Licht des Gegenüber durfte zu uns herein... (s.40)

Bu sahnede ışık yansımalarına dair detay iki konuyla ilişkili görünmektedir. Bu günlük yazısını, aldatılmış olma olasılığını öğrendikten sonra yazdığı, öykünün akışı içinde sonraki sahnelerde anlaşılmaktadır. Aldatılmış olma olasılığı ortaya çıktıktan sonra yas sürecini bitirmektedir. Dolayısıyla, karısından kalan alışkanlıkları da sonlandırmıştır. Bu nedenle, hikâyenin hemen başında 'perdelerin açılmış olduğundan' ve bunun ne kadar yeni bir şey olduğundan söz etmektedir. Diğer detay ise, yalnızlığıyla başa çıkamayışıdır ve yukarıdaki alıntının devamında gelen anlatımda kendini göstermektedir:

Und die Stunden gingen hin. Ich bin auf und ab spaziert in meinem Zimmer; auch in dem ihren. Auf ihren Diwan hab' ich mich hingestreckt, bin da lang gelegen und habe in die überflüssige Welt vor den Fenstern hinausgestarrt... Vor ihren Schreibtisch hab' ich mich hingestellt, die Federstiele in den Händen gehalten, an denen noch der Duft ihrer Fingerspitzen haftet... Und vor dem Kamin, dem ausgebrannten, bin ich gestanden, habe mit der Ofengabel in der Asche herumgewühlt... Und das zischelte und knirschte von zerstäubtem Papier und Kohlenstücken. (s.40).

Yas tutmaktan ziyade, 'öteki'nin yokluğunu, bağlantısız imgelerin dağınıklığı içerisinde yaşamaktadır. Tutumu, tek başına hayatta kalmış olmanın melankolisinden ve iç sıkıntısından kaynaklanmaktadır. Yaşamaya devam etmek istediğini, fakat rutin yaşama biçimine dönemediğini anlamaktayız. Ölmüş olanın yası ve bunun getirdiği üzüntü yerine, yaşama dönme sürecinde kendi yalnızlığının melankolisini; ruhsal parçalanışını yazmaktadır esasında. Dışarıya, canlılığa (yansıyan ışıklara) bakarak "überflüssige Welt" tanımını kullanması ve bu esnada, 'ölmüş' olan karısının masasının başında durmasıyla, kendine 'faniliği' hatırlatmaktadır. 'Dışarıda hayat olsa ne yazar, işte bu kalemleri sanki henüz kullanmış gibi, ama geçti gitti işte' anlamı çıkmaktadır sözlerinden. Ölmüş olan karısına üzülme yerine, kendine üzüldüğünü anlamaktayız. Üzüntüsünün kaynağı 'geçicilik' gerçeğidir bu noktada.

İçinde bulunduğu ruh halini bu şekilde aktardıktan sonra, mezarlıktan söz etmeye başlamaktadır. Her sabah mezarlığa gitmektedir. Mezarı ziyaret etmek yerine, her gün 'mezarlığa' gidiyor olması, önemli bir detaydır. Karısının mezarını ziyaret ederken aslında,

her sabah 'ölüm'ü görünür kılan 'mekân'da bulunmaktadır. Ruh halini belirleyen unsur da bu 'mekân'dır. Bu tespiti, devamındaki "[...] wenn ich die weiße Mauer von Weitem sehe, so brennen mir die Augen. Dann wandle ich durch die Gräberreihen und betrachte mir die Leute, die da kommen, zu beten und zu weinen. Ich fange an einzelne zu kennen..." (s.40) sözleri destekler niteliktedir. Mezarlıktaki gezintisinden bahsetmeye devam etmektedir. Hep aynı şekilde oradaki bir mezar başında ağlayan bir genç kızı tarif etmektedir günlüğünde. Karısının mezarından ise hiç bahsetmemektedir. Odağı, ölmüş kişinin ardından hayatta kalmış olanların davranışlarıdır. Ölüm gerçeğiyle yüzleşmektense, mekânın verdiği izlenimlerle avunma – oyalanma yolunu seçmektedir.

Mezarlıkta bulunurken, bir yandan da gerçeklikten kaçmaktadır. Ötekilerin acısını izlerken, bir gözlemci gibidir. Karısının ölümüne dair acı yaşarken, dikkatinin bu denli kolay dağılması onun için gereklidir. 'An be an' ruh hali dalgalanmaktadır. Kendisi karısını ziyaret için gitmişken, diğerlerinin acısını nasıl yaşadığına odaklıdır. Gözlemlendiği kızın her davranışını detaylıca günlüğüne işlemektedir. Sonrasında da "Immer packt mich der Gedanke: Ja, wie kann sie denn da wieder aufstehen, woher der getröstete Blick, mit dem sie von dannen geht?... Ich möchte ihr naheilen: Es gibt keinen Trost, Närrin!..." demektedir ve eklemektedir: "Und ich, der täglich da bin, was suche ich eigentlich?..." (s.40-41).

Kızın durumundan yola çıkarak, kendisine dair bu son cümlesi, iç dünyasının dağınıklığını tüm çıplaklığıyla ortaya koymaktadır. Bir yanıyla, 'ölüyor' olmaya – 'ölmüş olunmasına' dair bir teselli bulunmadığına kendini inandırmıştır. Öte yandan, bu gerçekliğin, mezarlıktan çıkınca önemini kaybettiğinin de bilincindedir. 'Öyleyse, mezarlıkta bunca acı dolu yüzün nasıl dolaşabildiği' takıntısıyla uğraşmaktadır. Önce diğer insanları bu konuda eleştirirken, kendisinin de aynı durumda olduğunu fark etmektedir. Kendisinin de bu 'tuhaf ikilemi' yaşadığını idrak ettiğinde, yeniden; 'tesellisiz bir acı' olduğundan söz etmeye başlamaktadır:

Sie ärgern mich manchmal, die Leute da mit dem Flor um den Hut, mit den dunklen Handschuhen... Dabei sehe ich wohl auch so aus wie all die Anderen, blaß und verweint... Oh, ich weiß es schon... ich bin eifersüchtig auf den Schmerz der Anderen [...]

[...] Neidisch sah ich meinen Nachbarn an, den ein gleicher Schauer zu durchfließen schien wie mich... Etwas in mir lehnte sich dagegen auf, daß alle diese da zwischen den Gräbern herumirren mit demselben unsäglichen, ewigen Schmerz... (s. 41)

Ölmüş olanın gidişine dair duyulan acının 'görünüşüne' bakmaktadır. Böylece, 'görünenin' gerçekliği yansıtır yansıtmadığını karamsarlıkla irdelemektedir. Ancak bu yaklaşım, derinlemesine bir düşünüş değildir. Sadece o an ve mezarlık içindeki kendi halini anlama çabası olarak görülebilir. 'Mezar' karşısında hissettiği şeyi "ürperti" olarak tanımlaması, ruh

halinin ölüm çağrışımlarıyla içinde bulunduğu açmazın göstergesidir. Ölümünden irkilmektedir. Mezarlıkta karısını ziyaret etmek yerine, aslında 'ölümle' yüz yüze gelmektedir. Bu durumun, 'kendisinin de geçici' olduğunu anımsattığı izlenimi kuvvetlidir. Geride kalanlar, mezarlıktan çıkıp yaşamlarına devam edecektir. Üzüntüleri de geçicidir. Bu bağlamda, 'mezarlık' alanının, 'geçicilik' olgusunu görünür kıldığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Nitekim anlatımının devamında 'insanların geçici' oluşuna ve geride kalanların 'geçici ruh hallerine' ilişkin önemli bir düşüncesini sunmaktadır:

Ach, es ist erbärmlich. Dasselbe erfinden sie alle, und dann rollen sich die Tage wieder...mit neuen Gedanken, frischeren Hoffnungen... am Ende kommt trügerisch und weich der Frühling und blüht einem zudringlich ins Gesicht...Die Lüfte wehen, und die Blumen duften, und die Frauen lachen, und wir sind wieder die Genarrten, sind um unsern großen und ewigen Schmerz betrogen...(s.41)

Mezarlık an'larını anlatmaya başladığında, durumun soğuk fakat güneşli bir sonbahar gününde yaşandığını söylemiştir (s.40). Bu nedenle, bu bakış açısını 'ilkbaharın' gelecek olmasıyla açıklaması önemlidir. Yaşamın döngüsünü hatırlatırken, aslında kendine teselli vermektedir. Acısının elbet geçeceğini, yaşamın devam ettiğini hatırlatmaktadır. Öte yandan, yas tutarken 'geçiciliğin' kendisine odaklıdır. Geçiciliğin, ölümün ve sonrasında olanların 'yaşamdaki' yansımalarına bakmaktadır. Öte âlem veya ölmüş olan açısından hiçbir yaklaşımı bulunmamaktadır. Mezarlıkta 'anlık' üzüntülere serzenişi de bu yüzdendir. Kendisi de öldüğünde, ardından ancak bu kadar üzüntü duyulacak, ölümüne ancak bu kadar anlam yüklenecektir. Bu açıdan, yaşamın döngüsünü hatırlatır nitelikteki bu söylemi oldukça önemlidir.

Schnitzler'in yaşama bakış açısını göz önünde bulundurduğumuzda da aynı yaklaşımı tespit etmek mümkündür. Doktor yanı, ölümü yalnızca, yaşam içindeki bir 'durum' olarak görmeye müsaittir. Aynı zamanda ateist de oluşu, dini veya ruhani bir boyutta bakmasını uzak kılmaktadır. Bir doktorun yaklaşımı ile ölüm tıbbi olarak yaşamın son bulmasıdır. Bu öyküdeki karakter de bunu kendine hatırlatmakta, fakat yine de 'insanların' bu yöndeki yaklaşımına sitem etmektedir. Çünkü kendisi de ölümlüdür. Ötekinin ölümlü oluşu, kendisinin de fani durumunu göstermektedir. Buna göre, yukarıda da alıntılıdığımız yaklaşıma bakıldığında, yas tutan bir birey 'pozu' içinde olduğunu görmekteyiz. Oysa karısının yokluğuna – ölümüne dair hiçbir söylemi bulunmamaktadır.

Bu düşüncelerinin ardından nihayet karısının mezarından söz etmeye başlamaktadır. Ancak, bunu yaparken de karısından değil kendinden bahsettiğini görmekteyiz:

Ich stehe meist ein paar Schritte weit weg von dem Fleck Erde, unter dem sie ruht... Wenn einmal das steinerne Grabmal aufgerichtet ist, so werde ich mich wohl an die kalten Stufen lehnen können, werde mein Haupt herabbeugen, werde knien; auf die Erde selbst wage ich mich nicht nieder. Mich schauert vor dem Gedanken, daß ich sie auf den Sarg aufschlagen höre... (s. 41).

Mezar'dan korkmaktadır. Mezarı oluşturan 'toprak'tan irkilmektedir ve temastan kaçınmaktadır. Mezarın betonla yapılmış olmasını, yasını rahatça tutması için beklemektedir. Öncelikle, kendisi ve toprak arasına materyal – gözle görünür ve güvenli bir mesafe girecektir. Böylece 'ölü' ile arasında 'sadece bir parça toprak' olmasının tehlikesi geçmiş olacaktır. Öte yandan, 'yas tutma' pozunu gerçekleştirebilecektir. Mezara yaslanabilecek, 'ölü' olana duygusal yakınlığını görünür kılabilecektir. Mezar henüz toprak yığını halindeyken, temas edememekte, karısından uzak durmaktadır. Bu halde yaklaşmayı istememektedir. 'Ölümlü' 'yaşam' arasında kendine güvenli bir yer bulamamaktadır.

Ruh halinin bu denli açık şekilde 'iç monolog' yoluyla aktarılması önemlidir. Bilinç akışının verilmesi sayesinde, hemen ardından gelen 'ruhsal gerilimini' de görebilmekteyiz:

Und doch, manchmal durchrast mich eine schier unbezwingliche Lust, mich niederzuwerfen, mit den Händen in der Erde herumzuwühlen... Meine trauer hat nichts Mildes... ich bin zornig, ich knirsche mit den Zähnen, ich hasse alles und alle... Vor allem diejenigen, die mit mir leiden... Alle diese Männer, Weiber, Kinder, unter denen ich umherwandle, sie sind mir wiederwärtig, ich möchte sie davonjagen... Besonders hat der Gedanke etwas unsäglich Erbitterndes für mich, daß irgend wer gestern zum letzten Male da war. Er hat sein Leid zu Ende gelitten... Er hat gefühlt, daß es immer linder wurde... er ist tagtäglich befreiter von hinnen gegangen. Und eines Morgens erwacht er und kann wieder lächeln... Wie hasse ich die Leute, die wieder lächeln können... (s.41).

Mezardan uzak durarak, kendini ölümden uzak tutsa da, 'ölüm'ün varlığını net bir biçimde algılamaktadır. Karısının ölümü, onu hayatın geçiciliğiyle yüzleştirmiştir. Bu nedenle de öfkeliydi aynı zamanda. Ölümle yüzleştikten sonra, yaşamaya devam etmek zorunda oluşuna öfkeliydi. Öleceğini bile bile, bu olasılığı bu kadar yakından görüyorken, 'ölecek olmanın' bilincindeyken yaşamaya nasıl devam edeceğinin ikilemini yaşamaktadır. Yaşama dönmek arzusunu taşımaktadır. Fakat ruh halinin dalgalanmaları buna izin vermemektedir. Buhranından sıyrılamamaktadır. Bu sebeple de, acısını yaşayıp bitirenlere öfke duymaktadır. Geçiciliği görünür kılan herkese; 'ölmüş olan' ve 'ölenin ardından yaşamına devam edebilen'lere kızmaktadır. Ölümün olasılığı düşüncesinden sıyrılıp, yaşama odaklananları kıskanmaktadır; çünkü o güç kendinde yoktur.

Kendisi her gün mezara gelmektedir. Karısının ölmüş olduğu ile her gün yüzleşmektedir. Böylece zamanla, karısının ölümünü kabullenmektedir. Bunun sonucunda da acısı hafiflemesi gerekirken, durum başka türlü bir buhrana yol açmış görünmektedir. Ziyaretleri git gide mezardan ziyade, bir tür 'mezarlık ziyaretine' dönüşmüş gibidir. Ruh hali

de bu ziyaretlere göre şekillenmektedir. Karısının ölümünden ziyade, ‘insanların hallerini’, davranışlarını gözlemler hale gelmiştir. Gözlemlerini ise iç dünyasında, ‘ölümün varlığı’ – yaşamın geçiciliği – acıların geçiciliği ekseninde değerlendirmektedir. Bu yöndeki tutumu, mezarlık ziyaretlerinde kendi benliğini mazoşist bir duyguyla ezerek sözde rahatlama çabası içinde olduğunun da bir göstergesidir.

Bu konudaki serzenişinin hemen ardından, gençliğindeki güzel ‘an’lardan, sevgilisiyle yaptıkları gezintiden örnek vermektedir. En keyifli ‘an’ in güzelliğini yaşasa da, ardındaki gerçekliği anlamaya çalıştığını ifade etmektedir:

[...] so unendlich glücklich hätte ich sein können... Ich war es ja auch. Es gibt Augenblicke, die alles verschlingen, Vergangenheit, Zukunft, die eben die Ewigkeit selber sind... Aber ich habe nie zu jenen gehört, die geruhig ihres Weges zu Seiten der Landstraße wandern, sich ab und zu tiefer in die Wiesen und Wälder verirren und sich ins Grüne legen können, selig den Morgen eintrinkend. Auf die Bäume bin ich gestiegen und habe ins Weite hinausgesehen, dorthin, wo die Landstraße im Grauen verschwindet und der Lenz zu sterben anfängt... (s.42).

Böylece, ölümün sebep olduğu ruh hali dalgalanmasını, gerçeklik arayışına olan düşkünlüğüne bağlamaktadır. Ancak, bilinç akışı o denli hızlı ve iç içe geçmiş düşüncelerden oluşmaktadır ki, kendi içinde de çelişmektedir. An’ın aldaticılığını dile getirirken, aslında kendisinin de mezarlıkta ‘anlık ruh hallerine’ takılı kaldığını atlamaktadır. Bu durumda, karakterin illüzyonu ortaya çıkmaktadır. Bu noktada, “Aber ich habe nie zu jenen gehört” demesi ironiktir. Çünkü içinde bulunduğu buhran da, yine aslında içinde bulunduğu – yaşadığı ‘an’ların etkisiyle oluşmaktadır.

Karısıyla yaşadığı güzel an’ları da yine ‘gerçeklik’ arayışı, geçicilik inancı nedeniyle bozduğunu düşünmektedir. O an güzel bir şey yaşanıyor olsa da, bunun geçeceğine inanmıştır. Böylece, an’ın büyüsunü yok etmiştir kendince. Yasını da aynı şekilde yaşadığını düşünmektedir. Yasının - acısının da geçici olduğuna inanarak, büyüyü bozmaktadır kendince:

Und hier... hier in diesem Zimmer, beim Fenster, war es ja, als mein Weib einmal zärtlich meine Wangen küßte und mich ein so eisiger Schauer durchlief... [...] So habe ich meine Liebe entheilt, weil ich dachte, daß sie verblassen mußte...Und nun entheilige ich meinen Schmerz, indem ich daran denke, daß ich wieder einmal lächeln werde!... (s.42).

Böylece, aslında an’da kalması gerektiğini kendine hatırlatmaktadır. An’ın yegâne gerçeklik olduğunu kendine kabul ettirmeye çalışmaktadır. Fakat bunu yaparken, yine ironik bir yaklaşım içinde olduğunu görmekteyiz. İnsanın geçiciliği – acının geçiciliği – hayatın geçiciliği ekseninde, ‘var olan’ yegâne şey ‘an’ ise, o halde ‘yaşam da an’dadır. Fakat karısının ölümünü bir kenara bırakıp yaşamaya devam etmesi, ‘geçiciliği’ de bir kenara bırakması anlamına gelecektir. Bu nedenle, acıyı sonsuza dek yaşamak istemesi, aynı zamanda

kendine 'ölümü' sürekli hatırlatması anlamına gelmektedir. Yalnızlığını, melankolisini 'anamlı' ve 'gerçek' kılmaya çalışmaktadır. İnsanların acılarını bir kenara bırakıp yaşamaya devam etmesine olan kızgınlığı da bundan kaynaklanmaktadır. Çünkü kendisi de yaşama dönmek istemekte, fakat yalnızlığının getirdiği buhrandan dolayı bunu becerememektedir. Bu bağlamda aslolan mesele, 'ölüm' olasılığı karşısında ruh halinin sürekli olarak dalgalanmasıdır. Böylece, melankoli ile yaşama arzusu arasında sıkıştığını görmekteyiz.

Bu yöndeki düşünceleri ve tartışması aniden " wer ist jener Mann mit dem blonden Haar und klagenden Augen" (s.42) sorusuyla kesilmektedir. 'Ölüm'ün düşündüklerine dair konsantrasyonu bir 'anda' bitmiştir. Öykünün epizotlar halinde gelişmesine bir örnektir bu durum. Aynı zamanda, karakterin 'an be an' değişen ruh halinin de göstergesidir. Bir an'da, ölüm melankolisinin dışına çıkmıştır. Çünkü derinlemesine bir duygu söz konusu değildir. Tipik bir empresyonist yaklaşım sergilemektedir. Hızlıca düşünceleri değişmekte, kısa an – kısa düşüncelere yoğunlaşabilmektedir.

Böylece, mezar başında fark ettiği diğer adamın konusunu açmıştır. Onu önce mezarın yakınlarında fark etmiştir ve davranışlarına dair gözlemlerini işlemektedir günlüğüne. Asıl dikkatini çekense, adamın bakışlarıdır. Bakışlarından edindiği izlenimler doğrultusunda, dikkati adamın varlığına yoğunlaşmıştır:

Vielleicht wäre ich nicht auf ihn aufmerksam geworden, wenn ich nicht einmal seine Blicke mit einem Glanz so tiefen Mitleids auf mir ruhen gefühlt hätte, daß ich fast erbehte. Ich schaute ihn fests an; er wandte sich langsam um und schritt der Friedhofsmauer entlang... Ich muß ihn übrigens kennen... von früher her... Aber woher?... Haben wir uns auf einer Reise getroffen?... Habe ich ihn im Theater gesehen?... Oder nur auf der Straße... (s. 42).

Yine 'an' olgusunun önemi dikkat çekmektedir. Bir an gördüğü bir bakışın etkisinde kalmıştır. Bu an'ın kendisinde bıraktığı izlenimin peşinden giderek, gerçeklik hakkında olası ihtimalleri keşfetmeye çalışmaktadır. Ayrıca, adamın yüzünün tanıdık olduğunu düşünmektedir. Nereden tanıdığını da, yine 'hangi an'da – nerede karşılaştığını düşünerek anlamaya çalışmaktadır. Devamında, "Er muß mein Schicksal ahnen und ein ähnliches erlebt haben wie ich; nur so erkläre ich mir jenen Blick, der mir unvergeßlich bleiben wird... Er ist schön und jung. – " (s.42) yazmaktadır.

Mezar başındayken edindiği izlenimleri anlatırken, akli fark ettiği adama takılmıştır. Düşüncelerini 'genç ve yakışıklı' tanımını ekleyerek sonlandırmaktadır. Hemen peşine de, düşüncelerini 'mantık' çerçevesine oturturcasına "şimdi yeniden masasında otururken ve kıymetlisinin çiçek işlemeli çerçevede duran fotoğrafına bakarken bilincinin de aslında yerine geldiğini anlatmaktadır. Son günlerde yaşadıkları 'akıl bulandırıcı' olmuştur. Artık bugün

büyük bir kararını uygulayacaktır; bir aydır ilk kez yeniden kitaplığını açacak, okumaya, incelemeye ve çalışmaya uğraşacaktır (s.43). 'Öteki adama' dair düşüncelerinden uzaklaşmaya, dikkatini çeken şeyin anlamsız olduğu izlenimini vermeye çalışmaktadır.

Fakat bu kararını anlattıktan hemen sonra, bunların hiçbirini yapamadığını, akşam geç saatte kalkıp yeniden mezarlığa gittiğini yazmaktadır. Mezarlıkta hissettiklerini detaylıca işlemektedir günlüğüne. Bunları sonradan, evde yazıyor olsa da, yaşadığı andaymışçasına bilinç akışını vermektedir. Mezarlığın boş oluşu, havanın soğukluğu, ay ışığının mezarlığın görüntüsünü şekillendirmesi gibi detayları, ruh halini yönlendiren benzetmeler olarak anlatımında işlemektedir:

Ich mußte wieder hin... am späten Abend... Einsam der Friedhof. Niemand weit und breit... Das erstmal heute bin ich niedergesunken und habe die Erde geküßt, unter der sie ruht. Und habe dann geweint, ja geweint... Es war so still... die Luft kalt und ruhig. Ich bin dann aufgestanden und durch die Gräberreihen gegangen, der Kirchhofstüre zu. Und es blieb vollkommen einsam; so scharf blickte der Mond über die Kreuze und Denkmäler, daß ich jeden hätte sehen müssen. (s. 43)

Tasvir ettiği bu sahnede, ilk kez 'mezarlıkta' tek başınadır. Böylece, karısının mezarıyla da baş başa kalmıştır. Ölümün varlığı ile tek başına yüzleşmektedir. Etrafında, dikkatini dağıtabilecek kimse bulunmamaktadır. Böyle bir an'da mezarın başında diz çökmesi de ağlaması da önemlidir. Günlüğünde, gerçekten acı çektiğine dair tek sahne burasıdır. İlk kez, acı çeken birinin izlenimini vermektedir yazdıkları. Ancak acısının ve ağlamasının gerçek nedenini ayırmak yine de oldukça zordur. Havanın soğukluğu, karanlık, sessizlik, kimsenin olmayışı, ay ışığının haç ve heykelleri ortaya çıkarması önemli faktörlerdir. Bilhassa, ay ışığının haçları 'görünür kılması', mezarlığı da 'asıl haliyle', ürkütücü özelliğiyle fark etmesini sağlamıştır. Çevreye dair verdiği bu gibi detayların, bütünlük halinde algısını yönlendirdiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Dolayısıyla, 'ölüm'ün etkisinin bu unsurlar eşliğinde kuvvetlendiği izlenimi oluşmaktadır.

Temas etmekten kaçındığı 'toprak parçasına' diz çökmesi ve ağlamasını, içinde bulunduğu 'yalnızlığı'nın neticesi olarak yorumlamak mümkündür. Hayatta yalnız kalmış olması, o an'da mezarlığın atmosferinde 'görünür' hale gelmiştir. Etrafında, kendisiyle aynı durumda olanlar bulunmamaktadır. Sabahları ziyarete geldiğinde, kendini diğer insanlarla hem bir hem de ayrı tutmaktadır. Aynı oluşu, onun da bir mezarı ziyaret edişinden kaynaklıdır. Ayrı tutuşu ise, üzüntülerini yaşama biçimlerindedir. Ağlayanlara dair kızgınlığı, onu sözde farklı hareket etmeye itmektedir. Fakat bu kez, kendisini kıyaslamaya çalışacağı kimse bulunmamaktadır. Acı çekiyor oluşunun 'pozu' değil, gerçekliği ortaya çıkmaktadır.

Schnitzler bu öyküde de 'karanlığı' – 'ışık azlığı'nı algı yönlendiren bir unsur olarak vurgulamaktadır. Karanlık, mezarın görüntüsünü gün ışığındaki 'çıplak – salt mezarlık görüntüsünden' soyutmaktadır. Bu noktada, korkutucu bir toprak parçası olmaktan uzaklaşmaktadır. Kişi, altında bir ölünün yattığını yine bilmektedir elbette. Fakat 'algıyı yönlendiren bir unsur olarak görüntü' zayıflamaktadır karanlıkta. Bir yanıyla, tüm mezarlık bağlamında ürkütücü, soğuk, yalnızlığı çağrıştıran bir unsurken, adamın ilişkili olduğu mezarın ürkütücülüğünü kapatan bir özelliğindedir.

Duyduğu acının ve anlatımının odak noktası 'yalnızlığıdır'. Mezarlığın hali, ölüm ve yalnızlığını bir arada algılatmıştır. Mezarlıktan çıkışını ifade edişi, algısının bu yönde olduğunu desteklemektedir:

[...] Und die breite Straße, die der Stadt zuführt, lag weiß im Lichte des Mondes da. Ich hörte immer meine Schritte; niemand kam hinter mir; lange blieb ich ganz einsam da, bis die ersten Vorstadthäuser kamen und die ersten Wirtsstuben. Da gab es auf einmal wieder Menschenstimmen und Tritte und Lärm. Mir aber tat es ganz wohl [...] (s.43)

Sonrasında da, evde masa başında olduğu an'ı yazmaktadır. Kısa bir an, sokaktaki hayatın içeri giren sesleriyle kendini iyi hissetse de, yine gecenin karanlığında yalnızlığını vurgulamaktadır.

Öykü, mezarlık ve ev olmak üzere, iki alanda geçmektedir. Bu iki alan, ölüm ve yaşam olgularının temsili izlenimini yaratmaktadır. Karakterin ruh hali, bu iki alan arasında gidip gelmesiyle işlenmektedir. Fakat bilinç akışı içinde ve tek bir günlük yazımı şeklinde verilmektedir. Bu da, ruh halinin değişkenliği içinde, mekânların salt etkisini ayırtlamayı zorlaştırmaktadır. Mezarlık alanında, karakter salt ölümlü ilgili değildir. Yaşam, yaşamın devam edişiyle de ilgilidir. Evine, yaşam alanına döndüğünde ise, yine 'geçiciliğe', ölmüş olanın ardından yalnız kalmış olmasına odaklıdır ve mezarlığa dair algılarını günlüğüne kaydetmektedir. Buna göre, iki alanın aslında bütünlük halinde 'kişinin ölüm ile yaşam arasındaki çizgiyi tartışması' için bir zemin oluşturduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Gece evine dönüşünü ve ruh halini aktardıktan sonra, yine mezarlıkta bulunduğu bir zamanı anlatmaya başlamaktadır. Ancak, bu kez konu, 'karısının mezarı başında' bulunan diğer erkek çevresinde dönmektedir. Sabah, daha gün tam doğmadan mezarlığa gitmiştir. Fakat öteki adamın kendini göremeyeceği şekilde ve karısının mezarına uzak bir yerde durmaktadır. Yavaş yavaş insanların gelmeye başladığını anlatırken, adamı görür. Adam karısının mezarına gelmiş, diz çökmüş, ağlamamış, dua etmemiş, bir süre sonra doğrulmuş diğer mezarların arasında gezinmiştir. Bunu gördükten sonra kadının kocası da mezara yaklaşmıştır. Adam da kocanın yanına yaklaşmış, sakince kendisine bakarak, yanından

geçip gitmiştir (s. 44). Yaşanan bu an'ın yarattığı ruh halini günlüğüne şu ifadelerle işlemektedir:

Ich wollte ihn anrufen, ich habe es nicht getan... Ich habe gesehen, wie er sich dem Ausgang des Kirchhofes näherte, und bin noch immer dagestanden... Ich weiß nicht, wie mir war... Ich weiß auch nicht, wie mir jetzt ist... Aber es kommt ein Tag, morgen...morgen schon, wo ich ihn wieder sehen, wo ich ihn fragen, wo ich alles wissen werde...(s. 44).

Karısının ölümü – mezarı, sadakat konusunda olası bir illüzyonu ortaya çıkarır gibi görünmektedir. Mezarı ziyaret eden başka bir adam daha bulunmaktadır. Koca ise, adamı fark ettiğinde, duruma müdahale etmemiştir. O an'da sorabilecekken, hiçbir şey sormamış, izlemiştir. Sonrasında ise, ertesi gün hesap soracağını yazmaktadır. Yüzleşmeyi göze alamamıştır. 'Yarın'ın yine bu şekilde yaşanacağını, adamın yine orada olacağını garantisizdir. Bu durumda adam 'gerçekliği' yaşanıp yaşanmayacağı belli olmayan bir an'a ertelemektedir. Gerçeklerin olasılığından kaçmaktadır. Böylece, illüzyonunu sürdürmeyi tercih etmektedir. Günlük, uyuyamadığını yazdığı ve ruh halini, sabırsızlığını anlatan kısa bir bölümle devam etmektedir:

Welch eine Nacht ist das! Ich kann nicht schlafen!... Es ist kaum Mitternacht vorüber...Ich will doch jetzt hin...was soll ich hier, in meiner Wohnung tun...Ein paar Stunden nur, und die Tollheit ist wieder vorüber...Wie klar wird alles sein...Aber bis dahin!... Nun, es sind ja nur paar Stunden... (s.44).

Adam yanından geçip giderken soru sormamıştır. Fakat gece yarısı, huzursuzluk yaşarken, kendine karşı 'gerçekliğin peşinde olduğuna dair' poz içindedir. Gerçeği öğrenmek için eline geçecek her fırsatı değerlendirebilecek birinin pozuna bürünmüştür aniden, fakat cesareti yoktur.

Bir sonraki cümleyle, yine 'mezarlıkta' bulunduğu bir an'dadır. Adamı yine mezar başında görmüş ve yine soru sormamıştır. Kendi içinde, günlüğüne işlerken, bunun çelişkinsini ve gerilimini yaşamaktadır:

Ja,Ja! Auf dem Grabe meiner Gattin! Wieder habe ich ihn dort knien gesehen! Ich bin nur zehn Schritte von ihm gestanden... Und warum bin ich nicht gleich auf ihn gestürzt? Warum habe ich ihn nicht aufstehen, ein paar Schritte unbehindert weitergehen lassen. Wie? Habe ich das recht nicht, ihn zu fragen, wer er ist?... Wen kann ich fragen als ihn? (s. 44).

Kadının ölümüyle, gerçeklik de gitmiştir. Kendi bildikleri, bu yabancı adamın varlığını anlamaya yetmemektedir. Gerçeğin ne olabileceğine dair cevabı ancak bu adamdan alabilecektir. Fakat bunu yapmaya cesareti olmadığını göstermektedir. Yüzleşmesi durumunda, olası her gerçekliğe de kapısını açmış olacaktır. Böylece, karşılaşacağı sınırların sorumluluğunu da alması gerekecektir. Örneğin, adam karısının sevgilisi ise, bir 'koca' olarak, buna göre davranması gerekmektedir. Böylesi bir durumda, onurunu korumak için, bir

düello olasılığı bulunduğunu göz ardı etmemek gerekir. Adam, karısı tarafından aldatılmışsa, bu ortaya çıktığında, onurunu kurtarmak pahasına belki de kendi ölümünü göze almak zorunda kalacaktır. Dolayısıyla, gerçeklikten kaçtıkça, bu tür olasılıkları da kendinden uzak tutmaktadır aslında. Bu eğilimdeki karakterler, Schnitzler eserlerinin temel karakter tipidir. Sahiden onurunu kurtarmak için değil, mecbur kaldığı için ölümü göze alabilecek tiplerdir. Bu bağlamda, mümkün olduğunca gerçeklerden ve ölümden kaçma eğilimini bu karakterde de görmekteyiz.

Bu karşılaşmada da adamla yüzleşmemiş, fakat adamı gözden kaybolana dek peşinden giderek takip etmiştir. Adamın, kendisini fark ettiğini, adımlarını hızlandırdığını, nasıl gözden kaybolduğunu, kendisinin onu uzaklaşırken nasıl izlediğini detaylıca anlatmaktadır. Aynı an'da, gerçeği öğrenememiş olmasının çaresizliğini de yine kendi kendine anlatmaktadır. İllüzyonunu sürdürmektedir. İç dünyası, kendine eziyetten hırpalanmıştır:

[...] Und da stand ich... so wie ich jetzt vor diesem Blatt Papier sitze... dem Wahnsinn nahe... Wer ist dieser Mann, der es wagt, auf dem Grabe meiner Gattin zu knien? Was war er ihr? Wie erfahre ich's?... Wo finde ich ihn wieder?... Plötzlich verzerrt sich mir die ganze Vergangenheit... Bin ich denn toll? Hat sie mich denn nicht geliebt?... Ist sie nicht hier hinter meinem Sessel hundertmal gewesen, hat ihre Lippen auf meinem Kopf gepreßt und mit den Händen meinen Hals umschlungen?... Waren wir nicht glücklich?... Wer aber ist dieser blonde, schöne junge Mann?... Warum ist mir sein Gesicht so bekannt erschienen?... (s.44).

Aldatılmış olma olasılığını, geçmişteki an'lardan yola çıkarak anlamaya çalışmaktadır. Böylece, karısının sadakatine kendisi karar verecektir. Fakat aynı zamanda, bu adamın yüzünü de hatırlamaya başlamıştır.

Sonrasındaki anlatımı, adamı nerelerde gördüğüne dairdir. Bunlar kısacık an'larda, adamın gözüne ilişmiş olmasının ötesinde hatıralar değildir. Tiyatroda, konserde karısına baktığını fark ettiği kişidir. Bir keresinde de, karısıyla gezerlerken, arabanın arkasından uzun uzadıya bakmıştır. Ancak bunlar da, karısıyla ilişkide olduğuna dair kesin bilgiler değildir adama göre. Belki de karısına ilgi duyan, karısı için hiçbir anlam ifade etmeyen biridir. Belki de karısını sokakta takip ederek rahatsız etmiştir. Veya karısına âşıktır. Bu yüzden mezarını ziyaret etmiştir. Bunlar olsaydı karısı ona anlatmaz mıydı, anlatırdı. Fakat anlatmamıştır. Bu noktada kafası yeniden karışır ve gerçekliği ancak bu adamın kendisinden öğrenebileceğine karar verir. Bu kez de, gerçeği adamdan gerçekten öğrenip öğrenemeyeceğini sorgular. Bu 'bilinmezlik' içinde yaşamına nasıl devam edebileceğini bilmemektedir (s. 45). Kararsızlık ve cesaretsizlik, acizlik çizgilerini aşmamaktadır.

Günlüğün bu kısmı, ruh hali oldukça bozuk, paranoyak bir karakter resmi çizmektedir. Kararları kendi 'algısına' göre almaya çalışan, ama kararlarından tatmin olmayan bir tiptir. 'Gerçeği' öğrenmek için çaba sarf eder gibi rol yapıp, aslında gerçeklerden kaçmayı sürdürmektedir. Kaçışını da, 'gerçeğin' gerçekliğini sorgulayarak desteklemektedir. Adamın, 'gerçek' olarak anlatacaklarının, ne denli sahiden yaşanmış olduğunu hiçbir zaman öğrenemeyecektir. Böylesi bir çelişki, Schnitzler'in, eserlerinde ele aldığı temel konulardandır. 'Gerçek, kime göre ve neye göre gerçek' sorgulamasını, empresyonist tiplerin 'algı' - 'benlik' diyalektiğini işlerken kullanmaktadır. Bu bağlamda, hemen her eserinde belli bir oranda illüzyon olgusunu da konu etmektedir.

Karakterin paranoyak düşünceleri bu kısımdan itibaren yoğunlaşmakta ve öykünün son bölümünü oluşturmaktadır. Üç gündür adamı görmemiştir. Mezarlıca sormuştur, fakat tanıyan yoktur adamı. Sonraki günlerde sokaklarda dolaşarak onu arayacağını anlatmaktadır. Bu düşüncesinin hemen ardından, adamın şehirden ayrılmış olabileceğini düşünür. Daha da kötüsü, 'ya öldüyse' diye paniğe kapılır. Hatta belki de, karısının ardından hayata devam edememiştir (s. 45). Bu düşüncelerini günlüğüne işlerken, artık tamamen paranoyak düşünceleri yönlendiricidir. Bir an, karısının kendisini aldatmış olduğuna, tüm bunların o anlama geldiğine karar verir ve karısının fotoğrafını yere fırlatır. Kadınların, bilhassa aldatan kadınların, kocalarına sevgilerini çok sık ve sahtelikle dile getirdiğine kanaat getirmiştir. Karısının eşyalarını karıştırır ve hiçbir şey bulamaz. Bunu da 'Sie hat nichts vergessen' şeklinde yorumlamaktadır (s. 45-46).

Artık mezarlığa gitmemektedir. Gerçeği hiçbir zaman öğrenemeyecektir ve aklını kaybetmeden, bununla yaşaması gerektiğini çaresizce kendine telkin etmektedir. Durumuna dair buhranını şu sözlerle aktarmaktadır:

Wie beneide ich jene Betrogenen, die über ihr Unglück klar geworden sind! Wie beneide ich selbst das Los derjenigen, welche ein Verdacht gequält und die weiter wachen, weiter spionieren dürfen, die den glückseligen Augenblick erwarten, in dem die Ungetreue sich durch einen Blick, ein Wort verraten wird... Ich aber bin ein Verdammter für ewige Zeit; denn das Grab gibt keine Antwort... Und manchmal fahre ich des Nachts aus meinen wüsten Träumen auf, von dem Gedanken gequält, daß ich vielleicht das Andenken eine Unschuldigen entweihe... (s.46).

Kendi kendini çaresiz bir erkek olarak görmektedir. Oysa illüzyonunu bozmamayı kendisi seçmiştir. Belirsizliği, gerçekle yüzleşmeye tercih ederek, buhranını 'kendine karşı' gerçek kılmaya çalışmaktadır. Buhranının temelinde ise, karısının ölmüş olmasını göstermektedir. Hayatta olmayışı, cevapları olanaksız kılmıştır. Ölüm, gerçekleri – sırları da mezara götürmüştür.

Okuyucu, tüm bunları karakterin 'bilinç akışından' direk olarak öğrenmektedir. Öyküde yegâne gerçek, kadının ölmüş olduğu ve mezarın varlığıdır. Bu gerçeğin dışındaki tüm detaylar, karakterin ruh halinin akışı ve izlenimlerinden oluşmaktadır. Ölümle yüzleşme sürecinde günlük yazmaktadır. Günlük sadece mezara gittiği ve evde olduğu zamanları anlatmaktadır. Bu bütünlük içinde bakıldığında, karakterin 'öteki erkek' konusunda yazdıklarını hayal ürünü veya rüya unsuru olarak değerlendirmek de mümkündür. Her zaman, 'yaşanan 'an'ın 'son'lu olmasına' odaklı bir anlayışı günlüğünde dile getirmektedir. Karısıyla mutlu olduğu anlarda dahi, o an'ın geçiciliğine odaklı olmuştur. Mezar ziyaretlerinde, ölüm ve yaşam üzerine düşünürken de, yine temel dinamiğin 'geçicilik' olduğunu görmekteyiz. Bu durumda, karısının sadakatini bilinç dışı sorguluyor olması muhtemeldir. Bunun yarattığı bir buhran nedeniyle, hayal dünyasında 'olası bir durum' olarak tüm bunları kurgulamış olma ihtimali bulunmaktadır.

Öte yandan, rüyasında gördüğü sahneleri gerçek sanarak, geçmiş gibi yorumladığı izlenimini de uyandırmaktadır. Öyküde, karısının mezarını ziyaret etmeye gittiğinde mezarlıkta nasıl dolaştığını detaylıca anlatmaktadır. Daha sonra, 'öteki adamın' davranışlarını tarif ettiğinde, ikisi arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. Adamla karşılaşma anını anlattıktan hemen sonra "Welch eine Nacht! Ich kann nicht schlafen!" diyerek anlatımına devam etmesi, okuyucu üzerinde 'uyku arasında düşündüğünün, yazdığının izlenimini' de bırakmaktadır. Bu bağlamda, Schnitzler öykülerinde, 'aklın oyunları' konusunun sıklıkla karşımıza çıktığını hatırlatmak yerinde olacaktır. Yazarın birçok öyküsünde 'gerçek ile hayal arasındaki sınırların' belirsizleştiğini görmekteyiz. Buna göre; karısını kaybetmiş bir erkeğin, yaşadığı acıdan - yastan kurtulmayı arzularken, evde uyuyakaldığı bir sırada gördüğü bir bilinçaltı rüyası olma olasılığı da bulunduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Böylesi bir rüyanın ise, yine de kişinin 'öz değeri' bağlamında, varoluş kaygısına işaret ettiğini söylemek mümkündür. Varoluşsal sorgulamasının dinamiği, karısının – hemen yanı başındaki insanın ölümüyle ortaya çıkmıştır. Hem 'ölümlü oluşa' dair bir yüzleşme hem de, yaşamda gerçekten kendi 'sandığı' şekilde var olup olmadığının sorgulandığı izlenimi oluşmaktadır. Bu bağlamda, 'gerçekten' karısı tarafından sevilip sevilmediğini anlama arzusu nedeniyle yaşadığı huzursuzluktan dolayı bir 'rüya anısı' olma olasılığı da bulunmaktadır.

5.3. *Der Sohn, Aus den Papieren eines Arztes*

Arthur Schnitzler, *Der Sohn* adlı kısa hikâyesini 1889 yılında kaleme almış ve ilk kez 1892 yılında yayınlamıştır. Urbach'a göre, anne cinayeti konusunda bir doktor raporudur. Öte yandan, *Therese* adlı romanı için de bir ön çalışma niteliğindedir¹²⁴ (Urbach,1974, s.62). Schnitzler'in birçok öyküsünde karşımıza çıkan, iki başlık kullanım özelliği, burada da ilk bakışta 'açıklayıcı' bir öge gibi durmaktadır. Fakat hikâye okunduğunda, herhangi bir raporun söz konusu olmadığı, bir 'doktor karakterinin' günlüğünden bir kesit olduğu anlaşılmaktadır.

5.3.1. Öykünün Özeti

Öykü, doktorun gece yarısı masa başında oturmuş, gördüklerini, yaşadıklarını aklından çıkaramadığını anlatmasıyla başlamaktadır. Bir oğul, annesini baltayla ölümcül şekilde yaralamıştır. Doktor, hastaya müdahale için çağrıldığı yerde gördüklerini ve oradaki bir kadınla arasında geçen konuşmayı anlatmaktadır. Bunları günlüğüne not ettiği sırada, yaralı kadın tarafından gönderilen bir çocuk, doktoru çağırmaya gelmiştir. Acil olarak gelmesi gerektiğini söyleyerek, doktoru yaralı kadına tekrar götürür. Yaralı kadın, doktorla mutlaka konuşmak istemektedir. Kadının durumu ağırdır ve ölmeden önce doktora her şeyin arkasındaki nedeni anlatmak istemektedir. Kadın, henüz oğluna hamileyken, sevgilisi tarafından terk edilmiş ve çocuğunu doğurmak zorunda kalmıştır. Doğum yaptığı günün akşamında, çocuğun üstüne kalın yorgan ve battaniyeler yığarak, boğulmasını istemiştir. Çocuğu o halde bırakmış ve sabaha kadar hiç bakmamıştır. Ancak sabah, çocuğun üzerinden yorganları kaldırdığında, boğulmadığını ve kocaman gözlerle kendisine baktığını görmüştür. Duyduğu pişmanlık ve suçluluk duygusundan bir türlü kurtulamamıştır. 20 yıldır, oğlunun intikam alacağı anı beklemiştir. Bu nedenle de, oğlunun her kötülüğünü haklı görmüş ve o kötülüklerle arınmaya çalışmıştır. Ölmeden önce, doktordan son arzusunu yerine getirmesini ister: doktor bu durumu mahkemede anlatacak ve oğlu ceza almaktan kurtulacaktır. Çünkü oğlu, ona göre masumdur, sadece intikamını almıştır.

Kadın, mahkemeden önce ölür. Hikâyeyi mahkemede anlatıp anlatmama kararı doktora aittir. Doktor, bu hikâyeyi öğrendikten sonra, durumu kendi içinde sorgular. Bir çocuğun, doğduğu ilk andan itibaren edindiği izlenimlerin etkisinde yaşamasının çok da imkân dışı olmadığına karar verir. Çünkü henüz bunun aksi bir durum da bilimsel olarak ispatlanmamıştır. Bu nedenle de, gerçekten bebekliğinde yaşadığı ölüm korkusundan dolayı

¹²⁴ *Therese* adlı romanı, bu hikâyeden 36 yıl sonra yayınlanmıştır. İki eserin konusu benzerlik gösterse de aralarında yayın yılları arasındaki bu büyük fark, birbirlerinden bağımsız da olduklarının bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Benzerlik de, sadece 'oğul' karakterinin davranış biçimi noktasında görülmektedir.

çocuğun böyle davranmış olabileceğine karar verir. Mahkemede bu durumu anlatma kararı alır. Hikâye burada bitmektedir ve doktorun mahkemede konuyu anlatıp anlatmadığı 'okuyucunun izlenimine' kalmıştır.

5.3.2. Karakter Tipleri ve Anlatım Özellikleri

Öykü, yirmili yaşlarında genç bir erkek, onun ölmekte olan yaşlı annesi ve ölüm sürecine tanıklık eden doktor olmak üzere üç ana karakter etrafında şekillenmektedir. Yaşlı kadın, Schnitzler öykülerinde sıklıkla karşımıza çıkan 'kadın tipi'nin yaşlanmış zamanını canlandırmaktadır. Kadın, Evlilik dışı bir ilişkiden hamile kalmıştır. Bu süreçte evlenemediği, terk edildiği için de ortada kalmış, yaşam içinde 'olanakları doğrultusunda sürüklenmiş' bir tiptir. Bekâr bir anne olarak, doğum yaptığı gün bir 'cinnet an'ı yaşamış ve çocuğunu boğmaya çalışmıştır. Hayatı boyunca bunun vicdan azabını yaşamıştır. Aynı zamanda, çocuğunu tek başına büyütüştür. Çevresine kendini 'dul bir kadın' olarak tanıtmıştır. Terzilik yaparak geçimini sağlamaktadır. Gençliğinden beri sınıfsal olarak da alt veya orta seviyede olduğunu anlamaktayız.

Oğlu, küçük yaşlardan itibaren sorun çıkararak bir çocuk olmuştur. Hırsızlık yapan, çok küçük yaşlarda alkol almaya başlamış bir çocuktur. Annesinin vicdan azabını sezip sezmediği kesin değildir. Annesinin 'anlayışlı' tutumu neticesinde mi, yoksa genel olarak 'içinde bulunduğu sosyal çevreden dolayı' mı bu denli sorunlu bir tip olduğunu ayırt etmek oldukça zordur. Çünkü çocuk 'kötü bir insan olarak zarar verdikçe' annesi kendi vicdan azabını giderir olmuştur. Aralarındaki iletişimi sadece, annesine karşı olan kötü davranışları ve annesinin hoşgörüsü üzerinden öğrenebilmekteyiz. Annesinin vicdan azabının paranoyak bir hal alması sonucunda çocuğun kişiliğinin gittikçe bozulduğu izlenimi de kuvvetlidir. Nitekim çocuğun davranışları, para isterken aralarında çıkan kavgada annesini baltayla 'öldürecek seviyeye' gelmiştir.

Doktor 'tipi', anne – oğul arasındaki bu bağı bir vaka gibi günlüğüne işlemektedir. Karakterlere dair tüm bu bilgileri doktorun günlük yazımından öğrenmekteyiz. Kendisi, kadın ve sosyal çevresine göre 'üst seviyededir'. Böylece, yüksek burjuva sınıfından bir doktorun günlüğünden, sonu cinayetle biten, orta veya alt sınıftan bir aile dramına şahit oluşunu okumaktayız. Doktor, olaya mesleki kimliğiyle dâhil olmuştur. Pozitivist yaklaşımı temsil eden bir tip olarak, görünenin ardındaki gerçekliği sorgulamaktadır. Bu süreçte, 'ölüm'e tıbbi yaklaşması gereken bir karakterken, içinde bulunduğu atmosferin kendisinde bıraktığı izlenimleri de işlemektedir. 'Ölüm'ün gerçekleşmesi olasılığına karşı takındığı tavırlar, tutumlar, empresyonist birey tipi bağlamında önemli örnekler oluşturmaktadır.

Bu bağlamda, öykünün iki başlıklı olması da önemlidir. 'Der Sohn', konunun bir oğul hikâyesi olduğunu belirtirken, 'Aus den Papieren eines Arztes' şeklindeki ilave başlık, aynı zamanda bir doktorun da bakış açısı bulunacağını haber vermektedir. Edebi bir başlıkla, edebiyata mesafeli -'bilimsel' bir bakış açısının birleşimi izlenimini de yaratmaktadır. Nitekim hikâye okunduğunda, konunun bir oğulun annesini öldürmesi ile bir doktorun duruma yaklaşımından oluştuğu ortaya çıkmaktadır. Bu yönde bir başlık seçmesi, Schnitzler'in de yazar ve doktor kimliklerinin tek yaklaşımda birleşmesi şeklinde yorumlanabilir. Schnitzler'in 'durum tespiti', analiz, teşhis gibi yaklaşımları, birçok eserinin başlığında olduğu gibi, bu öyküsünün başlığında da kendini göstermektedir. Doktor karakteri çoğu eserinde bulunmakta, fakat hikâyenin ana karakteri veya durumu yönlendiren bir karakter olarak pek karşımıza çıkmamaktadır. Bu öyküde ise, durum bire bir doktorun aktarımı ve duruma yaklaşımı çerçevesinde okuyucuya aktarılmaktadır.

Schnitzler, bu öyküsünde yine bireyin iç dünyasını ortaya koymaktadır. Bir annenin oğlu tarafından öldürülmesinden yola çıkarak, çocuk ile anne arasındaki ruhsal ve duygusal bağı konu etmektedir. Aynı zamanda, bir doktorun böylesi bir durum karşısındaki ruh halini, algısını, izlenimlerini işlemektedir. Öykünün başlığındaki 'doktor raporu' tanımı, doktorun konuyu anlatırkenki detaycılığında kendini göstermektedir. Geriye dönük olarak olayı günlüğüne not ederken, 'sismografik' anlatım özelliği oldukça dikkat çekicidir:

Ich sizte noch um Mitternacht an meinem Schreibtisch. Der Gedanke an jene unglückliche Frau läßt mich nicht zur Ruhe kommen... Ich denke an das düstere Hofzimmer mit den altertümlichen Bildern; an das Bett mit dem blutgeröteten Polster, auf dem ihr blasser Kopf mit den halbgeschlossenen Augen ruhte (s.90).

Doktor, görmüş olduklarını - yaşamış olduğu 'an'ın tesirini günlüğüne işlemektedir. Bunu yaparken, yine ayrıntıları yansıtmaya eğilimindeki natüralist akımın aksine, estetik bir anlatıma başvurduğunu görmekteyiz. Kullandığı ifadeler, aslında gelmekte olan ölümü, oradaki 'dehşeti' okuyucuya sadece izlenim yoluyla vermektedir. Kadının ve durumun vahametini, detaylara dair 'parçalarla' fakat ürkütücü olmayan bir biçimde günlüğüne not etmektedir. Böylece doktor, 'ölmekte olan kadının halini' kendine anlatmaktadır. Öykünün başlangıcı da olan bu ifadeler dışında, bir daha 'ölüm' dair bir anlatım bulunmamaktadır. Hemen sonrasında, annesini öldürmek istemiş olan oğulun kayıtsızlığını betimlemektedir:

Und in der anderen Zimmerecke, auf einem Stuhle, die Beine übereinander geschlagen, mit trotzigem Gesichte, saß er, der Unselige, der Sohn, der das Beil gegen das Haupt der Mutter erhoben... ja es gibt solche Menschen, und sie sind nicht immer wahnsinnig! Ich sah mir dieses trotzige Gesicht an, ich versuchte darin zu lesen. Ein böses, bleiches Antlitz, nicht häßlich, nicht dumm, mit blutleeren Lippen, die Augen verdüster, das Kinn in dem zerknitterten Hemdkragen vergraben, um den Hals eine flatternde Binde, deren eines Ende er zwischen den schmalen Fingern hin und her drehte. – So wartete er auf die Polizei, die ihn wegführen sollte (s.90).

Doktorun, oğlu tarif ederken, aslında izlenimlerini aktardığını görmekteyiz. Annesini öldürmeye teşebbüs etmiş bir oğlu, bir vaka gibi incelemiştir. Her bir detayını aklında tutmuştur. Annenin öldürülmüş olmasından ziyade, 'öldüren' kişi ile ilgilendiği dikkat çekmektedir. "Bu tür insanlar var ve her zaman da çıldırması olmaları gerekmiyor" şeklindeki ara yorumu, 'bir türü' inceleyen bilim insanı yaklaşımını anımsatmaktadır. Böylece, 'oradaki ölüm' olgusuyla da kendisi arasına mesafe girmektedir. 'Az önce cinayet işlemiş' bir bireyin mimiklerini, beden dilini 'okumaya' çalışmaktadır. Oğulun soğukkanlılığını, geriye dönük aldığı notlarında, sanki o 'an' – orada izlerken yazıyormuşçasına detaylı ve sıralı bir biçimde kaleme almaktadır. O 'an'ı adeta yaşıyor gibidir günlüğünde. Doktorun katile dair edindiği bu izlenim, yaralı kadına müdahale ettikten sonra kapıdan çıkışına kadar olan kısa 'an'da zihnine işlenmiştir. Bu detayları verdikten hemen sonra, kapıdan çıkışını anlatmaktadır. Oğula dair bir daha hiçbir tanımı ya da yorumu görülmemektedir.

Kapıdan çıktığı an'da, yaralı kadının bir komşusu ile karşılaşır. Kadını "eine mir bekannte, nicht mehr ganz junge Person, die Frau eines kleinen Beamten, zu dem ich früher als Arzt gekommen war, hielt mich etwas länger auf" (s.90) şeklinde detaylıca tanımlamaktadır. Çıktığı odada 'ölüm', 'cinayet' olgularıyla ve bir katille yüz yüze geldikten hemen sonraki 'an'da sahip olduğu ruh haline dair önemli bir veridir komşuyu günlüğüne not ediş şekli. Bir önceki an yaşadıklarından ve gördüklerinden sıyrılmıştır bile. Doktorun bu yöndeki davranış biçimi, 'mesleki özelliği'nden kaynaklı görülebilir. Ancak öte yandan, 'gerçek karşısındaki izlenimleri sismograf gibi algılarına kaydeden' empresyonist modern birey yaklaşımını da anımsatmaktadır. 'Ölüm olan odadan' çıkarken, ölümün düşüncelerinden de çıktığı - uzaklaştığı şeklinde yorumlamak yanlış olmayacaktır. Komşunun yaşlıca olduğu kadar, 'orta halli bir memurun' karısı oluşuna kadar detay vermesi önemlidir bu noktada. Kadın, doktoru tanıyınca, 'buradaki ölümün' nasıl geldiğini, yaralı kadın ve oğlu hakkında bildiklerini anlatmaya koyulur. Ölüm konusuna mesafeli yüksek burjuva ve empresyonist tutum biçimine uzak bir davranıştır söz konusu olan. Ölüm vakasının içinden sıyrılıp gidecek olan doktoru, bu kadın konu hakkında konuşmak – bilmediklerini anlatmak üzere ayaküstü tutmaktadır. Konuşma esasında bir dedikodu 'an'ıdır. Kadının "Das ist noch weit schrecklicher als Sie denken, Herr Doktor!" demesi üzerine doktorun "Noch schrecklicher?" diye sormasıyla, doktorun günlüğüne tüm detaylarıyla işlenen bir diyalog çıkmıştır ortaya. Doktor bu diyalogu da sanki o 'an'da gerçekleşen bir konuşma gibi tüm detayları ve akıcılığıyla günlüğüne aktarmaktadır.

Öte yandan bu öykü, bir doktorun iç monoloğudur aslında. Günlüğüne, kendisi için aldığı notlardır. Kendine durumu tekrar olarak anlatması ve konu üzerine kafa yormasından, karar almaya çalışmasından ibaret olduğu anlaşılmaktadır. Bir karara varabilmek için,

durumu, karşılaştığı vakayı kendi kendine yeniden analiz etmekte ve kadının savunduğu ‘gerçekliği’, ‘doktor kimliği’ ile sorgulamaktadır.

5.3.3. Ölüm Motifi: Ötekinin Ölümü – Cinayet

Doktoru kapıda lafa tutan komşu, yaralı kadının, oğlunu ne denli sevdiğini; oğlunun her türlü kusurunu nasıl hoş gördüğünü, her eziyetine nasıl katlandığını, asla cezalandırmadığını, hatta hiç karşı bile koymadığını anlatır. Oğlan daha çocuk yaşta başlamıştır alkol almaya, hırsızlık yapmaya. Hiçbir işte çalışmadığını ve çalışıyorsa da mutlaka bir suçtan dolayı işten atıldığını, sık sık annesini döverek de eziyet ettiğini anlatmaktadır. Doktor duydukları karşısında şaşkıncıdır ve anlamaya çalışarak, aralarda sorular sorar. Kadın, anne olanlara dayandıkça ve oğlunu daha da çok sevdiğçe, her şeyin nasıl iyice kötüleştiğini ve sonunda da bu olayın yaşandığını aktarır doktora. Annenin ruh halini “Sie schien ganz verblendet zu sein. Alles hielt sie für Jugendstreichche [...]” (s.91) şeklinde açıklamaktadır.

Oğlan bu kez iyice ileri gitmiş ve annesine baltayla saldırmıştır. Bu bir cinayet an’ıdır ve komşu kadının anlatımı, bu ‘öldürme’ – ‘ölme’ an’ını açıklıkla ifade eden tek yerdir hikâyede:

Er kam heute erst früh am Morgen heim; ich hörte ihn hier vor unserer Wohnung über die Stufen stolpern. Dabei sang er etwas mit seiner heiseren Stimme. Nun, und oben wird er wieder Geld verlangt haben. Die Türe hat er offen gelassen – bis zu uns herab... denken Sie, vom vierten bis in den zweiten Stock – hörte man sein Toben. Und dann plötzlich ein Schrei. Noch ein Schrei. Da stürzten die Leute hinauf, und da sah man’s. Er aber soll ganz verstockt dagestanden sein und die Achseln gezuckt haben...! (s.91).

Öyküde, bu kısım dışında, bir daha ‘öldürme’ anına dair bir detay geçmemektedir. Schnitzler’in bu öyküsünde de yine ‘ölümün gerçekleşme an’ı, hayatta olan karakterlerin uzağında gerçekleşmiştir. Aynı binada bulunmuş olsa da, öldüren ve ölen dışında kimse olaya ‘şahit’ olmamıştır. ‘Ölüm’ sadece ‘bilinen’, ‘haberdar’ olunan bir durumdur bu öyküde de.

Komşu kadının anlatımı burada bitmiştir ve doktor, anlatımına “Ich ging.” (s.92) şeklinde devam etmektedir. Arkasından bir kaç kişinin yürüdüğünü duymaktadır ve ‘katilin’ götürüldüğünü fark etmiştir. Etrafta bekleyenlerin tek ses çıkarmadığını yazarken, kendisinin ruh halini de “Ich hatte mich im Flur umgewandt, stieg die Treppe hinab, schritt aus dem Hause, und ging in einer sehr trüben Stimmung daran, mein übriges Tagewerk zu

vollbringen” (s.92) sözleriyle not etmektedir. Katile ‘bakmamış’, kendi yaşamına doğru uzaklaşmıştır.

Doktor karakteri, görevini tamamlamış ve olay yerinden uzaklaşmaktadır. Kontrol için öğleden sonra uğramıştır. Kadının durumu hala çok ağırdır ve bilinci de yine kapalıdır. Refakatçi, doktora, polislerin geldiğini ve olayı araştırdığını aktarır. Doktor, günlüğünde bu konuya daha fazla yer vermemektedir. Bunun yerine, odanın neredeyse karanlık olduğunu, bir mum yakıp kadının başucuna koyduğunu anlatır. O an’da “Welch ein unendliches Leiden lag auf diesem sterbenden Antlitz...” düşüncesi geçer içinden. Bu sahnede, Schnitzler’in eserlerinde sıklıkla kullandığı ‘ışık – algı’ etkileşimini görmekteyiz. Doktor bir an’lığına, loş bir ortamda, mumun aydınlattığı bir odada, kıpırtısız bir yüzü kendi algısına göre yorumlamaktadır. Hemen sonraki cümlede ise ‘doktor yaklaşımı’ ile yazmaya devam etmektedir: “Ich richtete eine Frage an die Kranke. Sie wurde unruhig, stöhnte und öffnete die Augen ein wenig. Zu sprechen vermochte sie nicht. Nachdem ich das Nötige verordnete, entfernte ich mich...” (s.92). Ölüm, normal sürecinde gerçekleşme yönündedir. Doktor, akşam tekrar kontrole gelmek üzere oradan ayrılmıştır. Akşam da kontrolü gerçekleştirmiş ve evine dönmüştür. Günlük yazımı, bu noktada, tam yazıldığı ‘an’ı vermektedir:

Sechs Uhr Morgens!

Nach Mitternacht – eben als ich die letzte Zeile in mein Tagebuch eingetragen – wurde heftig geklingelt... Frau Martha Eberlein – dies war der name der Schwerverletzten – verlangte nach mir. Irgendein Junge aus dem Hause war hergeschickt worden; ich sollte gleich zu ihr, gleich, gleich... Ob sie im Fieber liege, ob es zu Ende gehe...? Er wußte nichts; jedenfalls sei es höchst dringend (s.92).

Öykünün bu sahnesi, doktorun da aslında iç dünyasında ‘doktor olarak’ duruma tamamen mesafeli kalamadığını göstermektedir. Doktor olarak ilgilendiği kadının durumunda, oğlu tarafından ölümcül şekilde yaralanmış olması dışında bir ‘gerçeklik’ bulunmamaktadır. Fakat yine de, ‘birey’ olarak durumdan etkilendiğini anlamaktayız. Çağrıldığı için tedirgindir. Ayrıca, detayları bir doktor titizliğiyle, ama ‘özel hayatına’ (günlüğüne işleyerek) dâhil etmektedir. Günlüğü yazdığı saat dikkat çekicidir. Gece yarısı, kendi evinde, bu olayın detaylarını yazmaktadır. Hemen peşine de, gerçekten duruma dâhil olacağı ‘an’ gelmektedir. O ‘an’da yaralı kadın tarafından acilen çağrılmaktadır. Bu da bize göstermektedir ki, bu çağırılma sahnesinden sonra yaşayacağı kafa karışıklığı nedeniyle sonradan yazmamıştır bu günlük yazısını. Zaten en başından beri bir vaka ya da etkilendiği bir durum olarak yazma ihtiyacı duymuştur. Yaşadığı, şahit olduğu ‘an’ların etkisindedir. Bu etkiyi günlüğüne işlemektedir. Bu bağlamda, ayrı bir inceleme konusu olabilecek bir örnek olarak, natüralist ve empresyonist etkenlerin kimi zaman iç içe olabildiğini görmekteyiz.

Çağrıldığı için günlüğünü böldüğü sahnede, yaralanmış kadının adı da ilk kez geçmektedir. Sonraki sahnelerde, kadınla aralarında geçen diyaloglarda zaman zaman ismiyle hitap edecektir. Karakterlerin, doktorun kendisi de dâhil, hiç adlandırılmaması, Schnitzler öykülerinde çok sık karşılaştığımız bir özelliktir. Schnitzler, eserlerinin hemen hepsinde bu biçimde yazarak, konularını belirli 'karakter tipleri' çerçevesinde işlemektedir. Durum, davranış ve olaylar 'tipler'in yaklaşımı ekseninde dönmektedir. Bu nedenle öykülerinin birçoğunda, karakterlerin ismi geçmemektedir. Buna karşılık, karakterlerin sosyal durumu, olaylar karşısındaki davranışları vb. kişisel özellikleri hikâye örgüsü içinde yer almaktadır. Buradaki hikâyede de aynı durum söz konusudur. Doktorun, konuşulan komşu kadının, oğulun, refakatçinin, doktoru gece yarısı gelip çağıran çocuğun ve yaralanmış kadının isimleri hiç kullanılmamıştır. Yaralanmış kadının adı da ancak, kapıya gelen çocuk kimin çağırdığını söylediği için, 'olay' ve metin bütünlüğü içinde verilmektedir. Doktor, her bir detayı zihnine 'sismograf' gibi kaydetmiş olarak günlüğüne aktardığı için, bu sahnede kadının adı ortaya çıkmıştır.

Çocuk çağırdığında, hemen muayene çantasını alarak gitmiştir. Giderkenki hali ve eve girişte verdiği detaylar, doktorun 'ben' odaklı halini ortaya koymaktadır:

Ich folgte dem Jungen auf dem Fuße, und mit meiner chirurgischen Handtasche versehen, eilte ich die Treppe des Hauses hinauf, während der Junge unten stehenblieb, ein Wachsstockchen in der Hand haltend, um mir zu leuchten. Die letzten Stufen lagen schon tief im Dunkel, nur am Anfang des Weges geleitete mich ein matter, flackernder Schein. Doch aus der halboffenen Wohnungstür der Kranken fiel mir ein Lichtstreif entgegen. Ich trat ein,[...]. Die Wartefrau war aufgestanden, als sie meine Schritte hörte, und kam mir entgegen. "Was gibt's?" flüsterte ich... "Sie will Sie durchaus sprechen, Herr Doktor! (s.92).

Karanlık, ışığın azlığı gibi özellikler, 'gelmekte olan belirsizliği' vurgulaması açısından oldukça önemlidir. Bu nedenle, merdivenlerdeki karanlığın üzerinde durması, aslında kadının neden çağırdığını bilmemesinden ötürü daha dikkat çekici bir hal almıştır. Bu etkiler altında, neyle karşılaşacağını bilmediği için, içinde olduğu ruh hali, atmosferin detaylarını zihnine kaydediyor gibidir. Çocuk, onu yukarı çıkarken artık yalnız bırakmıştır. Durumla, karşılaşacağı 'şey'le bir başınadır ve yarı karanlık içinde ilerlemektedir. Durumdan genel olarak etkilenmiş ve bu etkileri günlüğüne işlerken çağrılmış olması da burada ruh hali üzerinde yoğun etkiye sahiptir. Geriye dönük olarak yazdığı durumun, gece yarısı 'aniden' içine girmiştir. Mum ışığının yetersizliğini direk söylemek yerine 'ein Wachsstockchen, um mir zu leuchten' demektedir. Gördüğü kadarının ve bildiklerinin ne derece yetersiz olduğunun izlenimini vermektedir. Işığın 'derecesi' algısını, ruh halinin rotasını belirlemektedir. Böylece, ışık oyunlarının ölüm çağrışımlarıyla ilgisinin ima edilmek istendiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Doktoru, kadının komşuları 'doktora ihtiyaç var' diyerek değil, Bayan Martha Eberlein sizi çağırıyor" diyerek çağırılmaktadır. Oysa doktor, o an şaşkınlıktan ya da içgüdüsel olarak muayene çantasını almıştır. Hâlbuki kendisi kadının durumunu tıbben takip eden kişidir. İyileşme olamayacağını, yapılacak bir şey olmadığını, durumun 'ölüm' doğru gittiğini 'doktor olarak' bilmektedir. Bu nedenle, odaya girdiğinde de sadece 'kendisini neyin beklediğini anlama çabasıyla' sadece "Was gibt's?" flüsterte ich... " (s. 92) şeklinde iletişim kurmaktadır. Muayene çantasını yanına alışı kadar, bunu günlüğüne detay olarak işlemesi de önemlidir. Aslında çantanın gereksiz olduğunu vurgulamaktadır. Baltayla ağır şekilde yaralanmış, ölüm döşeğindeki yaşlı bir kadının kendisini neden çağırdığını anlamamıştır. 'Kadının ölme süreci' içinde, doktor olarak, iyileştirici bir varlığı olamayacağını kendisi de bilmektedir. Bu sürecin içinde kendine başka bir rol biçemediği için, yine doktor rolünde gitmektedir çantasıyla.

Refakatçiden, kadının konuşmak istediği bilgisini aldıktan sonra, atmosfere, odaya dair hiçbir detay vermemektedir. Hikâye, "Ich stand schon beim Bette; die Kranke lag regungslos da; ihre Augen waren weit geöffnet; sie sah mich an" (s.93) sözleriyle devam etmektedir. Yaralı kadın, doktora teşekkür etmiştir geldiği için. Doktor, kadının teşekkürüne "Ich ergriff ihre Hand; der Puls war nicht gerade schlecht. Ich schlug den fröhlichen Ton an, den wir ja immer in der Kehle haben müssen, auch wenn es uns nicht danach zumute ist. "Also, besser geht es, wie ich sehe, Frau Eberlein, das ist sehr erfreulich!" (s.93) şeklinde karşılık vermiştir. Elini tutması, bir 'an'lığına kadına yakınlık gibi görünse de, hemen peşinden 'nabzını kontrol ettiğini' söylemesi, 'an'dan hemen sıyrıldığını göstermektedir. Aynı zamanda, ölümün 'fiziksel olarak' o 'an'dan uzak olduğunu da tespit etmektedir. 'Umut veren ses tonu, hep takınmaya hazır olmamız gereken tavır' diye açıklama yapması da, yine doktor tutumunu vurgulamak içindir. Asıl söz konusu olan, içinde bulunduğu durumda doktor pozunu sürdürmesidir. Yine salt doktor kimliği ile kadına ve ölme sürecine mesafeli durmaktadır. Burada gerçek bir empati yoktur.

Kadınla aralarında konuşma, bu sahne itibarıyla başlamıştır. Bu konuşma, doktorun günlüğüne tüm detaylarıyla, diyalog şeklinde işlenmiştir. Kadın, doktorla konuşmak istediği bir konu olduğunu söyler. Doktor, refakatçiye, dinlenebileceğini söyleyerek, biraz uzaklaşmasını ima eder. Kadın ise, refakatçinin dışarı çıkmasını ister. Doktor, refakatçinin odadan çıkışını "Die Wartefrau sah mich noch einmal fragend an, worauf sie ging, die Türe leise hinter sich schließend. Ich war allein mit der Kranken" (s.93) şeklinde işlemiştir günlüğüne. Schnitzler eserlerinde, sağlıklı kişi ile hastanın yan yana bulunması durumu sıklıkla işlenmektedir. Yazar, hasta ve sağlıklı kişileri eserlerinde yan yana koyarak, sağlıklı olan bireyin davranışlarını işlemektedir. Böylece, sağlıklı kişinin 'bu şekildeki bir yakınlıktan' duyduğu rahatsızlığı resmetmektedir. Hastalıklar, ölümcül ağır hastalıklardır. Bu tür sahneleri

genellikle 'iki genç insan' üzerinden işlerken, burada 'hasta ve ölmekte olan kişiyi' yaşlı bir karakter olarak seçmiştir. Fakat aniden 'kader' neticesinde gelen bir ölüm vardır yine. Gerçekleşmesi kaçınılmaz ve her an olabilecek bir ölümdür. Şüphesiz ki, böyle bir olasılığın net bir biçimde farkında olan kişi 'doktor'dur. Fakat o durum içinde ve doktor kimliğinin hiçbir işlevi olmadan bulunmak zorundadır. Her an fenalaşıp ölebilecek bir 'hasta' ile 'gece yarısı' odada yalnız kalmıştır. Doktorun, tıbben ölümün gerçekleşmesi durumunda nasıl davranması gerektiğini bildiği halde, orada bulunmaktan rahatsız olduğunu anlamaktayız verdiği detaylardan. Söz konusu detaylar, 'an'lık durumların kaydı gibi görünse de, aslında bütün halinde, doktorun ölüm karşısındaki tutumunu sergilemektedir. Mümkün olduğunca 'uzak durmak' istemektedir kadından ve oradaki ortamdan.

Burada günlüğüne işlediği ve hikâyeyi oluşturan detaylar, durumu oluşturan 'an'lardan oluşmaktadır. Uzun uzadıya geçen zaman dilimleri değildir söz konusu olan. Aralarında başlayan diyalog, birçok detayla verilmiş olsa da, aslında hala 'doktorun, kadının elini tuttuğu sahnede'dir. Hikâye, doktorun "Bitte! sagte diese, mit den Augen auf einen Stuhl weisend, der am Fußende des Bettes stand. Ich ließ mich nieder, ihre Hand in der meinen behaltend, und rückte näher, um sie besser verstehen zu können." şeklindeki anlatımıyla devam etmektedir.

Kadının eli hala elindedir. Fakat bunun bir şefkat veya dostluk, yani yakınlık belirtisi olmadığını vurgulamaktadır. Günlüğünde, sonradan anlatırken bile 'Bayan Eberlein' dememektedir. Anlatımda da arasındaki mesafeyi koruyarak, "diese" şeklinde ifade etmektedir. Elini tutmasını da, yaklaşmasıyla birlikte "daha iyi duymak amacıyla" diyerek açıklamaktadır. Tüm bu detaylara yer vermesi dikkat çekicidir. Doktor, bu detayları vererek, açıklama yoluna gitmektedir. Hikâyenin, günlük yazısı olduğunu göz önünde bulundurduğumuzda, bu detayların ve açıklamaların aslında doktorun yine kendisine yazdığını anlamaktayız. Bu bağlamda, doktorun kendine de sürekli olarak, doktor kimliğini – ölüme olan mesafesini hatırlattığını söylemek yanlış olmayacaktır. Yarattığı izlenim, bilinçaltında 'ölümden kaçış' için kendine bahaneler ürettiği yönünde görünmektedir.

Bu yöndeki çıkarımı, diyalogun devamındaki yaklaşımı da desteklemektedir. Kadın, oğlunun serbest kalmasını istemektedir. Doktordan bu konuda kendisine yardım etmesini ister. Doktor, bunun kendisinin elinde olmadığını ifade eder. Aralarındaki diyalog şu şekilde devam etmektedir:

"Oh, es steht in Ihrer Macht, wenn es eine Gerechtigkeit gibt..."

“Ich bitte Sie recht sehr... versuchen Sie sich nicht aufzuregen... Ich fühle wohl, daß sie mich für Ihren Freund halten, und ich danke Ihnen dafür; ich bin aber auch Ihr Arzt und darf Ihnen ein bißchen befehlen. Nicht? – Also Ruhe! Vor allem Ruhe!”
“Ruhe...” wiederholte sie, und schmerzlich zuckte es ihr um Augen und Mund... “Herr Doktor – Sie müssen mich anhören... es lastet so schwer auf mir!” (s.93)
Auf meinem schweigenden Antlitz glaubte sie eine Aufforderung zum Sprechen zu lesen, und meine Hand fest drückend, begann sie:[...]” (s.94)

Kadın, kendisinin suçlu olduğunu söyleyince, doktor “Siz mi?” diye cevap vererek, konuşmayı sürdürmektedir. Bu sahneden itibaren kadın, hikâyesini anlatır. Çocuğuna hamileyken terk edildiğini, sevgilisinin kendisini ortada bıraktığını, herkesin onu dul bir kadın zannettiğini, ama aslında hiç evlenmemiş olduğunu, çocuğunu doğurduğu gün onu nasıl öldürmek istediğini, yıllardır çocuğunun intikam alacağı ‘an’ı nasıl arzuyla beklediğini tüm detaylarıyla anlatmaktadır doktora. Doktor şaşkındır. Kadın hikâyesini anlatmayı bitirdiğinde ve hala ısrarla, suçlu olduğunu söylediğinde, doktor kendi görüşünü “ “Nein!” sagte ich... “Nein, Frau Eberlein!...Sie waren längst Ihrer Schuld ledig. Ihre tausendfältige Güte hat die Verwirrung eines Moments, in dem ein Wahn Sie gefangen hielt, längst gesühnt!...”” (s.96) şeklinde dile getirmektedir. Kadının ruh hali, vicdan azabından kaynaklı görünmektedir. Doğurduğu çocuğa yaptığı kötülüğü kendisi unutamamıştır.

Öte yandan, paranoyak bir tutum da sergilemektedir. Çocuğun, o kötülüğü algılamış olma ihtimali değil, kesinliği doğrultusunda karar verdimeye çalışmaktadır. Kendince ‘gerçek olarak seçtiği’ şeye göre hareket etmektedir. Kadının ruh hali, gerçek ile ‘hayali gerçek’ – vicdan azabı ile paranoya arasındaki sınır belirsizleşmiştir. Bu bağlamda, hangisi nedeniyle acı çektiğini kestirmek, okuyucu için oldukça güçtür.

Doktorun yaklaşımı ise bir ‘an’lık olayın, bir ömürlük bedeli olamayacağına dairdir. Burada Schnitzler’in de sahip olduğu pozitivist bakış açısı kendini göstermektedir. Hata - bedel ödeme diyalektiğine dair, bir doktorun materyalist yaklaşımını görmekteyiz. Kaderin bedel ödetmesi veya kimse bilmiyorsa bile bir gerçeğin dönüp dolaşıp insanın önüne geleceği görüşü, bu görüşe terstir. ‘Kader’ olgusu, dini veya batıl bir inanç sistemine dâhil bir olgu olarak, ‘doktor karakter tipine’ uzak durmaktadır. Bireyin her bir davranışının bilimsel bir açıklaması vardır. Anne çaresizlikten dolayı, akıl – mantık ilişkisinden uzaklaşmış ve bir eylemde bulunmuştur. Kendisinden başka kimse olayı bilmemektedir. Kendisi de yaptığının bir hata olduğunu kabul ediyorsa, rahat ölmesinde bir sakınca bulunmamaktadır.

Öte yandan doktorun telkini, hayatı ‘an’a dayalı yaşayan, algısı duygu derinliğine kolay kolay inmeyen, ruh hali ekseninde yaşayan empresyonist yaklaşım yönünde görünmektedir. Yaşanan yaşanmıştır. ‘An’ önemlidir, ama yaşanırken önemlidir. Sorumluluğu ömür boyu sürmez. Ölmeden önce günah çıkarmak, arınmak gibi ritüeller de bu bağlamda

akla gelmektedir. Son kez bir bedel ödeme çabası doktora gereksiz gelmektedir. Doktor, bu yaklaşımla da, 'ölmekte olan' kadını rahatlatmaktadır. Yaşam artık sona ermektedir. Tüm hayatı boyunca bunun eziyetini çekmiş birinin, ölümlük de kendine eziyet ederek, suçluluk duyarak ölmesinin önüne geçmektedir.

Kadın, doktorun bu 'rahatlatıcı' sözlerine karşılık, düşüncesinde ısrarcıdır. Doktor da, artık dinlenmesi ve kendini yormaması gerektiğini sürekli olarak kadına tekrar etmektedir. Fakat kadın, doktora yönelttiği isteğini son kez "Herr Doktor! – der Wunsch einer Sterbenden ist heilig... Sie müssen es mir versprechen!" (s.96) cümlesiyle ifade eder. Doktora, kadını ölmeyeceği, sadece biraz dinlenmesi gerektiğini söyleyerek telkin etmeye çalışır. Ne kadar direnmeye çalışsa da, sonunda kadına "evet!" sözünü vermek zorunda kalır. Kadın ertesi sabah bilincini kaybeder ve öğleden sonra da ölmüştür. Kadının ümitsizce 'teselli arayışı', kişiliğini sabit fikirlerle baskı altına almaktadır. Böylece, ölüm anında bile hayattaki takıntısı yüzünden gelen derin buhran içinde kalmaktadır.

Hikâyenin son kısmında doktor, kadının ve oğlunun durumunu kendi içinde sorgulamaktadır. Mahkemeye gidip gitmeme konusunda henüz karar vermemiştir:

Noch liegt ihr Geheimnis in mir, in diesen Blättern verborgen, und es steht mir frei, ihren letzten Wunsch zu erfüllen oder nicht. Ob ich zu Gericht gehe oder nicht – für den elenden Sohn dieser unseligen Mutter ist es dasselbe! Kein Richter der Welt wird die Verwirrung der Mutter als mildernden Umstand für das todeswürdige Verbrechen des Sohnes gelten lassen (s.96-97).

Böyle bir 'an' yaşanmış olsa da, annenin bu ölümü hak etmediği görüşündedir. Bir 'an'lık 'cinnetinin' hafifletici bir neden olamayacağından hareketle, mahkemeye gitmesiyle gitmemesi arasında bir fark olmadığını not etmektedir günlüğüne (s.96).

Fakat bir yandan da bilim – tıp açısından, insan beyninin algı düzeyini merak etmektedir. Kadının söyledikleri aklında takılı kalmıştır. İnsanın, doğduğu ilk andan itibaren gördüğü her şeyin zihnine işlenip işlenmediğinden kendisi de emin değildir. Hikâyenin bu noktasında, Algı – varoluş – ben – izlenim gibi olguların etkileşimleri üzerine iç monolog şeklinde, yine günlüğüne yazmaya devam ederek, bir tartışma yürütmektedir:

Oder sollte es mölich sein? Bleiben uns selbst von den ersten Stunden unseres Daseins verwischte Erinnerungen zurück, die wir nicht mehr deuten können und die doch nicht spurlos verschwinden? – Ist vielleicht ein Sonnenstrahl, der durchs Fenster fällt, die allererste Ursache eines friedlichen Gemütes? – Und wenn der erste Blick der Mutter uns mit unendlicher Liebe umfängt, schimmert er nicht in den blauen Kinderaugen süß und unvergänglich wider? – Wenn aber dieser erste Blick ein Blick der Verzweiflung und des Hasses ist, glüht er nicht mit zerstörender Macht in jene Kinderseele hinein, die ja tausenderlei Eindrücke aufnimmt, lange bevor sie dieselben zu enträtseln vermag? Und was mag sich in dem Empfindungskreise

eines Kindes abspielen, dessen erste Lebensnacht in schauerlicher unbewußter Todesangst dahingegangen? (s.97).

Hikâyenin arka planında annenin 'kendi gerçekliği' konusu bulunmaktadır. Doktorun düşüncelerine dair yaptığımız son alıntıda da tartışmanın 'algı' ve 'gerçeklik' olguları çerçevesinde döndüğünü görmekteyiz. 'Verwischte Erinnerung' (sisler ardındaki hatıra) olarak adlandırdığı 'bilinç düzeyinde unutulmuş da olsa yaşanmış bir an' ne derece etkilidir? Yaşanmış her şey veya gözümüzle temas ettiğimiz, algıladığımız her durum – her görüntü 'benliğimizin bir parçası olarak kalmakta mıdır? Yeni doğmuş bir bebek, annesinin sıcak gülümsemesini algılıyor ve tepki veriyorsa, 'yaşam sürecinin' ilk gününde 'ölüm korkusu'nu yaşamış bir çocuk nasıl tepki verir sorusunu sormaktadır. Hiç kimse, yaşamının o evresine dair 'bilinçli bir bildirimde' bulunamamaktadır. Öyleyse, bunu hiçbir zaman tam olarak öğrenme – bilme şansımız olmayacaktır. Yani olasılık çok da zayıf değildir, doktorun vardığı sonuca göre. Burada Ernst Mach'ın 'benliğin, algılanan her bir ışık huzmesinin bileşiminden oluştuğu' görüşünün izlerini yadsımak mümkün görünmemektedir. 'Her 'an' algı, ben'i belirliyorsa, 'kalıcı olanın' tespiti ne denli mümkündür?' sorusu, doktorun yürüttüğü tartışmanın dinamiği gibi durmaktadır.

Hikâyenin geneline baktığımızda, doktor olması, onu ölüm vakaları karşısında korunaklı kılmaktadır. Bilimsel (pozitivist) bir kimlikle, ölüm vakaları çevresinde yer almaktadır. Sıradan bir 'birey' olarak, ölüm üzerine düşünmek zorunda kalmamaktadır. Ölüm 'tıbbi' bir gerçek olarak, bir doktor için ancak 'bir vaka' durumundadır. Bu noktada, Schnitzler'in doktor kimliğinin, hikâyenin oluşumundaki etkisinin oldukça kuvvetli olduğunu söylemek yerinde olacaktır.

Ölüm, bu öyküde çözülmeyi getiren bir durumdur. Aniden gelen ölüm, gizli kalmış şeyleri açığa çıkarmıştır. Yaşanmış ve sır olan olaylar açıklanmıştır. Beraberinde ise, kişiye göre 'gerçeklik' ve illüzyon gibi durumlar tartışmaya açılmıştır. Bu da Schnitzler eserlerinin tipik bir özelliğidir. Gerçeğin kime ve neye göre gerçek olduğu, hemen her eserinde psikolojik açıdan tartışılmaktadır. Ernst Mach'ın 'benlik algıların bütününden oluşur ve her an algılara bağlı olarak şekillenir' yaklaşımının izleri yine bu öyküde de yoğun olarak görülmektedir. Öte yandan, doktor tipinin 'ölüm düşüncesi' konusundaki yaklaşımı da resmedilmiştir. Ölümün ürkütücülüğünden 'mesleki kimliği' ile uzak durmaya çalışan 'genç bir doktor'un, ölüme 'kabul' dâhilinde yaklaşır gibi davranmasını görmekteyiz. Fakat aslında ölümden irkilmekte ve karşılaşmaktan rahatsız olmaktadır.

5.4. *Der Mörder*

İlk kez, 4 Haziran 1911 tarihli *Neue Freie Presse*'nin paskalya özel sayısında yayınlanmıştır. Öykünün ilk taslak çalışmaları 1897 yılına dayanmaktadır. Schnitzler, tamamlamak üzere yazarken, önce *Doppelspiel* başlığını vermiş ve bir aylık bir sürede yazarak, 10 Eylül 1910 tarihinde öyküyü tamamlamıştır (Urbach, 1974, s.70)¹²⁵.

5.4.1. Öykünün Özeti

Hukuk uzmanı olan Alfred, kendisine göre alt sınıftan olan Elise ile tanışır ve ilişki yaşamaya başlarlar. Kızla daha yeni tanışmışken, sırf onunla daha rahat ve istediği kadar vakit geçirebilmek için, zorlukla bulmuş olduğu işinden ayrılmasını istemiştir. Fakat bir süre birlikte olduktan sonra, önceki ilişkilerinde de olduğu gibi, sıkılmaya ve kızdan uzaklaşma isteği duymaya başlamıştır. 'Kendi sosyal çevresinden olan' yeni bir kızla tanışmayı ummaktadır. Nihayet, bir dans gecesinde, fabrikatör kızı olan Adele ile tanışır. Ancak, tanışıklıkları 'flört'ün ötesine geçmez ve Alfred'in umduğu gibi bir ilişkiye dönüşmez. Fakat Alfred, ilk kez evlilik kararı alır.

Elise'den ise ayrılmaya karar verir. Buluşmaya giderken kesin karardır. Kızın yanına vardığında ise, duyduğu 'hoşnutlukla' ruh hali değişir ve hiçbir şey söylemez. Elise ile bir araya geldiğinde ayrılık kararını bildirmeyi erteleyişi, sürekli olarak tekrarlanır. Öte yandan, Adele ile ilişki kurmaya çalışması da sürmektedir. 'Bir an'da Adele ile evlenmeye karar verir ve 'aynı an'da Adele'nin babasına evlilik isteğini bildirir. Adele'nin babasının itirazı olmaz, ama bir şartı vardır onay vermek için: Alfred, bir yıl sürecek bir yolculuğa çıkacak, bu süre zarfında Adele ile hiç haberleşmeyecek ve döndüğünde, ikisinin duyguları da hala aynıysa, evliliklerine izin verecektir. Alfred, şartı hiç düşünmeden kabul eder ve hemen 'o an'da 'yolculuk için vedalaşmaya hazır olduğunu' belirtir.

Önceki gece, yine 'ayrılmaya kesin kararlı' olarak yanına gittiği Elise ile birlikteyken, ruh halinin değiştiği bir 'an'da birlikte seyahat gitmeyi teklif etmiştir. Adele'nin babasının teklifi bunun üzerine gelince, Alfred ayrılık kararını açıklamak için 'kendince bir yıl zaman kazanmıştır'. Böylece, Adele'nin babasının talep ettiği seyahate Elise'yi de götürecektir, orada açıklayacaktır kararını. Ertesi gün Elise'yle seyahate çıkarlar. Güney sahillerinden başlayarak, gemi ile ülke ülke dolaşırlar. Seyahatin son evresine kadar, Adele ile hiç mektuplaşmazlar ve Elise'ye de hiçbir açıklama yapmaz.

¹²⁵ Ayrıca bkz.: Fliedl, 2005, s.174. ; Just, 1968, s.64.

Seyahatten önceki buluşmalardan birinde Alfred, Elise'nin kalbinden bazen rahatsızlandığını öğrenmiştir. Seyahatin sonlarına doğru bu rahatsızlık ilerler. Elise sık sık rahatsızlanmaya başlar. Alfred de sık sık Adele'yi hatırlamaya ve onu özlemeye başlamıştır. Adele'nin babasının yaşağını delmeye karar verir ve mektup yazar. Mektubuna cevap alınca da, dikkati tamamen Adele'ye yönelir.

Adele'ye karşı 'yoğun bir umut beslemeye başlar' ve Elise'den kurtulmaya karar verir. Fakat herhangi bir ayrılık kararı açıklayarak olmayacaktır bu kurtuluş. Bir plan yapar ve kendini hasta olarak tanıtarak, birçok doktordan morfin reçetesi alır. Topladığı morfinle Elise'yi zehirler gemide. Fenalaştığında da doktor çağırır, fakat doktor da bir şey yapamaz. Zaten Alfred, Elise'nin kurtarılması için çağırmamıştır doktoru, son kez kaderi denemek; ölüp ölmeyeceğini görmek için, kendince bir 'oyun' oynamıştır.

Seyahatten yalnız döner ve önündeki engelden kurtulmuş olduğu için rahatlamıştır. Adele'nin hayalini kurmaktadır. Fakat Adele ile ilk buluşmalarında, kızın başkasına aşık olduğunu ve altı ay önce nişanlandığını öğrenir. Adele'nin yanından ayrılırken, intihar etmeye karar verir. Kendi evine ulaştığında ise, gemiden tanıdığı Baron onu bekliyordur. Gemide Alfred ve Elise çiftini yakından takip eden Baron, Alfred'in cinayetini anlamıştır. Alfred'i düelloya çağırarak için gelmiştir. Alfred'in kaçacak yeri kalmamıştır. İtiraf etmeyi, her şeyi açıklıkla anlatmayı düşünür, fakat mahkemeye çıkması gerekebileceğini düşünerek vazgeçer ve teklifi kabul eder. Aynı gün yapılan düelloda Alfred ölür.

5.4.2. Karakter Tipleri ve Anlatım Özellikleri

Schnitzler, *Der Mörder* adlı öyküsünde, ölüm motifi üzerinden 'modern bireyin sorumluluk duygusu'nu ve 'ben odaklı yaşam' biçimini resmetmiştir. Öyküde karakter olarak, yüksek burjuvadan iki, alt sınıftan ve soylu sınıfından birer kişi yer almaktadır. Alfred hukuk uzmanı, Adele fabrikatör bir babanın kızı, Elise alt sınıftan ve Viyana dışında hiçbir yer görmemiş bir genç kız, Baron ise soylu ve ahlaklı bir karakter olarak öyküyü şekillendirmektedir.

Öykü Alfred'in, Elise'nin ve ilişkilerinin tanımla başlamaktadır. Alfred hukuk eğitimi almış, fakat mesleğini icra etmeyen; zengin bir aileden gelen, fakat ailesi hayatta olmayan bir tiptir. Bir yıldır, alt sınıftan bir kızla beraberdir. İlişkisini yönlendirme şeklinden anlaşılabilir ki, özellikle alt sınıftan olan ve kendisine, ilgisine ihtiyaç duyan bir kızla birlikte. Kızın yaşamını, kendi istekleri doğrultusunda yönlendirebilmektedir. Bencil ve sorumsuz bir tip olarak, varoluşsal özgüvenini bu ilişki üzerindeki etkin gücüyle sağlamaktadır. Kızla daha

fazla ve rahatça vakit geçirebilmek için, geçimini sağladığı işten ayrılmasını talep etmiş ve isteği karşılanmıştır. Fakat uzun süreli ilişkilerden de kaçınmaktadır. Uzun süre birlikte olduğunda, ilişkiden sıkılmakta ve 'evlilik korkusundan dolayı' zamanla uzaklaşmaktadır sevgililerinden. Evli olan arkadaşlarının 'kaderini' göz önünde bulundurmaktadır: (s.992).

Schon sah er sich im Geiste als Schicksalsgenossen eines Jugendfreundes, der, vor Jahren in eine Verbindung ähnlicher Art verstrickt, nun als verdrossener Familienvater ein zurückgezogenes und beschränktes Leben führen gezwungen war; (s.992)

Böylece Elise'den de zamanla sıkılmaya başlamıştır, fakat Elise'ye 'belli etmemektedir' ruh halini. Kendi çevresinden; "jener gutbürgerlichen Kreise"den (s.992) biriyle tanışmak istemektedir. Elise'yle birlikteyken, bir yıldır kendi sınıfından - çevresinden uzak kalmıştır. Nihayet bir dans gecesinde böyle bir imkânı yakaladığında ve fabrikatörün kızı olan Adele ile tanıştığında; birden, kendisine ve sosyal statüsüne uygun olan biriyle 'bağlanma' ihtimalini görür kendinde. Bu ihtimali olası gördüğü 'an'dan itibaren de, Elise'yle ilişkisini 'ağır bir bağ' olarak algılamaya başlar.

Bu algısı arka planda hep var olsa da, doğurduğu ruh halinin aldığı kararları uygulamada zayıftır. Kararlarını uygulamaya karar verdiğinde yine ruh halinin değişkenliği sonucunda olayların içinde sürüklenmektedir. Çünkü aslında karar da verememektedir. Örneğin; Elise'ye giderken kafasında kararını açıklamayı tasarlar, fakat yanına geldiğinde, 'gördüğü ilgiden' hoşnut olur ve ruh hali değişir:

Doch die lächelnde Ruhe, mit der Elise ihn immer wieder empfing, ihre sich stets gleichbleibende Hingabe in den spärlicher werdenden Stunden des Zusammenseins, die ahnungslose Sicherheit, mit der sie ihn aus ihren Armen in eine ihr unbekannte Welt entließ, all dies drängte ihm nicht nur jedesmal das Abschiedswort von den Lippen, zu dem er sich vorher stets fest entschlossen glaubte, sondern erfüllte ihn mit einer Art von quälendem Mitleid, dessen kaum bewusste Äußerungen einer so herzlich vertrauenden Frau wie Elise nur als neue und innigere Zeichen seiner Neigung erscheinen mussten.

[...]

und statt mit dem Lebewohl, das er sich noch auf der Schwelle vorgenommen, verließ Alfred die Geliebte allmorgendlich mit erneuten Schwüren ewigen Angehörens (s.993).

Alfred bencil, sorumluluk almayan, güvenilmez, 'anlık ruh haline göre' rahat yaşayan, durumlar karşısında 'poz kesen', 'kendi varoluşuna dair korku duyma'nın ötesinde hiçbir derinlikli duygu taşımayan bir erkek tipidir. Yaşamı ve davranışları 'ruh hali' tarafından yönlendirilen bir karakter olduğu için, iç dünyası ve olayları algılayışı da tutarsızdır. Eğitimine ve sosyal statüsüne rağmen özgüvensiz ve varoluşsal yapısı zayıf bir karakterdir. Hukuk uzmanı oluşu ise ironiktir bu bağlamda. 'Sosyal kimliği'; karakter zayıflığı ve ruh halinin dalgalanmaları sonucu cinayet işleyecek bir tip oluşunu kamufle etmektedir.

Sevgilisi Elise zayıf, hassas ve illüzyon içinde yaşayan bir tiptir. Schnitzler öykülerinde 'kaybetmeye mahkûm genç kız' tipi olarak sıklıkla karşımıza çıkmaktadır Elise'nin temsil ettiği karakter tipi¹²⁶:

einem Jahre in Beziehungen zu einem Mädchen geringerer Abkunft, das, ohne Verwandtschaft gleich ihm, keinerlei Rücksichten auf die Meinung der Welt zu nehmen genötigt war (s.992).

Öykü boyunca, Elise'nin sınıf atlama umuduna dair direkt hiçbir ifade bulunmasa da, davranışları buna dair kuvvetli bir izlenim vermektedir. Yaşam içinde, şartsız koşulsuz Alfred'in kararlarıyla sürüklenmektedir. Alfred'e, 'göründüğü kadar' âşık olsa dahi, 'zayıf bir kadın' karakteridir. Kendisine kötü davranılmasından hiçbir şüpheye düşmemektedir. Öte yandan, kendisine karşı sergilenen kötü davranışlara 'birey' olarak da herhangi bir itirazda bulunmamaktadır:

Sie nahm es hin wie alles, was von ihm kam, als Zeichen einer Liebe, die ihr nun allen Sinn und alle Seligkeit des Daseins bedeutete (s.997).

O da Alfred gibi, 'an'ı yaşamaktadır. İlişkisinin, yaşadıklarının önünü arkasını düşünmeyen, bunlarla ilgilenmeyen bir tip olduğunun izlenimini vermektedir. Öykünün bütününe yayılan resme bakıldığında, Elise kendi kararlarını almaktan yoksun, düşüncelerine hiç yer verilmeyen bir kadın olarak, Adele'nin 'özgüvenli' halinin tezatı bir karakterdir.

Adele, ailesinin; babasının nüfuzunun özgüvenini taşıyan bir genç kız tipidir. Alfred gibi o da, sosyal durumunun sağladığı davranışsal rahatlığa sahiptir. Arzu ettiği seçimi yapmakta özgürdür. Alfred'e ya da herhangi bir erkeğe bağlı olmaya ihtiyaç duymayan, gönlünün seçtiği kişiyle yakınlık kurabilecek, sorumluluk almaktan uzak bir tip izlenimi uyandırmaktadır. An'lık ve ruh hali doğrultusunda yaşamaktadır aynı zamanda. Alfred'in seyahatinin son evresinde Alfred'le mektuplaşmış, mektupları kısa olsa da 'Alfred'i beklediğine, onu sevdiğine dair' cevaplar vermiştir (s.996). Sadece son günlerdeki mektuplara cevap vermemiştir. En son mektubunda ise Alfred, ertesi gün eve dönmüş olacağını bildirir ve kendisini ne zaman göreceğini sorar. Adele kısa olarak sadece zamanı bildirir: "Morgen Mittag um 11 Uhr. Adele" (s.1004). Fakat Alfred, döndüğünde, Adele'nin neredeyse altı aydır nişanlı olduğunu öğrenir (s.1007). Adele de ilk etapta gerçekleri saklamış izlenimini vermektedir okuyucuya.

¹²⁶ *Therese* adlı öyküsü başlı başına, Elise benzeri bir kadın tipinin, ergenlikten yaşlılığa kadar bu yöndeki sürüklenişini konu eden bir öyküsüdür. Diğer eserlerinin büyük bir çoğunluğunda da yine karşımıza bir prototip olarak, taşralı olan ve sınıf atlama, kurtulma umuduyla statü sahibi yüksek burjuva erkek tiplerinin peşinde sürüklenen kadınlar yer almaktadır. Bu kadın tipi, Schnitzler'in kendi ilişkilerinde de yer almaktadır. İlişki biçimi olaraksa Viyana sosyal yaşamında tanıdık bir durumdur.

Adele'nin babası ise, Alfred'in karşısında 'gerçekçi' bir tipi temsil etmektedir. Alfred ile kızının herhangi bir yanılığa düşme, 'illüzyon içinde olma' potansiyeline karşı kesin bir tavırla engel koyar. Seyahat aracılığıyla uzak kalmalarını ister. Kendilerini ve birbirlerini yanıltmalarını engellemek için, haberleşmelerini de yasaklar. Adele'nin babasının tutumu 'gerçekçi'yken, Alfred'in bu tutum karşısındaki tavrı 'anlık bir poz'dur sadece. Bildirdiği cevabın getirdiklerini de yine kendi çıkarlarına göre değerlendirmiştir. Seyahate Elise'yi de götürmüş ve içine düştüğü ikilemden, kendini sarmaladığı illüzyondan, sonunda Adele'nin kesin ve mesafeli cevabı ile çıkmıştır (s.1007).

Alfred ile Elise, gemide Baron ile tanışmıştır. Baron, rahatsızlığı sebebiyle seyahattedir. Elise'ye ilgi duymaktadır. Elise de kendisiyle karşılaştıkça sohbet etmiştir. Baron, başından beri Alfred'le Elise'nin ilişkisini gözlemlemektedir. Alfred Baron'un varlığından rahatsızdır. Elise'nin ölümünden sonra Baron, sürpriz bir şekilde Hamburg'ta Alfred'in karşısına çıkar. Alfred ilk önce bu karşılaşmadan rahatsız olsa da, orada yalnız kalmadığı ve tanıdık birini gördüğü için rahatlar. Fakat Baron, Alfred'i incelemek için bu buluşmayı ayarlamıştır. Öykünün sonunda ortaya çıktığı üzere, Alfred'in Elise'yi öldürdüğünü anlamıştır. Gerçekleri gözden kaçırmayan ve 'ahlaklı' bir erkek tipi resmetmektedir Baron karakteri. Elise'ye yapılan kötülük için, katili ile yüzleşir ve düelloya girmekten çekinmez.

Öyküdeki karakter seçimi, Schnitzler eserlerinin değişmez tiplerinden oluşurken, anlatım özelliklerinde bazı farklılıklar dikkat çekmektedir. Schnitzler'in dil estetiğinin en yoğun şekilde kendini gösterdiği eserlerinden biridir *Der Mörder*. İç monoloğa hiç yer vermemişken, anlatıcı tarafından, her duygu ve düşünce, her durum en ince ayrıntısına kadar yine 'izlenim' veren ifadelerle resmedilmiştir. Ancak anlatımlar bu kez uzun, fakat yine de estetik ifadelerden oluşmaktadır. Schnitzler öykülerinden alışık olduğumuz kısa cümle kullanımı, bu öyküde minimum düzeydedir:

Ein junger Mann, Doktor beider Rechte, ohne seinen Beruf auszuüben, elternlos, in behaglichen Umständen lebend, als lebenswürdiger Gesellschafter wohl gelitten, stand nun seit mehr als einem Jahre in Beziehungen zu einem Mädchen geringerer Abkunft, das, ohne Verwandtschaft gleich ihm, keinerlei Rücksichten auf die Meinung der Welt zu nehmen genötigt war. Gleich zu Beginn der Bekanntschaft, weniger aus Güte oder Leidenschaft als aus dem Bedürfnis, sich seines neuen Glückes auf möglichst ungestörte Weise zu erfreuen, hatte Alfred die Geliebte veranlasst, ihre Stellung als Korrespondentin in einem ansehnlichen Wiener Warenhause aufzugeben (s.992).

[...]

So liefen die Tage durch beide Abenteuer hin; endlich blieb nur mehr zu entscheiden, welcher Abend für die unvermeidlich gewordene Aussprache mit Elisen besser gewählt wäre, der vor oder der nach der Verlobung mit Adelen; und an dem ersten dieser beiden Abende, da ja doch noch eine Frist vor ihm lag, erschien Alfred in einer durch die Gewohnheit seines Doppelspiels fast beruhigten Seelenverfassung bei der Geliebten (s.993).

[...]

Um die Mittagsstunde brachte er dem Vater Adelen: seine Werbung vor, die wohl sehr freundlich, aber doch nicht mit völliger Zustimmung aufgenommen wurde. In gutmütig spöttischer Anspielung auf des Bewerbers oft versuchte Jugend stellte der Vater vielmehr die Forderung, Alfred möge sich vorerst für ein Jahr auf Reisen begeben, um so in der Entfernung die Kraft und die Widerstandsfähigkeit seiner Gefühle zu prüfen, und er widersetzte sich sogar dem Vorschlag eines Briefwechsels zwischen den jungen Leuten, um die Möglichkeit einer Selbsttäuschung auch auf diesem Wege mit Sicherheit ausgeschaltet zu wissen. Wenn Alfred mit den Absichten von heute wiederkehrte und wenn er dann bei Adelen die gleichen Empfindungen wieder fände, die sie heute zu hegen überzeugt sei, so werde der sofortigen Vermählung des jungen Paares von seiner Seite nicht das geringste im Wege stehen (s.994).

Alfred, der sich diesen Bedingungen nur widerstrebend zu fügen schien, nahm sie in Wahrheit, wie eine neue Fristerstreckung des Geschicks innerlich aufatmend entgegen, und nach kurzem Besinnen erklärte er, unter diesen Umständen sich schon heute verabschieden zu wollen, wäre es auch nur, um damit zugleich das Ende der geforderten Trennungszeit näher heranzurücken. Adele schien zuerst von dieser unerwarteten Fügsamkeit verletzt zu sein, doch nach einer kurzen vom Vater verstatteten Unterredung unter vier Augen hatte Alfred seine Braut dahin gebracht, dass sie ihn um seiner Liebesklugheit willen bewunderte und ihn mit Schwüren der Treue, ja mit Tränen in den Augen in eine gefährliche Trennungsferne entließ (s.994-995).

Uzun cümlelerle, yine de 'tek bir durum, an veya konu' kesintisiz olarak aktarılmaktadır. İç monolog tekniğindeki akıcılığın, bu kez anlatıcı yoluyla da olsa, sağlandığı görülmektedir. Aşağıdaki 'ruh hali tasviri' buna dair örneklerden sadece bir tanesidir:

Dies ereignete sich im Botanischen Garten zu Palermo an einem hellen Herbsttag, da Elise, die bis dahin sich frisch, lebhaft und blühend gezeigt hatte, plötzlich mit beiden Händen an ihr Herz griff, den Geliebten angstvoll anblickte und sofort wieder lächelte, als sei sie sich's wie einer Pflicht bewusst, ihm keinerlei Ungelegenheiten zu verursachen. Dies aber, statt ihn zu rühren, füllte ihn mit Erbitterung, die er freilich vorerst unter der Miene des Besorgten zu verbergen wusste. Er warf ihr vor, ohne selbst daran zu glauben, dass sie ihm dergleichen Zufälle gewiss schon etliche Male geheimgehalten, gab seiner Kränkung Ausdruck, dass sie ihn offenbar für herzlos hielte, beschwor sie, heute noch, sofort, mit ihm einen Arzt aufzusuchen, und war recht froh, als sie diesen Vorschlag mit Rücksicht auf ihr geringes Vertrauen zu den Heilkünstlern des Landes ablehnte (s.996).

Güzel bir sonbahar günüdür. Elise seyahat sırasında rahatsızlanmıştır. Hastalığı, artık saklayamayacağı bir hale gelmiştir. Kendisi de o an'ki rahatsızlığından korkmuş, korku dolu gözlerle bakmaktadır Alfred'e. Onun canını sıkmaması gerektiğinin, görevinin bilincine varır gibi, hemen ifadesini gülümsemeye çevirmiştir. Alfred ise bundan etkileneceğine, büyük bir öfke duymuştur. Fakat öfkesini, endişeliymiş gibi takındığı tavrın ardına saklamıştır. Elise'ye, hastalığını sakladığı için kırılmış gibi davranmaktadır. Kaldı ki bu söylediğine kendisi dahi inanmaz. Elise'nin onu kalpsiz biri gibi gördüğünü düşündüğünü söylemiştir. Buna alınmış gibi davranmaktadır. Yemin ederek, bugün kesinlikle bir doktor bulacağını söyler. Elise ise bu teklifini geri çevirir. Alfred, Elise'nin reddi üzerine rahatlar. Bütün bir 'an', hiç sekteye uğratılmadan, bölünmeden, tek solukta, 'an'ın tüm izlenimleri verilerek aktarılmıştır.

An'a dair bildirilmesi gereken her detay yine tüm akıcılığıyla ve 'an bütünlüğü' bozulmadan verilmiştir. Fakat ifadelerdeki estetik ve akıcılık, diğer öykülerindekinden farklı

değildir. Schnitzler öykülerinde alışık olduğumuz tür çokluğu ise bu öyküde bulunmamaktadır. Anlatım biçimi baştan sona aynıdır, arada hiçbir mektup, günlük, karşılıklı konuşma, iç monolog kullanılmamıştır.

5.4.3. Ölüm Motifi: Ötekinin ölümü – Cinayet

Öykü, varoluş sorunu yaşayan Alfred'in ruh hali ve davranışlarını konu etmektedir. Schnitzler yine bir karakterin yaşamından sadece 'bir kesit'i işleyerek, bütüne dair izlenimleri vermektedir. Bütün olarak adlandırdığımız; ana karakter olan Alfred'in önceki yaşamı ve 'olası' sonraki yaşamıdır. Alfred'in yaşamına dair bu tek kesitten, yaşamının tamamında sahip olduğu ve olacağı 'varoluş sorununu' ortaya koymaktadır. Böylece, Viyana modern dönem bireyi'nin prototiplerinden 'meslek ve statü sahibi' genç erkek tipinin iç dünyasını ve ikilemlerini resmetmektedir.

Ölüm olgusu, olayları sonlandıran, 'çözülmenin' ardından gelen 'ölüm' biçiminde öykünün sonunda yer almaktadır. Fakat 'son'daki ölümü getiren de yine öykü içinde yer alan başka bir ölümdür: Elise'nin ölümü; Alfred'in cinayetidir. İki ölüm de genç ve aslında 'beklenmedik' ölümdür. Alfred'in illüzyonel tutum ve davranışları önce sevgilisinin sonra da kendisinin ölümüne neden olmuştur.

Öykü, Alfred ve sevgilisinin kişilik özelliklerini; 'varoluş' biçimlerini tanımlayarak başlamaktadır. Alfred iyi bir mesleğe sahip, zengin, fakat ailesi hayatta olmayan 'yalnız bir tip'tir. Alt sınıftan bir genç kızla, tamamen kendisinin kontrolünde olan, isteklerine göre yönettiği bir ilişki yaşamaktadır. Her ilişkisinde olduğu gibi, bundan da sıkılması ve yeni bir arayışa girmesiyle, 'yaşamının sonunu getirecek olayların içinde sürüklenmesi' de başlar. Evlilikten korkan bir tip olduğu halde, sadece bir 'an', evlenebileceğine ve 'kalıcı bir bağ kurabileceğine dair yanılgı' yaşamasıyla başlayan illüzyonu gittikçe içinden çıkılmaz bir duruma sokar kendisini. Çünkü 'gerçeklik algısı' zayıf bir karakterdir. Kendi varoluşsal durumunu dahi olduğu gibi 'görmemekte', olmasını arzu ettiği şekliyle algılamaktadır. Dolayısıyla, ruh hali çok hızlı değişen, algısı ruh haline göre şekillenen, bu nedenle de iç dünyasında sürekli 'kaçış' halinde olan bir tiptir.

Yaşamının devamına ilişkin karar alma safhasının ilki Elise'den sıkılmasıyla başlar. Adele ile tanışması sonrasında, evliliği düşünebileceğini sanmasıyla ise kararı 'o an için' kesinleşir. Bundan sonrası, Elise'yi ilk kez 'bitkin' ve 'keyifsiz' görmesiyle şekillenmeye başlar: "Er fand sie blaß; wie er sie vorher niemals gesehen, in der Ecke des Diwans lehnen; auch erhob sie sich nicht wie sonst bei seinem Eintritt, [...]" (s.993). Böylece öyküde ana

temalardan biri olan 'genç insanın hastalığı' durumu kendini gösterir. Elise keyifsizdir ve Alfred onu ilk kez bu halde görmektedir. İlk anda hasta olduğunu anlamaz ve Elise'nin 'dedikodular aracılığıyla' Adele'den haberdar olduğu için böyle davrandığını 'umar'. Fakat birkaç soru sorduktan sonra, 'hasta olduğundan ve bundan daha önce söz etmediğinden başka bir şey öğrenemez'. Böylece Alfred, 'yeni yaşam biçimine dair umudu'nun boşa çıktığını ve yanı başındaki genç kızın hasta olduğunu öğrenmiştir. Elise'nin, kalbiyle ilgili bir rahatsızlığı vardır. İlk an'da bundan o kadar etkilenir ki, Elise'ye bir seyahat teklifinde bulunur (s.994). Elise'nin yanından ayrılırkenki ruh hali şu sözlerle ifade edilmiştir:

Niemals so zärtlich geliebt, nie aber auch so durchtränkt von eigener Zärtlichkeit hatte er je von ihr Abschied genommen als in dieser Nacht, so dass er auf dem Heimweg ernstlich einen Absagebrief an Adele erwog, in dem er seine Flucht aus Verlobung und Eheband wie ein Gebot seiner für ein dauernd stilles Glück nicht geschaffenen unsteten Natur zu entschuldigen gedachte (s.994).

Alfred daha birkaç saat öncesinde, kendisi için yeni bir varoluş şekli; evlilik ve bağlanma olasılığı keşfetmiştir. Fakat gerçekte sahip olduğu varoluş, Elise ile birliktelik yaşayandır. Dolayısıyla, temasta olduğu ve varoluşunu tamamlayan 'genç insanın hastalığını' duyar duymaz, 'yaşamda keyif alınacak' bir eylemi aklına getirmiştir¹²⁷. Bu bağlamda ruh hali ve tavrı, modern birey'in 'hastalığı uzaklaştırma arzusu'na dair önemli bir örnektir. Ayrıca, yaşamda varoluş biçimine dair önemli bir veri olan 'evlilik korkusu' da oldukça önemlidir. Evlilikten kaçışı, sorumluluk ve 'bağlanmaktan kaçışı'dır. Varoluşunun zarar göreceği inancından kaynaklıdır. Evlilik olgusu, arzu ettiği şekilde varoluşunu sürdürmeyeceğine dair bir algı yaratmaktadır:

Schon sah er sich im Geiste als Schicksalsgenossen eines Jugendfreundes, der, vor Jahren in eine Verbindung ähnlicher Art verstrickt, nun als verdrossener Familienvater ein zurückgezogenes und beschränktes Leben zu führen gezwungen war; (s.992).

Yaşamdan aldığı keyfi azaltacak, zamanla onu yok edecek bir olgudur evlilik. Böylece, Elise'nin hastalığını öğrenmeden önce almış olduğu 'evlilik kararı', hastalığı öğrenmesiyle birlikte 'an'ında aklından uzaklaşmıştır. Derhal, keyifli bir seyahat planlamıştır. Evlilik düşüncesi de, hastalık da seyahatle uzaklaşacaktır.

Elise'nin yanından ayrıldıktan sonra, uyuyana kadar düşünceleri devam eder. Düşünceleri arasında kayboluşu için kullanılan "Die kunstvollen Verschlingungen der Sätze verfolgten ihn noch in den Schlaf; [...]" (s.994) cümlesi, duygu ve düşüncelerinin 'yapaylığını

¹²⁷ Schnitzler'in 'kalp rahatsızlığı'nı tesadüfen seçmediğini söylemek yanlış olmaz. Çünkü kalp rahatsızlığı, doğrudan ölüm ya da yaşam ayırımına işaret etmektedir. İyileşme ya da kötüleşme olasılığı değişken değildir. Kişi ya tamamen iyileşecek ya da sonunda mutlaka ölecektir. Yani, tamamıyla varoluşu sonlandırabilecek, ölüme götürebilecek bir hastalıktır. Kalbin bir an'da durması'; yaşamın 'bir an'da sona ermesi olasıdır. Alfred üzerinde bu yönde olası bir etki de söz konusudur.

ve geçiciliğini izlenim yoluyla okuyucuya aktarmaktadır. Nitekim anlatımın devamında Alfred'in tüm algı ve düşüncelerinin sabah, gün ışığıyla birlikte ne denli değişmiş olduğunu okumaktayız:

[...] aber schon das Morgenlicht, das durch die Spalten der Jalousien auf seiner Decke spielte, ließ ihm die aufgewandte Mühe ebenso töricht als überflüssig erscheinen. Ja, er war kaum zu staunen fähig, dass ihm nun die leidende Geliebte der verflossenen Nacht traumhaft fern wie eine Verlassene erschien, während Adele blühend im Duft unermesslicher Sehnsucht vor seiner Seele stand. Um die Mittagsstunde brachte er dem Vater Adelens seine Werbung vor.[...] (s.994).

Gece Elise'nin yanından aşk dolu ve şefkat duyarak ayrılmıştır. Elise'nin varlığı, tüm benliğini doldurmuştur. Fakat sabah, 'gözüne gün ışığı değdiği 'an'da, aklına ilk gelen Adele'nin hayalidir ve Elise ona göre çok uzaklarda olan bir 'varlık'tır. Solup giden geceyle birlikte, Elise'nin varlığı da uzaklaşmıştır algısında. Bu sahneden itibaren, Alfred için Elise'nin bir nevi 'ölüm', Adele'nin ise 'yaşam' imgesi gibi algılandığı dikkat çekmektedir. İki kadın, Alfred'in yaklaşım ve tutumlarını, algısında yaşam ve ölüm imgesi gibi yönlendirmektedir. Yeni günü, aydınlıkla ilk algıladığında aklına gelen varlığın Adele oluşu bundandır. Öğlen de vakit kaybetmeden, Adele'nin babasına evlilik fikrini açıklamıştır. Kalbinden rahatsız olan 'maraz' imgesi Elise'den uzaklaşmış, genç ve sağlıklı Adele'ye yönelmiştir.

Adele'nin babasıyla görüştüğü sahnede ise, Alfred'in 'varoluşsal poz'larının ilkiyle karşılaşmaktayız. Kendine güvenen, kendinden ve kararlarından emin bir tip pozuna bürünmüştür:

Alfred, der sich diesen Bedingungen nur widerstrebend zu fügen schien, nahm sie in Wahrheit, wie eine neue Fristerstreckung des Geschicks innerlich aufatmend entgegen, und nach kurzem Besinnen erklärte er, unter diesen Umständen sich schon heute verabschieden zu wollen, wäre es auch nur, um damit zugleich das Ende der geforderten Trennungszeit näher heranzurücken (s.994-995).

Ancak bu hali de tamamen o 'an'lıktır. İç dünyası bu denli net bir tutumu yansıtmamaktadır. İç dünyası ile davranışları ters orantılıdır ve 'poz kesilmesi' suretiyle kamufle edilmektedir. 'Bir yıllık süre'yi ilk duyduğunda, Elise'ye açıklama süresi kazandığı için rahatlamıştır. Adele'nin babasına ise; seyahate hemen çıkabileceğini, böylece 'ayrılık zamanını kısaltmayı' arzuladığını belirtmektedir. Sevgisinden emin ve evlenecek denli kararlı olduğunun 'pozuna' bürünerek, bu şartı bir an evvel yerine getirmeye hazır olduğu izlenimini vermektedir Adele'nin babasına. Evden çıkıp da henüz sokağa varmamışken, önündeki bir yıl içinde Elise'den ayrılmak için eline geçebilecek olası imkânları düşünmeye başlamıştır bile.

Elise'den ayrılamayışını, imkân bulamamış olmasına bağladığı anlaşılmaktadır. Oysa kararını uygulamak istese, elbette bunu yapacaktır. Fakat 'gerçekle yüzleşemeyen bir tip' olduğu için, imkân yokluğuna dair kendini bir yanılısamaya sokmaktadır. Bu bilinçli olarak seçtiği bir illüzyondur. Kader, karşısına 'bir yıl içinde' mutlaka bir 'imkân' çıkaracaktır ve Alfred bu 'zorluktan sıyrılacak'tır. Kaderi kabullenen değil, kader olgusunun arkasına saklanan zayıf bir tiptir Alfred; varoluşunu şekillendirdiğinin bilinciyle yaşamamakta, sorumluluğunu almamaktadır.

Böylece, 'kaçtığı Elise'yi' seyahate birlikte götürmenin kararını da çoktan almıştır. Bir yılı hesaplarken, Elise zaten seyahat planına dâhildir. Hiçbir imkân olmasa dahi, belki de Elise'nin kalp hastalığının 'hiç arzu etmediği' şekilde sonuçlanması bile mümkündür Alfred'e göre:

In dem Zwang ungewohnt engen Zusammenseins, wie es die Reise mit sich brachte, so dachte er, könnte es wohl geschehen, dass Elise, erkaltend, sich allmählich von ihm abwendete; und auch das Herzleiden der Geliebten bot den Ausblick auf eine freilich unerwünschte Art der Befreiung (s.995).

Bilinçaltında, 'kurtuluş için ötekinin ölümünü arzuladığı' da böylece bu anlatımda ilk kez kendini göstermektedir. Elise'nin ölümü de dâhil birçok olasılık üzerine düşündükten sonra, aynı anda 'umut ve korku'yu o denli kuvvetli hisseder ki içinde, bir anda düşünmeyi keser. Artık sadece, 'kendisine bağlı ve kendisini seven bir varlıkla uzaklara yapacağı seyahat' için sevinmeye başlamıştır:

Bald aber wies er beides, Hoffnung wie Befürchtung, mit so heftiger Bewegung von sich, dass am Ende nichts in ihm war als die kindlich-freudige Erwartung einer bunten Lustfahrt ins Weite in Gesellschaft eines lebenswürdig anhänglichen Geschöpfes: und noch am Abend des gleichen Tages plauderte er mit der arglosen Geliebten in heiterster Laune über die reizvollen Aussichten der bevorstehenden Reise (s.995).

Aynı günün akşamında, çoktan Adele'den ve gerektirdiği sorumluluğun sıkıntısından uzaklaşmış, Elise ile seyahat hakkında coşkulu sohbetler yürütmektedir.

Adele'nin evinden çıkıp, Elise'nin yanına ulaşana dek olan sürede ruh halinin değişim hızı, bu seyahatin kendisi için ifade ettiği asıl anlamın izlenimini de vermektedir: Alfred, düşünceleri ve kararlarından kaçmak için bu seyahati bir fırsat olarak görmektedir. Böylece, kafasından geçen ve gerçek olarak algıladığı, fakat gerçekleştirme gücüne sahip olmadığı 'şeyler'den uzaklaşacak; bir yıl daha rahat edecektir. Elise'yi götürme fikri de herhangi bir açıklama imkânı yakalama isteği değil, bilakis bunu 'erteleme arzusu'ndan kaynaklıdır. 'Sevilen' ve 'saygı gören bir varlık' olma halini 'risk'e atmak istememektedir. Bunu sürdürebilmek için, Elise'den ayrılmayı göze alamamakta ve seyahatini de bu 'sevgi gören

varoluş hali' ile gerçekleştirmek istemektedir. Bu görüşe dair izlenim, Elise ve Alfred'in seyahate çıktıktan sonraki ruh hallerine ilişkin aşağıdaki ifadelerle kuvvetlenmektedir:

Elise, die über die nahe Umgebung Wiens früher nicht hinausgekommen war, wie eine köstlich Träumende an der Hand ihres geliebten Führers durch dieses Jahr der Wunder geschwebt; auch Alfred, so klar er sich immerfort der Zukunft mit ihren nur aufgeschobenen Schwierigkeiten bewusst war, hatte von dem Glück Elisens wie mitgefangen, sich der anmutigen Gegenwart unbedenklich hingegen (s.995).

Seyahate ilk çıktıklarında, ikisinin de ruh halleri bu şekilde hoşnutluk içerse de, kısa zamanda Alfred'in iç dünyasındaki ikilemler farklı şekillerde kendini göstermeye başlar. İlk zamanlar, Gemide ya da demir aldıkları şehirlerin sokaklarında Elise ile görünmemeye dikkat etmektedir. Fakat daha sonra, kendince 'kaderle oyun oynamaya' ve Elise'yle özellikle ortalıkta görünmeye başlar. Böylece Adele'nin kulağına dedikodu gidip gitmeyeceğini, içinde bulunduğu sıkıntıdan 'kaderin işleyişiyle' kurtulup kurtulmayacağını dener:

Und während er zu Beginn der Reise Begegnungen mit Bekannten vorsichtig auszuweichen gesucht, es möglichst vermieden hatte, mit Elisen sich auf belebteren Promenaden und in den Speisesälen großer Hotels zu zeigen, forderte er später mit einer gewissen Absichtlichkeit das Schicksal heraus und war gerne gefasst, durch eine Depesche seiner Braut des Treubruchs bezichtigt und damit zwar eines noch immer heiß ersehnten Besitzes, zugleich aber alles Zwiespalts, aller Unruhe und aller Verantwortung ledig zu werden (s.996).

Sorumluluk alma zorunluluğu Alfred'i huzursuz etmektedir. Ancak hala, kendisi durumla yüzleşerek çözeceği yerde, kadere bırakarak sıyrılmaya çalışmaktadır. Yalanının kimse tarafından fark edilmemesini, Adele'nin kulağına gitmemesini ise 'kaderin getirisi' olarak algılamakta ve duruma dair tutum ve davranışlarını buna göre şekillendirmeyi sürdürmektedir.

Nihayet bir gün, Alfred'in seyahat keyfinin bozulduğu, rahat ettiği dönemin son bulduğu 'an' yaşanır:

Doch es kam die Stunde, in der, für Alfred wenigstens dies Wunderjahr ein jähes Ende nahm und mit einem Male zauberlos, ja öder als irgendetwas anderes, das er erlebt, in der Zeit stillezustehen schien (s.996).

Elise, Palermo'nun botanik bahçelerini gezerken aniden rahatsızlanır. O an'a kadar hep canlı ve sağlıklı görünmüştür. Aniden kalbini tutar ve korku dolu gözlerle Alfred'e bakabilir. Fakat sevgilisini korkutmamak ve canını sıkmamak için hemen gülümser. Rahatsızlık 'an'ı görüntü itibariyle, bir 'ölüm an'ını çağrıştıracak türdendir. Hemen sonrasındaki 'an' Elise'nin gülümsemesi ise bu görüntüyü bozmuştur. Alfred'in Elise'ye şefkat duymak yerine sinirlenmesinin nedeni budur. Elise'nin ölmemiş olmasına kızdığı anlaşılmaktadır. Ancak, öfkesini gizlemekte zorlanacağı için, bunu hem endişe hem de Elise'ye bir kırgınlık ifadesi gibi göstererek kamufle etmeye çalışmaktadır:

Dies aber, statt ihn zu rühren, füllte ihn mit Erbitterung, die er freilich vorerst unter der Miene des Besorgten zu verbergen wusste. Er warf ihr vor, ohne selbst daran zu glauben, dass sie ihm dergleichen Zufälle gewiss schon etliche Male geheimgehalten, gab seiner Kränkung Ausdruck, dass sie ihn offenbar für herzlos hielte, beschwor sie, heute noch, sofort, mit ihm einen Arzt aufzusuchen, und war recht froh, als sie diesen Vorschlag mit Rücksicht auf ihr geringes Vertrauen zu den Heilkünstlern des Landes ablehnte (s.996).

'Sözde', durumunu sakladığı için Elise'ye kızgındır; Elise onun kalpsiz bir insan olduğunu mu düşünmektedir, nasıl böyle bir şeyi saklamıştır, derhal bir doktor bulacaktır. Bu sahnede davranışı, yine 'iç dünyasını saklayan bir tipin poza bürünme' halidir. Tavrı ve sözleri, kendine dair hiçbir detayı ele vermemek ve kızgınlığının nedenini bastırabilmek için özellikle abartılıdır. Elise'nin doktor konusunda itirazı üzerine ise rahatlar ve hiçbir şey söylemez. Elise'nin ona teşekkür ederek, ellerini öperek sevgisini gösterdiği 'an'da içi nefretle dolar. Kendi nefretinin şiddetine şaşırır, fakat 'Elise karşısındaki bu ruh halini' sıkılmış olmasına bağlayarak, nefretini ve öfkesini kendine karşı da maskeler.

Aynı 'an'da, Adele'ye telgraf göndermek için içinde karşı konulmaz bir arzu duyar. Aynı gün telgrafı yazar ve Cenova'da kendisinden cevap beklediğini bildirir. Telgrafı "Ewig der Deine" sözleriyle imzalamıştır (s.996). Bu sahnede de, Adele'nin bir 'yaşam imgesi' olduğuna dair izlenim kuvvetlenmektedir. Elise'nin hastalıklı halinden Adele'nin 'varlığına' sığınma çabasıdır. O an'a kadar Adele'yle hiç haberleşme ihtiyacı duymamışken, hastalıkla 'yüz yüze geldiği an' aklına gelen ilk şey buna dair arzu olmuştur. İç dünyasında yine hemen Adele'den yana seçim yapmıştır. Adele'den Cenova'da gelen ve sadece "Und ich dir deine für ebensolang" cümlesinin olduğu cevabı, biraz garipsese de kalbinin üzerindeki cebine koyar ve 'rahatlamış olarak' Elise'nin yanına döner (s.997). Adele'nin cevabındaki ironik ifadenin aslında farkındadır, fakat bu ifadenin 'o anki rahatlamasını' engellemesine izin vermez ve algıladığı 'gerçekliği' hemen aklından uzaklaştırır.

Bundan sonrasında Elise'ye karşı davranışları gittikçe kötüleşir. Elise'yi dikkate almaz, yeni bir telgraf yazabilmek için yalnız kalmaya çalışır, ondan uzaklaşır. Uzak durmasını ise, Elise'nin dinlenmesi gerektiğine dayandırarak, kendine dikkat etmesi gerektiğini öğütler. Elise de bu durumu yine bir 'sevgi ifadesi' olarak algılamayı seçmektedir ve ondan gördüğü her davranışı her zamanki gibi kabullenmektedir.

Eve dönüş yolculuğundan önceki gece, çalışma odasında vakit geçirdiği, Adele'yi düşündüğü bir 'an'dan sonra odaya döndüğünde, Elise'yi yatağın üzerinde yarı baygın bulur. Elise'yi 'gördüğü an' hissettikleri ve düşünceleri şu sözlerle ifade edilmiştir:

als er in der Nacht vor dem Antritt der Heimreise, aus dem Schreibzimmer kommend, Elise in einem neuen schweren Anfall halb bewusstlos auf das Bett hingesteckt fand, erkannte er, was er sonst eher wie eine leise Angst in sich zu fühlen geglaubt hatte, mit leichtem, beinahe süßem Grauen als die nie erloschene, finster glimmende Hoffnung seiner Seele (s.997).

Elise'nin ölmesinden içten içe aslında hep korkmuştur. Fakat aynı zamanda, kurtuluşunun onun ölümünde yattığını da düşünmektedir. İki düşünce, iki algı arasında gidip gelişi bu sahneye açıkça ortaya çıkmıştır. Düşüncelerinin karmaşıklığına rağmen "ohne Aufschub und in wirklich schmerzlicher Erregung" ile doktoru çağırmıştır (s.997). Sürekli olarak bilinçaltında bulunan 'Elise'nin ölümüne dair arzusunu' ertelemiş ve o 'an'ki heyecanla doktora haber vermiştir. Arzu ve hayallerinin 'gerçek olma potansiyeli'nden kaçmıştır o an'da. Her ne kadar gizliden gizliye, kurtuluşunu Elise'nin yok oluşunda görse de, 'ölüm anı' olabilecek 'an'dan heyecan duymuş ve 'gözleri önünde yaşanabilecek yok oluş anını' engellemiştir.

Elise'ye morfinle müdahale edilmiştir. Yaşadığı bu hastalık gecesinden sonra canlanmış ve çevresiyle ilişkiler kurmaya başlamıştır. Durumunun kötülüğünü, herhangi bir davranış veya Alfred'e yönelik bir mimikle gizleyemeyeceği denli kötü şekilde yaşadktan sonra, 'ölüm korkusu' ile hareket etmeye başladığı izlenimini vermektedir. Gemide kendisine ilgi gösteren erkeklerin iltifatlarını kabul etmeye başlamıştır. Böylece, içinde bulunduğu 'ortam'ın koşullarına uyum sağladığı dikkat çekmektedir. Özellikle, Alman bir Baron'un ilgisiyle karşılaşır ve sohbet etmekten kaçınmaz. Baron, sağlık sorunları nedeniyle seyahate çıkmıştır. Elise'ye karşı çok ilgilidir ve Alfred de bunu fark eder. Elise'nin de Baron'dan uzak durmayı, Alfred'in içinde 'yeni filizlenen' ve 'umut verici bir yakınlaşma' olarak algılanır. Elise'nin Baron'la yakınlaşmasını ummaya başlar. Yine de, poza bürünerek, Elise'nin yakınlığa izin vermesine kızmış gibi davranır bir gün. Bunun üzerine Elise, sadece Alfred'in ilgisini çekmek istediğini ve kıskanılmayı arzuladığını söyler ve durumu açıklamaya koyulur (s.998).

Alfred, tıpkı Elise'nin ilk fenalaştığı 'an'daki hayal kırıklığı ve öfkesi gibi bir ruh haline bürünmüştür. Elise'nin ısrarla üzerine gider, anlattıklarından yatışmamış gibi davranır ve Elise sonunda fenalaşarak bayılır. Umduğu gibi bir durumun olup olmadığını anlamak için büründüğü poz, Alfred'i gerçekte bir kez daha yüz yüze getirmiş, zor durumda bırakmıştır. Elise'den bu yolla da kurtulamayacağını anlamış ve öfke patlaması yaşamıştır. Elise'ye yine morfinle müdahale edilir. Fakat sonraki günlerde de aynı şekilde rahatsızlanması engellenemez. Doktor, Alfred'i dikkatli olması konusunda uyarır. Hastalık 'kötü bir şekilde sonlanabilir' durumdadır. Ölüm, Elise'nin ve Alfred'in çok yakınındadır.

Alfred'in düşünceleri, bir gece Elise'nin solgun yüzüne ve yarı açık gözlerine baktığında, yüzüne yayılan gülümse üzerinden tarif edilmiştir:

Doch wie sie mit halbgeschlossenen Augen vergehend in seinen Armen lag und er über ihrer feuchten Stirne den bläulichen Wellenschein verschimmern sah, der durch das kleine Kajütenfenster hereinbrach, da fühlte er, wie ihm gleichsam aus den tiefsten Seelengründen auf die Lippen ein Lächeln stieg, das er selbst erst allmählich als eines des Hohns, ja des Triumphes erkannte (s.999).

Elise'nin ölümünde kendi kurtuluşunu gördüğü 'an'lardan biridir bu ve artık bu kurtuluştan 'bir an'lığına da olsa emindir. Bu karanlık düşüncesinin farkına vardığı 'an'da da, yine düşüncelerinde kendine teselli vermektedir. Elise, ölümüyle bu karmaşıklıktan sadece Alfred'i değil, kendini de kurtaracaktır. O zaten ölmektedir. Bu durumda, 'olası son'u öğrense, aşk için ölmekten çekinmeyecektir. Arzu edeceği ölüm de zaten, sevdiği adamın kollarında kendisini bulan ölüm olacaktır. Hem böylece, kaderin üç kişiye ördüğü ağlar çözülecektir. Böyle düşününce, kendini, birini kurban edecek kadar güçlü bulur.

Beklenti içinde, gündün güne Elise'nin eriyişini, 'yok oluşunu' izlerken, Elise'nin her 'yeniden gülümsemesinde' kendini 'kandırılmış' hisseder. Yeni yaşamının başlangıcı, Elise'nin nabzının durmasına bağlıdır artık Alfred'e göre ve Elise yaşadıkça Alfred öfkelenmektedir. 'Ölüm olgusu' Alfred'e kendi yok oluşuna dair hiçbir korku yaşatmamaktadır. Aksine, varoluşunu arzu ettiği şekilde sürdürebilmesinin bağlı olduğu bir 'ötekinin ölümü' şeklinde algılamaktadır. 'Ölü'den ya da 'ölüm'den korku duymamaktadır. Bunun gerçekleşeceği 'an'ı beklemektedir sabırsızca. Elise ise, Alfred kendisini sürekli olarak saatlerce yalnız ya da başkalarıyla bıraktığı halde, Alfred'in sevgisi için şükran duymaktadır.

Alfred, Elise'nin ölümünü beklerken, bir yandan da Adele'den mektup 'beklemektedir'. Evine dönüşünde sürdüreceği varoluş, tamamen kaderin bu iki kadın üzerinden Alfred'e sunacağı yola bağlıdır. Hasta olan, kendiliğinden 'yaşamdan giderse', Alfred, sağlıklı olan kadınla yaşamına devam etme şansını elde edecektir. Geri kalan tüm olasılıklardan uzaklaşmış, tek çare olarak bu yolu görmektedir.

Adele'den beklediği mektup ise gelmez. Mektubun zamanında gönderilmemiş olduğunu ya da kaybolduğunu varsayarak kendini teselli eder. Tesellilerinin etkisi, Adele'siz yaşayamayacağına inanmaya başlamasıyla zayıflar. Aklından geçenlerden yorulur ve gidip Elise'ye her şeyi anlatmaya karar verir. Fakat Elise'ye böyle bir itirafta bulunursa, başına geleceklerden korkar. Elise bunu kaldıramaz ve anında ölür. Ölmese bile, aklını oynatır veya kendini öldürmeye kalkar. Böyle şeyler ise, olayın açığa çıkmasına neden olur ve Adele ile olan ilişkisine zarar verir. Ancak, itiraf etmeyi sonuna kadar ertelediğinde de aynı olası

sonlarla karşı karşıya kalacaktır. Durumun içinden bir türlü çıkamaz ve sonunda, gezinirken bayılacak gibi olur (s.1000).

Gerçeklik algısını tamamen kaybetmiştir. Adele onun sevgilisi değildir. Birbirlerine aslında herhangi bir söz de vermemişlerdir. Ancak, Alfred döndüğünde Adele ile birlikte olma şansı yakalayamazsa, yalnız kalacaktır. Bu nedenle de kendini Adele'nin var olduğu yanılgısına kaptırmıştır. Elise'den kurtulmaya çalışsa da, aslında Elise'nin yok oluşunun kesinleşmesiyle birlikte, düşünceleri patolojik bir hal almaya başlar. Akli dengesi bozulmaya başlamıştır. Bayılacak gibi olduğu sahnede, kendine gelir gelmez aklında tek bir fikir vardır; uzun zamandır aslında aklının bir köşesinde gizli duran bir düşüncedir bu: Elise'yi öldürmek.

Hiç vakit kaybetmeden, bulduğu birkaç farklı doktora gider sırayla. Her birine kendisini hasta olarak tanıtır ve morfin reçetesi temin eder. Böylece, Elise'yi kesin olarak öldürecek kadar miktarda morfini alıp gemiye döner. Gemide bulunmadığı sürede yaptıkları konusunda keyifli bir şekilde Elise'ye yalan söylemeye koyulur. Uydurduğu yalanlara kendini o kadar kaptırır ki, hiç görmediği yerleri anlatmakla kalmaz, gördükleri arasında bir heykeli ve kendisinde bıraktığı etkiyi de tüm detaylarıyla anlatır. Sözüünü ettiği heykeli, daha önce okumuş olduğu bir gezi rehberinden bilmektedir (s.1001). Bu sahnede önemli olan detay, yalan söylemesindeki coşkudur. Keyfi yerine gelmiş ve kendini 'rol yapmanın coşkusu'na kaptırmıştır. Bu da, Alfred'in sağlıksız ruh halinin göstergesidir. 'Kendini farklı gösterme' konusundaki zaafı, Alfred'i çok sık ve kolaylıkla ele geçirmektedir. Anında 'poz'a bürünmekte ve böylelikle 'an'lık da olsa, varoluş biçimini değiştirmektedir kendince. Elise hakkındaki planını gerçekleştirmeye yaklaşmış olmasıyla, yeni yaşamına dair sevinci, onu yalan söylediği bu 'an'da mutlu etmektedir.

Gece, her zamanki gibi Elise'yle güvertede gezinirler. Elise'nin kolundayken, bir saniyeliğine, içinde bulunduğu duruma dayanma gücünü kaybeder ve hemen algısını değiştirir: Kolunda gezdiği kişinin Adele olduğunu hayal eder. Hayalinden duyduğu coşku öyle yoğundur ki, kendisini bekleyen mutluluğun bedeli olarak, en kötü suçun bile fazla olmadığını düşünür. Aynı zamanda, yanındaki 'varlığı' kıskanmaktadır da. Çünkü 'yaşamın neden olduğu karmaşadan' 'kolaylıkla' ve 'habersizce' sıyrılacaktır (s.1001). Bu düşüncesinde ilk kez, 'ölümün getirdiği rahatlığa dair algı'sı ortaya çıkmaktadır. Ölümü korkulacak bir olgu olarak değil, 'kurtaran bir yol' olarak görmektedir.

Kamaraya döndüklerinde, Elise'nin her gece içtiği bir bardak suyu hazırlar ve içine morfini de koyar. Bu sırada kendini "Vollzieher einer Schicksals" olarak görmektedir. Parmağının tek bir hareketiyle bardağı devirebilir, suyu içmesini engelleyebilir. Fakat bunun

yerine sessizce uzanır ve bekler (s.1001). Kendi 'varoluşunu şekillendirdiğinin bilincinde olmayan', yarattığı durumların sorumluluğunu almayan, gerçeklerle yüzleşemeyen bir tipin, 'başka bir varlığın yaşamı' üzerindeki hâkimiyetine dair yanılması bu sahnede zirveye ulaşmıştır. Hiçbir kararını uygulayamayacak denli zayıf bir karakterken, kendini 'kaderi çizen' bir varlık olarak algılamaktadır. Kendisinin de aynı kader - yaşam döngüsü içinde bulunduğu farkındalığını artık tamamen kaybetmiştir. Elise'nin ölümünü hızlandırarak, 'her şeyden' kolayca sıyrılabileceğine inanmaktadır. Bu inancına kendini kaptırır ve Elise suyu içerken de izler: "Er sah mit weit aufgerissenen Lidern, ohne sich zu rühren, wie sie sich ein wenig aufrichtete, das Glas an die Lippen setzte und dessen Inhalt in einem Zug hinunterstürzte" (s.1002).

Elise, uykusundan sarsılarak uyanır, iki eliyle can havliyle Alfred'in ensesini kavrar, parmakları neredeyse tenini delecektir, kuvvetli bir iniltiyle gözlerini açar. Alfred bir anda ellerinden kurtulur ve yataktan fırlar. Elise'nin doğrulmak için çırpındığını, ellerini sürekli boşluğa uzatışını, yarı karanlıkta şaşkın bakışlarının odada bir oraya bir buraya yöneldiğini ve birden geriye düşüp kaldığını, hareketsizce yattığını görür. Elise, kısa ve düz nefesler alıp verir. Bilincini kaybetmiştir. Alfred ise, bu durumun ne kadar süreceğini düşünmektedir. O 'an'da aklına, son kez 'kadere bir şans tanımak' gelir ve bir nevi oyun oynamak için doktor çağırır. Elise'nin hala kurtarılabilir durumda olup olmadığını merak etmektedir. Doktoru çağırarak için odadan çıkar. Doktor geldiğinde Elise ölmüştür (s.1002).

Öyküde yer alan sahnede Elise'nin ölümü başlamış, fakat henüz gerçekleşmemiştir. Schnitzler'in bu öyküsünde de 'ölüm anı' verilmemiştir. Ölüm, ana karakter yokken gerçekleşmiştir. 'Ölüm anı', karakterlerin gözü önünde vuku bulmadığı gibi, okuyucuya da yansımaz Schnitzler öykülerinde. Kişi yalnız başına ölmektedir. Başka bir deyişle, hayatta kalan kişi, ölenin 'yok oluş anı'na şahit olmaz. Ölümün nasıl geldiği önemli olsa da, 'geldiği an' yok edilmektedir. Bu durum, materyalist insan için ölüm olgusunun kendi doğasıyla da paralellik içindedir. Ölüm varken, insan yoktur. 'Ölümün var olduğu an' bu nedenle herhangi bir önem taşımamaktadır. Öncesi, hem ölüm olayını yaşayacak olan hem de yakınında bulunan kişiler için önemlidir. Sonrası ise, 'ölümün gerçekleşmiş olmasının' bıraktığı etki bağlamında önem taşır. Bu nedenle, Schnitzler öykülerinde, tiplerin varoluşsal tutumları ya ölüm öncesi ya da sonrasındaki halleri çerçevesinde resmedilmektedir. 'Son nefes' anı ise bu resimde yer almamaktadır.

Doktorun, Elise'nin durumunu "[...] der Todeskampf zu Ende sei" şeklinde bildirimini sonrasında Alfred yine poza bürünür:

Mit einem irren Blick, der nicht geheuchelt war, schlug Alfred die Hande über dem Kopf zusammen, sank vors Bett hin und blieb, die Stirn auf Elisens Knie gepresst, eine kurze Weile so liegen. Dann wandte er sich um und starrte wie verloren den Arzt an, der mit bedauerndem Blick ihm die Hand bot, [...] (s.1002).

Fakat i dünyasında rahatlamıştır ve başarisından dolayı mutludur: “[...] und in einem bermachtigen Gefühl des Triumphes spürte er hinter seinen zuckenden Lidern das Glühen und Leuchten seiner Augen” (s.1003).

Seyahatin bundan sonrasında, artık saatlerce güvertede vakit geçirir. Adele’nin ve gelecek gnlerinin hayalini kurmaktadır. evresindekiler de yas tuttuğunu dşndğnden, yalnızlığının verdiği rahatlığı bozmaya cesaret edememektedir. Gemi yeniden karaya ulaştığında, önündeki şehir Hamburg’tur ve yeni bir mektup alacağının heyecanıyla nabzı hızlanır. Fakat beklediği mektup gelmemiştir (s.1003). Büyük bir şaşkınlıkla postanede ısrarla mektup bulmaya çalıştıktan, şehirde vakit geçirdikten sonra Adele’ye telgraf çeker: “Keine Silbe von dir. Unbegreiflich. Fassungslos. Bin bermorgen daheim. Wann kann ich dich sehen? Antworte sofort” (s.1004). Telgrafı otelde yazmıştır. Lobiye indiğinde, üzerinde birinin bakışlarını hisseder. Kendisini izleyen kişi Baron’dur. nce bu karşılaşmaya şaşırır, fakat üzerinde durmaz, çünkü bir yandan da şehirde yalnız kalmadığı için sevinmektedir.

Baron, Alfred’i akşam yemeğine davet eder. Yemekte sohbet ederlerken de gece müzikli bir eğlenceye katılmayı önerir ve yaşama devam etmesi gerektiğini “[...] daş Trauer noch niemanden von den Toten auferweckt habe” ifadesini kullanarak telkin eder (s.1004). Baron’un ‘modern dönem bireyinin ölüme bakış açısını’ dile getirdiği bu ifade zerine Alfred’in i dünyası bir anda dışa yansır: “Alfred lachte, erschrak ber sein Lachen, glaubte Verlegenheit von dem Baron bemerkt und fühlte sofort, daş er nichts klgeres tun konnte, als sich ihm anzuschlieşen” (s.1004). Taşkınlığını fark edip, keyfinin dışavurumundan kendi de rahatsız olmuştur. Ancak, rahatsızlığının nedeni, kendini ele vermiş olabileceği düşüncesi değildir. Baron’u rahatsız etmiş olduğunu düşünmektedir. Bu nedenle de Baron’la vakit geçirmeye karar verir.

Gece, Baron’un teklifi doğrultusunda müzikli eğlence ile devam eder. Alfred alkol fazla kaçırır ve çok keyiflidir. Dansılarla eğlenir, sürekli kahkahalar atmaktadır. Bir an, sanki tüm gözler merakla ona doğrulmuş gibi hisseder ve ancak o zaman fazla alkol almış olduğunu hatırlar. Birden, bir tehlike atlatmışasına derin nefes alır ve Baron’dan ayrılır (s.1005). Sabah, odasına kahvaltısı servis edilirken, bir de telgraf getirir garson. Garsonun önünde telgrafı hemen almaz. Tüm sabırsızlığına rağmen, heyecanını gizler. Garson odadan

çıkana kadar, telgrafı tepsinin üzerinde bırakır. Burada da, kendisini hiç tanımayan garsona karşı bir poz içindedir. Ağırbaşlı bir tavır sergiler.

Adele'nin cevabı çok kısa ve soğuktur: "Morgen Mittag 11 Uhr. Adele". Alfred'in sevinci ise, gerçeklik algısının bozukluğu nedeniyle oldukça abartılıdır. Adele'nin cevabının üslubunu "So war nun einmal ihre Art" düşüncesiyle geçirir ve aldığı cevabı o denli 'umut verici' yorumlar ki, aklından "so war das Ungeheure nicht vergebens getan" diye geçirmektedir (s.1005).

Bu 'an'dan sonra, Alfred'in yaşadığı heyecan hastalıklı bir hal almaya başlar. Treni beklerken sokaklarda vakit geçirirkenki hali "mit übertroffenen Lidern, aber ohne Menschen und Dinge zu sehen" (s.1005) şeklinde tasvir edilmiştir örneğin. Trendeyken ise, yanında seyahat edenlerin dikkatini çekmemek için 'gazete okuyormuş gibi' yapmaktadır. Gazeteyi elinde okur gibi tutarken, içinden belli sayılara kadar saymaktadır (s.1006). Bir yandan da Adele'nin son telgrafındaki üslubunu düşünmektedir. Düşüncelerinde, Adele'nin Elise'yi öğrenmiş olması ihtimaline karşılık takınacağı tavrın hayalini kurmaktadır. Adele'nin her türlü kıskançlığını göğüsleyebilecek kadar sevgisine güvendiğini ve kırılan kalbini onarabileceğine inanmaktadır. Düşüncelerinde dahi, kendini olduğunun dışında biri olarak görmekte, 'poza bürünmüş halini' 'gerçek gibi' algılamaktadır.

Eve vardığında, Elise'yi hatırlar. Elise'nin, akıldışı bir sürü olaydan ve bu zor süreçten nasıl da sıyrılmış olarak okyanusun sularına gömüldüğünü düşünür. Fakat bir 'an'da, yaşadıklarının gerçekliğinden şüpheye düşer. Hassas sinirlerinin kendisini yanıltmış olabileceğini, Neapel'den Elise'nin ölümüne kadar 'gerçek'leşenlerin, 'hassas sinirler'inin sebep olduğu bir düş olabileceği gelir aklına (s.1006). Böylesi çelişki 'an'ları Schnitzler öykülerinde sıklıkla karşılaştığımız bir durumdur. Gerçeklik algısı bozulmuş kişi, 'bir an' için 'yaşadıkları'ndan şüpheye düşer. Neyin gerçek neyin hayal ürünü olduğunu ayırt edemez. Bu, ruhsal olarak arzularla korkuların iç içe geçmesi durumu olarak yorumlanabilir. Hali hazırda, 'gerçeklikle yüzleşemeyen tipler' birçok şeyi sadece düşüncelerinde yaşama potansiyeline sahip karakterler olarak yer alır Schnitzler'in öykülerinde. Artık düşüncelerinin içinden çıkamadıkları, gerçek yaşamlarında adım atmaları gereken 'an'larda, kısacık bir 'an' da olsa, bu tür sorgulamalar yaşarlar. Alfred de aynı durumu yaşamaktadır. Evinde oturmuş, yaşamının rahatlığı içinde çayını yudumlayan 'yüksek burjuva tipi' olan adamla, Elise'yi öldüren adam Alfred'e göre birbirinden tamamen farklı kişilerdir (s.1006). Çok sonra, banyodan çıkarken, kendini aynada gördüğünde, 'akıl almaz olayı kendisinin gerçekleştirdiği'ne inanır. Gözleri parlar, kendiyle gurur duymakta ve aşkından hiç olmadığı

kadar emindir (s.1007). İllüzyonu sürmektedir. Hala, Elise'nin ölümüyle, kurtuluşunu bulduğuna inanmakta, varoluşu için hayal ettiği mutluluğu yakaladığına inanmaktadır.

Adele ile sözleştikleri saatte buluşur. Adele soğuk ve oldukça mesafelidir. Hiçbir özlem belirtisi göstermemektedir. Tam Alfred kendine "neden ona sarılmadığını sorarken" Adele 'karanlık bir ses tonuyla' konuşmaya başlar. Adele, Alfred'e hiçbir söz vermemiştir, yaklaşık altı aydır nişanlıdır, bu nedenle de telgraflarına cevap vermemiştir, kendisini anlayacağını ummaktadır, bunları yüz yüze konuşmayı uygun görmüştür. Alfred'in illüzyonu, Adele'nin bu konuşmasıyla çözülmeye başlar. Gerçeklik, Alfred'in yüzüne çarpmıştır ve 'dışarıya yansıyan' ruh hali, poz takınamayacağı kadar gerçektir bu kez:

Er hörte Adele ruhig an, startete gebannt auf ihre glatte Stirn, dann gleichsam durch sie ins Leere, und in seinen Ohren rauschte es wie von fernen Wellen, die über versunkene Welten rannen. Plötzlich sah er es aus Adelens Augen hervorbrechen wie einen Schimmer von Angst; er wusste, dass er totenblass mit furchtbarem Blick ihr gegenüberstand, und er sagte, sich selbst unvermutet, hart und klanglos: "Das geht nicht, Adele, du irrst dich, du darfst nicht." (s.1007).

Adele, yanılanın kendisi olduğunu söyler ve birbirlerine hiçbir söz vermediklerini hatırlatır. Kendisi de Alfred kadar özgürdür ve istediği her şeyi yapmakta serbesttir. Artık Alfred'i değil de başkasını sevdiğine göre, konu kapanmıştır. Alfred ne yapacağını şaşırır, düşünceleri de kendisine yardımcı olmaz:

Alfred fühlte, dass er seiner ganzen Beherrschung bedurfte, um nicht etwas Lächerliches oder Grässliches zu vollbringen. Was er eigentlich wollte, war ihm nicht klar. Ihr an den Hals fahren und sie würgen, oder sich auf den Boden hinwerfen und jammern wie ein Kind? Aber was half es, darüber nachzudenken (s.1008).

Kısa bir süre daha düşünür; hayallerini, Adele ile bir araya gelebilmek için yaptıklarını, geçmişlerini ve böylelikle yanılışmasını sürdürmeye çalışır. Sonunda Adele'ye, yaptığı her şeyi itiraf etmeye karar verir. Bu, Adele'yi etkileyebilmek için son umududur. Her şeyi olduğu gibi anlatır. Anlattıktan sonra da, Adele'nin yüz ifadesinden ne düşündüğünü, ne kadar etkilendiğini anlamaya çalışır. Fakat Adele tek bir ifadeyle cevap verir: "Nein. Es ist aus" (s.1009) ve hiçbir ilgi belirtisi göstermez. Alfred, durumu kabullenmekten başka çaresi olmadığını anlar.

Bu kabullenmeden sonra ise yapabileceği tek şey vardır artık: "Als er die Treppe hinunter ging, wußte er, daß ihm nichts übrig blieb, als ein Ende zu machen." (s.1009). Alfred için, varoluşunu kurtarmanın yegâne yolu yine 'ölüm'dür, fakat bu kez kendinin ölümünden medet ummaktadır. Yaşamın getirdikleri ile başa çıkamamakta, illüzyonuyla yüzleşememektedir. Gerçeklik karşısında çaresizdir ve tek çare 'kendini yok etmek', 'varoluşunu sonlandırmak'tır. Mesleğine rağmen, suç işlemekten kaçınmayacak kadar

'gerçeklik algısını yitirmiş' bir tiptir. Her şeyi Adele'ye anlatmıştır. Sosyal statüsüyle ters düşmüş ve bunu saklama olanağını kaybetmiştir. Yaptıkları, artık sadece 'ölü Elise'nin ve kendisinin bildiği bir sır olmaktan çıkmıştır. Kendisini seven ve şartsız koşulsuz bağlılık gösteren, 'varoluşunu onurlandıran' varlığı kendi elleriyle yok etmiştir. İçinde bulunduğu durumda, 'varoluşu' tamamen kayıplar üzerine kuruludur. Kararları ve yaptıklarıyla yüzleşmek yerine ise yine 'kaçmayı' tercih etmektedir. Sonsuzluğa, yokluğa kaçma arzusu dışında hiçbir arzu ve istek taşımadığı anlaşılmaktadır.

Evine döndüğünde, karşısında Baron'u bulur. Baron, Elise'yi öldürdüğünü anlamıştır. Selamlaşmanın hemen ardından "Es ist mir ein Bedürfnis, Ihnen mitzuteilen, daß ich Sie für einen Schurken halte" der (s.1009). Alfred, Baron'un niyetini anlar ve karşı koymaz. Ertesi gün sabah buluşabileceklerini söyler. Baron ise, aynı gün bu işi bitirmek istediğini belirtir. Alfred karşı koyamaz. Sadece kısa bir 'an', Baron'a her şeyi anlatmayı düşünür. Fakat mahkemeye çıkmaktan korktuğu için bu fikrinden hemen vazgeçer (s.1009).

Buluşma yerinde, bulunması gereken herkes görevine hazırdır. Bunlardan biri, Adele'nin nişanlısıdır, diğeri ise daha önceleri zaman zaman görüştüğü genç bir memurdur. Gün batımından önce, 'bu iş için sıklıkla seçilen yer'de Baron'la karşı karşıyalardır. Alfred, yaşadığı son günlerin karmaşasından kurtulmuş olmanın sükûneti içindedir. Silahın kendine doğru ateşlendiğini görür. 'Vurulma anı', Alfred'in gözünden, düşünceleri verilerek aktarılmaktadır:

Als er den Lauf der Pistole auf sich gerichtet sah, während dreier Sekunden, die, von einer fernen Stimme abgezählt, gleich drei kalten Tropfen vom Abendhimmel auf den klingenden Boden fielen, dachte er einer unsäglich Geliebten, über deren verwesenden Leib die Wogen des Meeres rannen. Und als er auf dem Boden lag und etwas Dunkles über ihn sich beugte, ihn umschloß, ihn nicht mehr lassen wollte, fühlte er selig, dass er, ein Entsühnter, für sie, zu ihr ins Nichts entschwand, nach dem er sich lange gesehnt hatte (s.1010).

Alfred'in, silahını ateşlemeyi, Baron'u öldürmeyi, hayatta kalarak kurtulmayı hiç düşünmediği anlaşılmaktadır. Ölüme giderken sakindir ve 'an'ın her detayını algılamaktadır. Elise'yi hatırlamasından, pişmanlığı ve ona ulaşmayı arzuladığının izlenimi verilmiştir. Alfred, düello an'ında bir nevi intihar etmiştir. Fakat yine de, ölümünü 'anlık' bir kader getirisi gibi yaşamaktadır. Karşılıklı silah çekmişlerdir ve ölen Alfred olmuştur.

Vurulma an'ının bu denli detaylı verilmiş olması ise, ilk bakışta 'ölüm anı'nın verildiği izlenimini yaratmaktadır. Fakat Alfred'in de 'son nefesini veriş'i aslında öyküde yer almamaktadır. Sadece vurulduğu 'an' da olsa, onun hatırladığı, düşündüğü ve içinde yaşadığı bir süreçtir. Alfred henüz 'gitmemiştir'. 'Gitmekte olduğunu' algılamaktadır sadece.

Hiçliğe gidişin arzulanması ve bu şekilde Elise'ye ulaşılması fikri, modern dönem insanının 'ölüm isteğinin' türevlerindedir. Ölmüş olan kişiye kavuşma arzusunu içermektedir. Alfred karakteri, elindekileri ve Elise'yi kaybettikten sonra yaşamına devam edebilecek bir karakter değildir.

Ölümü simgelediğini düşündüğümüz Elise'nin, öldüğünde gemi seyahati kurallarına göre okyanusa bırakılmasıyla, mezar olgusu da ortadan kalkmıştır. Alfred'in, yas tutma süreci, ruh sağlığı bozukluğu nedeniyle zaten olmamıştır. Fakat hayatta kalmış olsa dahi, bu yası yaşayabileceği gerekli şartlar da mevcut değildir. Elise'nin ölümü, sadece kendi anılarında ve düşüncelerinde olduğu kadardır. 'Ölüm'ü veya varlığını temsil eden mezarı yoktur. Dalgaların içinde kaybolmuştur varlığı. Elise'nin ölümüyle 'gerçek bir algı' yoluyla hiç yüzleşmemiştir. Çizdiği 'modern birey' resmi, herhangi bir metafizik yaklaşımı olabileceğine olanak tanımamaktadır. Öyleyse, vurulup yere düştüğünde üzerine eğilen karartı, aslında hayalinde Elise'nin varlığıdır. Alfred, son sahnede, yaşam olan Adele'den kopmuş ve ölüm olan Elise'yle buluşmuştur. Ne kadar uğraşmış olsa da, 'ölüm'den, 'yok oluş'tan kurtulamamıştır.

5.5. *Der Tod des Junggesellen*

Arthur Schnitzler, *Der Tod des Junggesellen* adlı kısa öyküsünü yazmaya 06 Mart 1907 tarihinde başlamış, 30 Ocak 1908 tarihinde ise tamamlamıştır (Urbach, 1974, s.124)¹²⁸. Günlük notlarından edindiğimiz bilgilere göre, *Der Tote Gabriel* adlı hikâyesiyle eşzamanlı olarak kaleme almıştır. Motif, 'ölmüş birinden iletilen lanetli (kötü) haber' ile şekillenmektedir. Fakat ölü kişi üzerinden edinilen bilgi aktarımı; haber alma durumu, *Der Andere* adlı hikayesindekinden farklıdır. Ölmüş olan kişi, arkadaşlarına, onlarla alay eden bir mektup bırakmıştır.

5.5.1. Öykünün özeti

Öykünün ana karakteri olan 'Bekar erkek', mesleği olmayan, fakat ailesinden dolayı zengin yaşamış ve 55 yaşında ölmüş bir adamdır. Ölümünde, üç eski arkadaşının, gelip başında toplanması için vasiyet bırakmıştır hizmetçisine. O da, bu vasiyeti yerine getirmiştir. Bekâr erkek fenalaşır fenalaşmaz, hizmetçi kendisine daha önceden bildirmiş isimleri çağırtmıştır.

¹²⁸ Ayrıca bkz.: Fliedl, 2005, s.173.

Olay bir gece yarısı yaşanmaktadır. Herkes, hemen yatağından kalkmış ve gelmiştir, fakat 'ölüm anı'nı on beş dakika ile kaçırmışlardır. Arkadaşları doktor, tüccar ve şairdir. Her birinin, bekâr erkek ile arkadaşlığı farklı düzeydedir. Doktorla bir yıldır hiç görüşmemişlerdir. Tüccarla ölümünden sekiz gün önce, yazarlaysa üç gün önce görüşmüştür daha. Ancak, hepsini de çok uzun yıllardır tanımakta ve arkadaşlıkları çok eskiye dayanmaktadır. İki kişi daha vardır çağrılmış olan, fakat birinin adresi değişmiş; yıllar içinde izi kaybolmuştur. Diğer ise iki yıl önce ölmüştür. Bekâr erkek, öldüğünde bu beş arkadaşın okuması için bir mektup bırakmıştır. Hepsinin yaşamına dair 'ortak bir bilgiyi' açıklamıştır mektubunda: her birinin de karısıyla ilişkisi olmuştur geçmişte.

Mektubunda sadece ilişkilerini itiraf etmekle kalmamış, aynı zamanda arkadaşlarıyla alay da etmiştir. Yaşadığı ilişkileri sadece 'bildirmek' yerine, her birinin ne denli bağlı ya da sıradan ilişkiler olduğuna dair tanımlar da yapmıştır. Hangi ilişkidekinin hangi kadın olduğunu yazmamıştır, fakat bazı belirgin özellikleri vermiştir detaylarda. Örneğin bir ilişkisi için; "kadını merdivenlerden aşağı ittim, çünkü beni başkasıyla aldatıyordu" diye yazmıştır. Bunları öğrenen arkadaşların, 'ölünün başında toplanma' an'larından başlayarak, gece bir birlerinden ayrılışlarına kadarki tutum ve düşüncelerini resmetmektedir öyküde.

5.5.2. Karakter Tipleri ve Anlatım Özellikleri

Schnitzler'in, bireyin varoluş biçimleri ve arkadaşlık ilişkileri üzerinden 'ölüm' olgusunu konu ettiği bir öyküsüdür. Kişilerin isimleri yerine, 'varoluşsal sıfat' ve 'mesleki kimliklerini' 'öykü karakteri olarak' kullanmıştır. Doktorun kapısına gelip, doktoru çağıran kadın, diğer arkadaşlarını da çağıracağını söylemiş ve isimlerini vermiştir. Fakat okuyucu sadece, bu bilginin verildiğini öğrenmektedir. İsimler öyküde geçmemektedir.

Ana karakter bir 'ölü'dür. 'Bekâr erkek' olarak adlandırılmış ve anlatı sırasında da çoğunlukla 'der Tote' olarak geçmektedir. Yaşama ve ilişkilerine yaklaşımı, karakter özellikleri, kısmen doktorun düşünceleri ve büyük oranda ise, bırakmış olduğu mektup ve mektubun içeriğinden izlenim yoluyla öğrenilebilmektedir. 55 yaşındadır ve hiçbir mesleği yoktur. İki yıldır kalple ilgili sağlık sorunu yaşamaktadır (s.962). Hayatı boyunca, ailesinden sahip olduğu zenginlikle yaşamıştır. Hizmetçileri bulunmaktadır. Mektubu yedi yıl önce, bir 'ruh hali' etkisinde kaleme almıştır. Yazarken, belki de başka bir 'ruh hali' neticesinde yırtıp atacağından söz etmiştir yine aynı mektupta (s.967). Sürekli olarak 'gizli' ilişkiler yaşayan bir tiptir. Mektubunda kendisinin anlatımları dışında, henüz yazar gelmemişken, doktorla tüccar arasında buna dair alaycı bir konuşma geçer:

“Denken Sie,” sagte der Kaufmann, “es sind heute gerade acht Tage, dass ich ihn zuletzt im Theater gesprochen habe. Ich wollte nachher mit ihm soupieren, aber er hatte wieder eine seiner geheimnisvollen Verabredungen.” “Hatte er die noch immer?” fragte der Arzt mit einem trüben Lächeln (s.964).

Bekâr erkek karakteri, diğerk bir tabirle ‘ölü karakter’, mektubu aracılığıyla ‘o an ordaymışçasına’ olayın içinde yer almaktadır. Kendini, üç arkadaşın arasında, o an yapılmış bir konuşmayı andıran mektubuyla ‘var etmektedir’. Arkadaşları ise, ‘ölmüş olan adamın’ ve yazdıklarının kendileri için ‘ifade etmesi gereken anlam’ konusunda kararsızdır. Kararsızlıkları, yine yer yer yaptıkları yorumlardan, tutumlarından ve akıllarından geçenlere dair anlatılardan edinilen izlenim yoluyla anlaşılmaktadır:

Der Arzt nahm dem Kaufmann den Brief aus der Hand, las ihn anscheinend aufmerksam vom Anfang bis zum Ende. Dann sah er zum Kaufmann auf, der mit verschränkten Armen dastand und wie höhnisch zu ihm heruntersah. “Wenn Ihre Frau auch im vorigen Jahre gestorben ist,” sagte der Arzt ruhig, “deswegen bleibt es doch wahr.” Der Dichter ging im Zimmer auf und ab, warf einige Male den Kopf hin und her, wie in einem Krampf, plötzlich zischte er zwischen den Zähnen hervor “Kanaille” und blickte dem Worte nach, wie einem Ding, das in der Luft zerfloss. Er versuchte sich das Bild des jungen Wesens zurückzurufen, das er einst als Gattin in den Armen gehalten (s.969).

[...]

seine Enttäuschungen, voll Einsicht in sein tiefstes Wesen. Es erschien ihm gar nicht unmöglich, dass der alte Junggeselle in seiner Bosheit nichts anderes versucht hatte, als ihm, dem insgeheim beneideten Freunde die Kameradin zu nehmen (s.969)

[...]

Ob es nicht sogar Lüge war, was in dem Testament geschrieben stand? Die letzte Rache des armseligen Alltagsmenschen, der sich zu ewigem Vergessen bestimmt wusste, an dem erlesenen Mann, über dessen Werke dem Tode keine Macht gegeben war? Das hatte manche Wahrscheinlichkeit für sich. Aber wenn es selbst Wahrheit war, - kleinliche Rache blieb es doch und eine missglückte in jedem Fall.

Der Arzt starrte auf das Blatt Papier, das vor ihm lag, und er dachte an die alternde, milde, ja gütige Frau, die jetzt zu Hause schlief. Auch an seine drei Kinder dachte er; (s.970).

[...]

Er dachte an sein behagliches Heim, und alles das, was ihm aus dem Brief des Toten entgegenströmte, schien ihm nicht so sehr unwahr, als vielmehr von einer rätselhaften, ja erhabenen Unwichtigkeit (s.970).

[...]

Der Kaufmann stand am Fenster und sah in die milde, weiße Nacht. Er hatte den festen Willen, sich seiner toten Gattin zu erinnern. Aber so sehr er seine inneren Sinne bemühte, anfangs (s.970).

[...]

Es war ihm, als müsste er aus all den Bildern sich eines wählen, um zu einem unsicheren Gefühl zu gelangen; denn nun flatterten Beschämung und Zorn suchend ins Leere. Unentschlossen stand er da und betrachtete die Häuser drüben in den Gärten, die gelblich und rötlich im Mondschein schwammen und nur blassgemalte Wände schienen, hinter denen Luft war (s.971).

Doktor, tüccar ve yazarın, kendi aralarındaki konuşmalarda da hiçbir şekilde isim kullanılmamaktadır. İsim kullanmama özelliği, Schnitzler’in birçok öyküsünde olduğu gibi burada da karakterleri ‘tip’ olarak ele alışından kaynaklıdır. İsimler Schnitzler için önemsiz görünmektedir. Davranış şekillerini işlerken, sadece ‘toplumsal kimliklere’ değinmektedir. Bu nedenle, sürekli olarak ‘doktorun, yazarın, tüccarın eylemi, düşüncesi’ şeklinde

aktarılmaktadır öykü. Orada bulunmayan iki kişinin de ismi geçmediği gibi, haklarında 'neden orada bulunmadıkları' dışında bir bilgi verilmemektedir.

Öykünün başında, acil bir durum için çağrıldıklarını ve eve vardıklarında 'arkadaşlarının ölmüş olduğunu' öğrenmiş olsalar da, orada bulunmalarının gerekliliğine bir anlam verememişlerdir. Doktor, mesleği gereği çağrıldığını varsaymayı tercih etmektedir. Diğer iki kişi de, söyleyeceği önemli bir şey olabileceğini düşünmekte, fakat çok da üzerinde durmamaktadır. Hiçbiri, arkadaş olarak bir yakınlık duymamaktadır 'duruma'. Bekâr erkeğin itirafını öğrendikten sonra da tutumlarında neredeyse hiçbir değişiklik olmamıştır.

Her bir karakterin 'varoluşsal' duyguları, anlatıcı aracılığıyla aktarılmaktadır. Schnitzler öykülerinde alışıldık olan iç monolog tekniği bu öyküde yer almamaktadır. Durum tasvirleri dışında, karakterlerin diyaloglarıyla ilerlemektedir öykü. Ölü olan karakter ise, mektubun okunduğu sahnede 'karakterlerle diyalog içindeymiş' gibi yer almaktadır. Mektup, yer yer doktor ya da tüccar tarafından kesilmekte, yazar ve sonra da bir bölümden itibaren tüccar tarafından sesli olarak okunmaktadır. Mektubun tamamının okunmasının ardından, her bir karakter kendi kendine düşüncelere dalmıştır (bknz.: Yukarıda vermiş olduğumuz alıntılar). Sonunda, hepsi de daha fazla orada kalmanın gerekli olmadığını sırasıyla dile getirmekte ve hizmetçiyle cenaze işlemleri, akrabalara haber verilmesi konusunda konuşarak, oradan ayrılmıştır. Ayrılırken, tutumlarında, yaşanmış olan bu sarsıcı olayın izleri görülmemektedir. Sıradan bir şekilde ayrılırken, aralarında da gündelik konulara dair konuşmalar geçmektedir.

Ancak, bu yöndeki davranış ve tavırları, 'olası gerçekliğin' üzerlerinde bıraktığı etkiyi maskeleyen arzudan kaynaklıdır. Yazar karakteri, arkadaşlarından gizli olarak mektubu yanına almıştır. Onlardan ayrıldıktan sonra, mektubun cebinde olup olmadığını kontrol eder ve memnun olur orada olduğundan emin olduğunda. Memnuniyetinin nedeni ve olası sonucuna dair ise son paragraf okuyucuya izlenim vermekte, fakat kesin bir anlam çıkarmasını da olanaklı kılmamaktadır:

Er griff in seine Brusttasche. Ja, das Blatt war da. Wohlverwahrt und versiegelt sollte es die Gattin in seinem Nachlass finden. Und mit der seltenen Einbildungskraft, die ihm nun einmal eigen war, hörte er sie schon an seinem Grabe flüstern: Du Edler... Großer... (s.972).

İlk edinilen izlenim, yazarın intihar etmeyi planladığına ve kendini bu mektup yoluyla yüceltmeyi düşündüğüne dairdir. Diğer bir ihtimal ise, ölümüne dek saklı kalmak suretiyle, bu mektubu vasiyetinin arasına koymak, fakat yine 'ölümünden sonra' kendisini yüceltecek bir 'belge' olarak sunmayı düşündüğüne dairdir. İntihar olasılığı, karısının hayatta olacağından emin olduğu bir son düşünmesinden dolayı daha kuvvetli görünmektedir.

Schnitzler, öykülerinde de dramalarında da, 'ölen birinin sırlarının mektup yoluyla ortaya çıkması durumu'nu çok sık kullanmaktadır. Ancak bu bazen, sadece 'bir mektup bulunmuş olması nedeniyle düello gerçekleşmesi' şeklindeyken, bazı öykülerinde de 'mektubun içerik olarak öykü içinde yer alması' biçiminde karşımıza çıkmaktadır. *Junggeselle* öyküsünde, mektup, öykünün bir parçasıdır. Yer yer okumanın kesilerek, karakterlerin tepkisinin ya da konuşmasının da verilmesi, mektubu diyalogların parçası haline getirmektedir. Ölmüş olan kişinin yerine, mektubu 'an' içinde yer almaktadır. Karakterlerin tepkileri de, bir mektubu okur gibi değil de, o anda karşılarında birisi tarafından dile getirilen sözlere tepki verir veya reflekste bulunur niteliktedir.

5.5.3. Ölüm Motifi: Ötekinin Ölümü – İllüzyon

Junggeselle öyküsü, Schnitzler'in birçok eserinde karşımıza çıkan 'ölüm ile gelen çözülme durumu'na örnektir. Karakterlerin kişilik özellikleri ve iç dünyaları, bir ölüm ile ortaya çıkan 'gerçek' çerçevesinde ortaya konmaktadır. Burada, diğer birçok öyküsünden ayıran tek özellik ise, gerçeğin 'ölen kişi tarafından kasıtlı olarak anlatılmış' olmasıdır. Dile getiren kişi 'ölmüş' olduğu için, söylediklerinin gerçekliğinden asla emin olma şansları kalmamıştır. Dolayısıyla, 'kendi seçtikleri gerçekliği' kabul etmektedirler. Karara varamadıkları noktada ise, üzerini örtmek suretiyle, maskeleyme yolunu seçmektedirler.

Bunun dışında, karakterlerin 'ölüm düşüncesi'ne yaklaşımı, öyküde satır aralarında yoğun olarak işlenmiştir. Doktor, çağrıldığını öğrendiğinde, aklından geçen ilk düşünce 'çok ciddi bir şey' olmuş olabileceğidir. 'Çok ciddi bir şey' ile ölüm kastedilmektedir. Arkadaşının, son iki yıldır kalple ilgili sağlık sorunu yaşadığından haberdardır. Kendisinin de olsa olsa, 'o an'da müdahale için çağrılmış olabileceğini düşünmektedir. Fakat bu, silik bir düşüncedir. Asıl baskın olan duygusu, arkadaşının yaşından dolayı, kendisinin de ölüme yakın olduğunu düşünmesinden doğmaktadır:

Er lässt seine Freunde rufen, dachte der Arzt, so nahe fühlt er sich dem Tode... Und er fragte: "Ist wer bei Ihrem Herrn?" (s.962).

[...]

Der Doktor trat ins Schlafzimmer zurück, und während er sich rasch und möglichst geräuschlos anleidete, stieg etwas Bitteres in seiner Seele auf. Es war weniger der Schmerz, dass er vielleicht bald einen guten, alten Freund verlieren sollte, als die peinliche Empfindung, dass sie nun so weit waren, sie alle, die noch vor wenig Jahren jung gewesen (s.962).

Doktor, kendisinin ölümü üzerine kafa yormaktadır. Öteki'nin geçiciliği üzerinden, kendisinin de 'son'a yaklaştığını anımsamıştır, evinde rahatça uyurken bir gece yarısı uyandırıldığında.

Eve vardığında, henüz arabadan inmemişken, arkadaşının yatak odasına bakmaktadır. Bu 'an' öyküde : "Er sah zum Fenster des Schlafzimmers hinauf, das weit offen stand, und aus dem ein blasser Lichtschein in die Nacht herausgeflimmert kam" cümlesiyle verilmektedir. Az ışık, ortama çökmüş olan 'ağır hastalık, ya da çok yakın olan, beklenmekte olan ölüm' işareti olarak, yine bu öyküde de Schnitzler tarafından aynı anlamla işlenmiştir. 'Ölüm odası'nın, 'hastalık olan', 'yaşamın zayıf olduğu' alanın dışarıya yansıma şekli ve bu anlamları çıkarımlatan izlenimlerin işlenişidir öykünün bu sahnesi.

İçeri girdiğinde ise, hizmetçinin davranışından anlar ki, arkadaşı ölmüştür. İlk tepkisi, geç kalmış olduğu için yaşadığı şaşkınlıktır. On beş dakika ile 'ölüm anı'nı kaçırdığını öğrendikten sonra ise, derin bir nefes alarak, odaya çıkar:

Der Arzt ging die Treppe hinauf, der Diener öffnete, grüßte ernst und senkte traurig die linke Hand. "Wie?" fragte der Arzt mit stockendem Atem, "komm ich zu spät?"
"Ja, Herr Doktor," erwiderte der Diener, "vor einer Viertelstunde ist der gnädige Herr gestorben."
Der Arzt atmete tief auf und trat ins Zimmer (s.963).

'Ölüm anı', Schnitzler öykülerinde her zamanki gibi, üzeri örtülü bir sahnedir; can verme hali, kimseye görünmemiş, öyküye de yansımamıştır.

Doktor odaya çıktığında, 'ölü'nün yatağındaki hali ile karşılaşır. 'ölüm anı'nı vermeyen Schnitzler, 'ölü yüz'e dair tasvirini bu öyküde de izlenimden uzak, olduğu gibi, tıbbi nesnel bir protokol tarzında resmetmiştir:

Der Arzt atmete tief auf und trat ins Zimmer. Sein toter Freund lag da, mit schmalen, bläulichen, halb geöffneten Lippen, die Arme über der weißen Decke ausgestreckt; der dünne Vollbart war zerrauft, in die Stirne, die blass und feucht war, fielen ein paar graue Haarsträhne. Vom Seidenschirm der elektrischen (s.963).

'Ölü' kişi, ifadesiz yüzü ve içinde bulunduğu şekle göre, tüm fiziksel özellikleriyle aktarmaktadır. Yaşamını arzu ettiği gibi sürdürmüş, hiç çalışmamış, rahat bir tip olan, arkadaşlarıyla alay eden bekâr adam şimdi 'ölü'; ifadesiz, 'yanıtsız' bir yüzle yatmaktadır. Yaşamın canlı ilişkiler açısından, tam tersi cansız, hareketsiz bir konuma gelmiştir. Doktor, arkadaşının 'ölü haliyle' baş başadır. Bu ölü insanı en son ne zaman 'yaşarken' gördüğünü anımsamaya çalışmaktadır:

Der Arzt betrachtete den Toten. Wann ist er das letztmal in unserem Haus gewesen? dachte er. Ich erinnere mich, es schneite an dem Abend. Im vergangenen Winter also. Man hat sich recht selten gesehen in der letzten Zeit (s.963)

Doktorun bu yaklaşımı, herhangi bir üzüntü duymaktan uzaktır. Karşısında yatan ölüyü, salt 'yaşayan ve ölen bir varlık' olarak değerlendirmekte, algısında sadece bu iki süreç

yerleştirmektedir. Arkadaş olarak herhangi bir yakınlık belirtisi göstermemektedir. Bu sahne dışında da, doktorun, 'arkadaşının ölmüş olmasına dair' hiçbir duygu ve düşüncesi geçmemektedir öyküde. Bu sahnedeki düşünceleri, dışarıdan gelen sesleri duyması ile son bulur. Doktorun dikkati, algısı, anında 'ölü'den uzaklaşıp, bahçeden gelen ağaçların hışırtısına kaymıştır. Hem ölüye olan dikkati hem de bu dikkatinin çok çabuk dağılması, sadece 'algıladığı dış etken ve gördükleri, duydukları' ile şekillenmiştir. Duygu yoktur. Düşünce dahi herhangi bir derinlik taşımamaktadır, yüzeyseldir. Aynı anda odaya hizmetçi girer ve doktor olayın nasıl geliştiği hakkında bilgi alır. Aldığı bilgi, bir 'ölüm vakasının' bilindik hali, fiziksel belirtilerine dairdir. Doktor da, bu raporun dışına çıkmaz hiçbir soruyla. Bir hastanın, ölüm raporunu dinler gibi, hiç bölmemiştir (s.963).

Hemen peşinden, bahçeye bir araba girdiğini duyarlar. Doktor pencereye gittiğinde, tüccarla göz göze gelir. Pencere, yine Schnitzler öykülerinde birçok kez olduğu gibi, 'ölüm'ün algılandığı – haber edildiği yer olarak yer almaktadır¹²⁹. Doktorun elini indirışı, tüccara 'ölümün haberini' vermiştir. Tüccar da yine olduğu yerde, başını geriye atarak, inanmadığını ifade eder (s.963). Tüccar, odaya ilk girdiğinde, inanmadığını ve bunun nasıl olduğunu sorar doktora. Doktor da, hizmetçiden aldığı bilgileri iletir ve kendisinin zamanında yetişse bile yapabileceği bir şey olmadığını ekler. Doktor ile tüccar arasındaki 'ölüme dair görüşme' de bundan fazla olmayacaktır. 'Ölümün' böylece, uzak tutuluşunu görmekteyiz. Kişi ölmüştür ve üzerine söyleyecek bir şey yoktur. Görüşmek, konuşmak için çağrıldığını düşünen kişiler, geldiklerinde yetişemediklerini öğrenmiştir sadece. İlk öğrenme anının şaşkınlığı dışında da 'arkadaşlarının ölümüne dair' herhangi bir tepkileri, duyguları yoktur. Bu halleri, modern bireyin ölüme yabancılaşmasının tipik bir örneğidir.

Tüccar da, doktor gibi, onunla en son ne zaman görüştüğünü hatırlar ve doktora söyler. O da, doktor gibi, 'yaşarken gördüğü, bildiği bu insanın ölümüne inanmamaktadır'. Geçiciliği anlama çabasına girmişlerdir aslında. Gördükleri bu durum onlara, çok genç olmasalar da 'akranlarının ölümü üzerinden' kendi geçiciliklerini göstermektedir. Henüz sekiz gün önce yaşamış olsa dahi, şuan ölüdür arkadaşları. Yazarın tutumu da farklı olmayacaktır. Yazar da benzer aşamalardan geçerek, arkadaşını daha üç gün önce gördüğünü ve tatil planlarını dinlediğini söyleyecektir doktorla tüccara. Fakat hiçbiri direkt olarak 'yaşam nasıl bu kadar ani biter' ya da 'ölümün aniliğine dair duydukları şaşkınlığı' dile getirmemektedir. Bu da yine Schnitzler'in empresyonist yazımından kaynaklıdır. Sadece, bu duygunun 'izlenimini' vermektedir karakterlerin cümlelerinde. Yürekten gelen bir duyuş yoktur.

¹²⁹ Örneğin, *Sterben* adlı öyküde 'pencere', ölüm ve yaşam çizgisinde yer alan bir yerdir. Felix'in de Marie'nin de odadan 'dışarı, uzaklara bakarak' yaşamı arzuladıkları anları yaşadıkları yerdir. Felix'in ölmüş olduğunun ortaya çıktığı sahnede de Marie, odanın boş olduğunu pencereden görür. Felix de ölmeye önce Marie'yi pencereden görmüştür. Öldüğünde de pencerenin önündedir.

Ölüme, düşüncelerinde dahi 'ölüm' dememeleri de dikkat çekicidir karakterlerin. Bu noktada Schnitzler'in, karakterlerin ağzından çıkan tanımları belirlediğini düşünürsek, modern dönem bireyine dair tipik bir 'ölümden uzak durma', adlandırmama durumuyla karşılaştığımızı söylemek mümkündür. Yazar karakterinin aklından geçenler için "oft hatte er mit der Frage gespielt, wer von seinen näheren Bekannten bestimmt sein mochte, als der erste den letzten Weg zu gehen." (s.964) cümlesini kullanmıştır. 'Son yolculuk', ölümün anlamına dair önemli bir ifadedir. Tanımlamaktan ziyade, 'yaşamdan gidişi' ifade etmektedir. Modern dönem ölüm düşüncesine dair edindiğimiz bilgilere göre, ölümün reddi konusunda da en önemli verilerden biridir bu gibi ifadeler.

Doktorun mesleki alışkanlık olarak, sigara içme ihtiyacı, öyküyü yönlendiren diğer önemli bir unsurdur. Herkes geldikten sonra ve yukarıda değindiğimiz konuşmalar sürerken, bir sigara çıkarmıştır ve bu davranışının nedenini açıklar arkadaşlarına:

Der Arzt hatte aus seinem Etui eine Zigarette genommen und drehte sie verlegen hin und her. "Es ist eine Gewohnheit aus meiner Spitalszeit," bemerkte er entschuldigend. "Wenn ich nachts ein Krankenzimmer verließ, das erste war immer, dass ich mir draußen eine Zigarette anzündete, ob ich nun eine Morphiuminjektion gemacht hatte oder eine Totenbeschau." (s.964).

Doktor karakterinin, mesleği gereği ölüm ya da ölümcül hastalık vakalarıyla her karşılaşmasında, buradaki ruh haline büründüğü anlaşılmaktadır. Hem kendisinin modern dönem bireyi hem de 'ölüm' karşısında çare umulan alandan oluşu' ölüm karşısında etkilenmesinin önüne geçmemiştir. Fakat bir an'lık uzaklaşma dışında da herhangi bir dışavurumu olmamaktadır bu durumda. Ayrıca, arkadaşının ölümünü, hastanede karşılaştığı 'herhangi birinin ölümü' vakalarından ayırmadığı şeklinde yorumlamak da mümkündür. İki açıdan da, ölüm ile doktor ilişkisine dair önemli bir izlenim vermektedir: mesleği gereği, ölümle sık karşılaşmanın sonucu olarak duyarsızlaşma hali ve 'maskeleye ihtiyacı'.

Kişilerin ölünün başında toplanma hali de, yine ölümü kabullenme haliyle gerçekleşmemiştir. Geleneksel anlamdaki toplanma değildir buradaki. Herhangi bir vedalaşma veya helalleşme durumu söz konusu değildir. İlk bakışta yine de, mektup yoluyla bir itirafta bulunulmuş gibi görünse de, ölen kişinin ifade şeklinden öyle olmadığı anlaşılmaktadır. Yalnız ölmekte olan biri, ölümünün acısını çıkarmak için arkadaşlarını çağırtmıştır. Kendi yok oluşundan duyduğu ıstırapı, geride kalanları da şüphe ve ıstırapla baş başa bırakmayı planlayarak hafifletmeye çalışmıştır.

Mektubun varlığı tesadüfen ortaya çıkmıştır. 'Tesadüf' olgusu da, öykünün önemli yapı taşlarından. Doktor sigara içmeye dair alışkanlığını açıkladıktan sonra, sahne bir süre

daha devam eder ve aralarında neden çağrılmış olduklarını anlamadıklarına dair konuşmalar geçer. Bu sırada doktor, yan odaya gider. Orada sigara içebileceğini düşünmektedir. Peşinden sırasıyla diğerleri de gelir ve kapıyı kaparlar. Aynı evde bulunmaya devam etseler de, 'ölünün olduğu odaya açılan kapıyı' kapamışlardır. Öykünün devamı da burada geçmektedir. Hizmetçinin odaya gelip, onlara bir mektubun vasiyet olarak bırakıldığını söylemesinden sonra, doktor yarı açık duran çekmeceyi fark eder ve üzerinde büyük harflerle "An meine Freunde" yazdığını görür. Schnitzler, 'doktorun zarfı gördüğü an'ın tesadüf yanını "plötzlich, in großen, römischen Lettern, starrten ihm von einem Kuvert die drei Worte entgegen: An meine Freunde" şeklindeki ifadeyle yansıtmıştır (s.967).

Üçü de şaşkın olmakla beraber, bir 'veda konuşması' beklentisine girmiştir ve rahatlardır. Yazar karakteri mektubu alır doktordan ve açıp okumaya başlar sesli olarak. Mektup "An meine Freunde" olarak başlamaktadır. Bu cümleden sonra duraklayarak, cümlenin kendilerine hitap ettiğini söyler ve rahat bir ruh haliyle okumaya koyulur. Mektubu ne zaman yazdığını belirtmiştir arkadaşları ve on beş dakika önce son nefesini verdiğini, arkadaşlarının kendisinin ölüm döşeği başında toplanmış olduğunu ve şayet hala duruyorsa – daha iyi bir ruh haline bürünüp de yok etmemişse, bu mektubu okumak üzere hazırladıklarını yazmıştır.

Mektup dokuz yıl önce yazılmıştır (s.968), fakat ölüm anının tasarlandığı ve bırakacağı etki düşünülerek kaleme alındığı anlaşılmaktadır. Ayrıca, 'ruh halinin etkisi' de bu bağlamda oldukça önemlidir. Birey, ruh hali ve duygu dalgalanması neticesinde karar almıştır. Kendisi de, bu duygu ve ruh halinin çok hızlı değişebileceğinin bilincindedir mektubu yazarken. Bunu ifade de etmiştir. Yani, kendisi için aslında herhangi derinlikli bir duygu söz konusu değildir. 'An'lık bir arzu sonucu gerçekleştirdiği ve yine başka türlü bir 'an'lık arzuyla değişebilecek bir eylemde bulunmaktadır. Mektubu yazmasına neden olan ruh hali ise şu sözlerinden anlaşılmaktadır:

"Und ich frage mich, was ist das für eine seltsame Laune, die mich heute an den Schreibtisch treibt und mich Worte niederschreiben lässt, deren Wirkung ich ja doch nicht mehr auf Euern Mienen werde lesen können? Und wenn ich's auch könnte, das Vergnügen wäre zu mäßig, um als Entschuldigung gelten zu dürfen für die fabelhafte Gemeinheit, der ich mich soeben, und zwar mit dem Gefühle herzlichsten Behagens schuldig mache." (s.968)

[...]

"Ja, Laune ist es, nichts anderes, denn im Grunde habe ich gar nichts gegen Euch. Hab' Euch sogar alle recht gern, in meiner, wie Ihr mich in Eurer Weise. Ich achte Euch nicht einmal gering, und wenn ich Eurer manchmal gespottet habe, so hab' ich Euch doch nie verhöhnt. Nicht einmal, ja am allerwenigsten in den Stunden, von denen in Euch allen sogleich die lebhaftesten und peinlichsten Vorstellungen sich entwickeln werden. Woher also diese Laune? Ist sie vielleicht doch aus einer tiefen und im Grunde edlen Lust geboren nicht mit allzuviel Lügen aus der Welt zu gehen? Ich könnte mir's einbilden, wenn ich auch nur ein einzigesmal die leiseste Ahnung von dem verspürt hätte, was die Menschen Reue nennen." (s.968).

En az dokuz yıldır gizlediği ve yaşanırken de arkadaşlarının fark etmediği bir gerçekle onları yüz yüze bırakmaktadır. ‘İllüzyonun bozulduğu an’ı yaşamayı - görmeyi arzuladığını ifade etmekten kaçınmamıştır. ‘Ölüm’ gibi bir gerçeklikle, arkadaşlarına ‘kendi gerçeğini’ sunmuştur. Sunduğu bu ‘gerçekliğin sorgulanma ihtimali’ kendisinin ölümüyle tamamen ortadan kalkmıştır. Ancak, kendisi de gerçeği yaşarken söylemeyerek, getireceği olası sorumluluklardan, yüzleşmeden kaçmıştır. Fakat buna artık yapacak bir şey yoktur. Herkes hayattayken herhangi bir şekilde öğrenilmiş olsa bile ‘ahlaksız yaşam şekli’nin getireceği olası en kötü ‘son’u o zaten yaşamıştır; ölmüştür. Diğerlerine ise, bu gerçekle yaşamak kalmıştır.

Bu noktada, doktor – tüccar ve yazar tiplerinin bu durumla başa çıkma şekilleri devreye girecektir; aldatılmış olmanın olasılığı ile yüzleşme zorunluluğu. Yüzleşme şekilleri, varoluş biçimleriyle doğru orantılı olacaktır. Sorgulama veya irdeleme yoluna gidebilecekleri gibi, üzerini örtmeyi de tercih edebileceklerdir. Nitekim karakterlerin tercihi ikinci yaklaşımdan yanadır. Hiçbir sorgulamaya, gerçeği irdelemeye girişmeyecekleri, oradan ayrılış biçiminden ve tutumlarından anlaşılmaktadır:

“Gute Nacht,” sagte der Arzt und erhob sich. Der Kaufmann wandte sich um. “Ich habe hier auch nichts mehr zu tun.” Der Dichter hatte den Brief an sich genommen, ihn unbemerkt in seine Rocktasche gesteckt und öffnete nun die Tür ins Nebenzimmer. Langsam trat er an das Totenbett, und die anderen sahen ihn, wie er stumm auf den Leichnam niederblickte, die Hände auf dem Rücken. Dann entfernten sie sich.

Im Vorzimmer sagte der Kaufmann zum Diener: “Was das Begräbnis anbelangt, so wär’ es ja doch möglich, dass das Testament beim Notar nähere Bestimmungen enthielte.” “Und vergessen Sie nicht,” fügte der Arzt hinzu, “an die Schwester des gnädigen Herrn nach London zu telegraphieren.” “Gewiss nicht,” erwiderte der Diener, indem er den Herren die Türe öffnete (s.971).

Bu yöndeki yaklaşımlarıyla, modern dönem bireyinin, ‘yaşanmış ahlak bozukluğu’nu örtbas edişini ortaya koymaktadırlar. Üzerini örterek, yokmuş gibi yaşamayı seçmektedirler. Aksi halde, kendi varoluşu yara alacaktır böylesi birey tiplerinin. Geçmişte yaşanmış bir durumu fark etmemiş; belki de o dönem yüzleşmemiş olmasıyla yüzleşmek zorunda kalacaktır. Ancak, yaşanmış olan geçmişte kalmıştır ve yaşam devam etmektedir. Sorgulamalarla ve sorgulamalar sonucunda ortaya çıkabilecek olası gerçeklerle yüz yüze gelerek ‘varoluşunu’, yaşamını huzursuz etmeye gerek yoktur modern ‘birey’ için. Neticede ‘insan’ içinde olduğu döngünün getirdiği kaderi yaşamaktadır. Mektupta, arkadaşları da aynı şeyi söylemiştir: “Es war ein Verhängnis, meine Lieben, und ich kann’s nicht ändern. Alle eure Frauen habe ich gehabt. Alle.” (s.968).

Dolayısıyla, mektup üzerinden irdelenen ‘pişmanlık’ olgusu da önemlidir. Bekâr erkek, mektubunda, bu mektubu neden yazmış olabileceğine dair olasılıkları sıralarken, “Ich könnte

mir's einbilden, wenn ich auch nur einzigesmal die leiseste Ahnung von dem verspürt hätte, was die Menschen Reue nennen" demektedir (s.968). 'Pişmanlık, materyalist insan için ne ifade eder' sorgulaması mümkündür bu bağlamda. Modern dönemin, dini yaklaşımlardan uzaklaşmış tavırlarında, 'pişmanlık' olgusunun yeri var mıdır veya kuvveti ne ölçüdedir? Eğer insan, dünyaya gelmişse ve önüne geleni yaşamaktaysa, bu da 'varoluş'un kendisiyse, 'manevi yan zayıflamışsa' pişmanlık olgusunun varlığı da etkisi de birey üzerinde zayıflayacaktır. Dolayısıyla, bu mektubun yazılma nedeninin pişmanlık olmadığı, buna değinmiş olmanın sadece 'ironi' kaynaklı olduğu anlaşılmaktadır.

Bekâr erkek karakteri, tamamen 'ben odaklı' şekilde, kendi varoluşunu unutulmaz ve anlamlı kılmak amacıyla bu seremoniyi planlamıştır. Tipik bir 'modern dönem bireyi ölüm korkusu'nun yansımasıdır burada ortaya çıkan durum. Keyfi ve 'birey' olarak yalnız ve sorumluluktan kaçarak yaşamış olmanın getirisi olarak, yalnız ölecek olmaktan kaçıştır bir nevi. 'Keyif'le sürdüğü yaşamın sona erecek olması ve geride kalanların 'aldatıldığından haberdar olmadan huzurla yaşamlarına devam edeceklerine' dair düşüncenin rahatsız ediciliği nedeniyle alınmış bir karardır. Kendisinin 'yok oluşuna dair acısını' hafifletmek ve geride kalanlara acı vermek amacı taşıdığı anlaşılmaktadır. Ancak, ölüm olgusunu ele aldığımız bölümlerde gördüğümüz üzere, modern dönem 'insan'ının ölüm konusundaki yaklaşımı, 'geride kalanların' böylesi bir acı duymasını engellemektedir. Ölmüş bekâr adamın mizansenen beklenen etkiyi sağlamamış, çabasını 'ölüm' boşa çıkarmıştır.

5.6. *Die toten schweigen*

Öykünün ilk taslak çalışmaları 1896 yılına dayanmaktadır. 22 03 1897 tarihinde ise yazımı tamamlanmıştır. Modern birey'in, sosyal kimlik kaybının, 'varoluş kaybına' ulaşabildiğini gösteren bir öykü olarak kaleme alınmıştır (Urbach, 1974, s.101).

5.6.1. Öykünün Özeti

Franz ve Emma bir akşam yine gizlice buluşmuştur. Emma'nın 'görülme kaygısı'ndan dolayı sürekli huzursuz olması üzerine, faytonu Tuna nehrine doğru, şehir merkezinden çıkacak şekilde yönlendirirler. Franz Emma'yı bir saat beklemiş ve faytoncu da o sırada meyhanededir. Arabayı kötü kullanmakta ve uyarıldığında, bunun fırtınanın etkisinden olduğunu söylemektedir. Oysa faytoncu alkollüdür. Bir süre daha arabayla gittikten sonra, faytoncunun kullanışından ürktükleri için arabadan inerler. Fakat yine Emma'nın 'görülme kaygısı' nedeniyle yeniden arabaya binmek zorunda kalırlar.

Araba, karanlık bir patikada kaza yapar. Franz ölmüştür. Emma, yardım çağırması için faytoncuyu en yakın yerleşim yerine gönderir. Fakat beklerken, 'aniden', kaçmaya karar verir ve olay yerinden ayrılır. Emma hızla kaçar ve kimseye görünmeden evine girer. Kocasından önce eve varmış, tehlikeyi atlattır. Ancak, kendini en 'güvende hissettiği' 'an'da, ruh hali ve davranışları nedeniyle, kocası 'yalan söylediğini' anlar. Emma'nın itirafını dinlemek üzere kocasının kendisini beklediği sahne ile öykü son bulur.

5.6.2. Karakter Tipleri ve Anlatım Özellikleri

Öyküde dört karakter yer almaktadır; Franz, Emma, Emma'nın kocası ve faytoncu. Her biri de öyküyü şekillendiren karakterlerdir. Franz, Emma ve kocasıyla ailece görüşmekte, ikisini de yakından, oldukça iyi tanımaktadır. Aile görüşmelerinde sıklıkla Emma ile bir araya gelmektedir (s.296,298). Böylece, Emma'nın yaşam biçimine ve hatta kocasının işine, programlarına dair bilgi sahibidir (s.296).

Franz, öykünün başlarındaki sahnelerde çoğunlukla "junger Mann" olarak adlandırılır. 'Genç adam' olarak adlandırılması, Emma ile yaşça akran olduğu izlenimini vermektedir. Emma'yı beklerken, düşüncelerinin yer aldığı sahnelerde de, Emma ile olan konuşmalarında da evli olduğuna veya 'herkesçe bilinen başka bir ilişkisi' bulunduğu dair herhangi bir bilgi geçmemektedir. Böylelikle, Franz'ın bekâr, yakın çevresinden 'evli bir kadın'la ilişki yaşayan, yüksek burjuva erkek tipi olduğu ortaya çıkmaktadır. Emma'nın yakın çevresinden olması dışında hiçbir detay geçmemektedir öyküde. Schnitzler öykülerinin tipik bir özelliği olarak, karakterlerin prototip olması bağlamında, daha fazla detay olmayışı bir önem arz etmemektedir. Öykünün, karakterlerin 'kişilik ve kimlik özellikleri'ne dair içerdiği bilgiler de yine empresyonist yazım biçiminden kaynaklı olarak, sadece 'bütünden ve estetik anlatımlardan edinilen izlenim yoluyla' çıkarımlanabilmektedir.

Davranış biçimlerine bakıldığında da, 'modern dönem genç erkek' tipi olarak, 'sorumluluk almaktan kaçınan, iç dünyasını gizlemek için 'poza bürünmeyi tercih' eden bir tip olduğu anlaşılmaktadır. Emma'dan kendisiyle kaçmasını istediği sahne buna dair izlenim edindiğimiz belirgin örneklerden biridir:

Nach langem Schweigen sagte Franz: „Wir sollten fort.“
„Freilich“, erwiderte Emma leise.
„Wir sollten fort,“ sagte Franz lebhaft, „ganz fort, mein' ich...“
„Es geht ja nicht.“
„Weil wir feig sind, Emma; darum geht es nicht.“
[...]

„Nein, durchaus nicht. Du hast nichts zu tun, als ihm einfach zu sagen, dass du nicht länger bei ihm leben kannst, weil du einem andern gehörest.“
„Bist du bei Sinnen, Franz?“
„Wenn du willst, erspar' ich dir auch das, - ich sag' es ihm selber.“
„Das wirst du nicht tun, Franz.“
Er versuchte, sie anzusehen; aber in der Dunkelheit konnte er nicht mehr bemerken, als dass sie den Kopf erhoben und zu ihm gewandt hatte.
Er schwieg eine Weile. Dann sagte er ruhig: „Hab' keine Angst, ich werde es nicht tun.“
Sie näherten sich dem anderen Ufer (s.300).

Yaşadıkları 'gizli' ilişki için Emma'dan fedakârlık talep eder. Kocasıyla konuşup, 'bir başkasını sevdiğini, artık onunla olmak istemediğini' söylemesini ister. Fakat göremediği 'hassasiyet ve ilgi' karşısında, 'kendisi bu 'sorumluluk yükünü' üstlenebilirmiş gibi 'poz'a bürünür. Emma'nın şaşırması üzerine ise, fikrinden 'sanki Emma için vazgeçmiş gibi' davranır. İlk bakışta; Franz gerçekten Emma ile kaçmak istemekte, Emma ise bunu reddediyormuş gibi görünmektedir. Ancak, sahnenin sonunda Franz'ın cevap olarak bir süre susması ve ardından sakince, yapmayacağını söylemesinden, Emma'yı 'sınadığı' izlenimi kuvvetlenmektedir.

'Emma' karakteri, profesörle evli, ufak bir oğlu olan ve kocasını aldatan, genç bir yüksek burjuva kadın tipidir. Yakın çevresinden genç bir erkekle ilişki yaşamaktadır. 'An'lık ve arzularına göre 'ben odaklı' yaşayan, sorumluluktan kaçmayı tercih eden bir kadındır. Franz ile buluşmaları, kendisini riske atsa da, olası bir 'yüzleşmeden' kaçmaktadır. Seçiminin sorumluluğunu ise düşüncelerinde ve hayalinde dahi almayı, ilişkilerinde duygudan uzak ve 'ben odaklı' oluşu, Franz'ın 'birlikte kaçıp uzaklara gitme' talebini reddederkenki tutumunda kendini göstermektedir:

"Es geht ja nicht."
"Weil wir feig sind, Emma; darum geht es nicht."
"Und mein Kind?"
"Er würde es dir lassen, ich bin fest überzeugt."
"Und wie?" fragte sie leise... "Davonlaufen bei Nacht und Nebel?"
"Nein, durchaus nicht. Du hast nichts zu tun, als ihm einfach zu sagen, dass du nicht länger bei ihm leben kannst, weil du einem andern gehörest."
"Bist du bei Sinnen, Franz?" (s.300).

İki erkeği seçimi de sevgisinden ötürü değildir. Kocasını üzerinden sürdürdüğü statüyü korurken, Franz'la yaşadığı 'macera'dan da vazgeçmeme arzusunda olduğu anlaşılmaktadır. Sevgilisinin, gizli ilişkisine 'gereken' önemi vermediğini anlamaması için, yüzleşmesi gereken 'an'lardan – konuşmalardan kaçınmaktadır. Sahnenin devamında, Franz'ın "ayrılmak istediğini" söylemesi üzerine tepki gösterir: "Siehst du, daß du es bist, der uns immer die paar Stunden verdirbt, die wir haben; nicht ich!" (s.301). Emma'nın bu cevabı, aralarında sıklıkla benzer durumun yaşandığını ve ikisinin de her seferinde benzer tutumlarda olduğu izlenimini vermektedir.

Ayrıca, bu konuşmanın, Franz'ın 'gerçeği saklayacağına' dair cevabından sonra "Sie näherten sich dem anderen Ufer." (s.300) cümlesiyle bölünmesinin, tesadüfi ya da yol – çevre tasviri için olmadığı anlaşılmaktadır. Aralarındaki diyalogun başka bir yöne doğru değiştiği, bir sonraki aşamaya geçildiğini vurgulamak için kullanıldığı izlenimi oluşturmaktadır. Bu cümleden sonra, önce dışarıdan gelen seslerin nedeni üzerine kısaca konuşurlar ve anlatıcı tarafından yolun geçtiği yerler tasvir edilir. Bir sonraki diyalog ise, Franz'ın ayrılma isteğine dairdir (s.301). Ruh halleri, tutumları ve aralarındaki diyaloglar, kaza an'ına kadar, iki karakterin de özelliklerini yansıtan şekliyle sürer.

Emma'nın kocası profesör olarak, toplum içinde saygın statüye sahip erkek tipidir. Mesleki kimliğinden anlaşıldığı üzere, yaşı Emma'dan büyüktür. Aleni olarak ortaya çıkmadığı sürece, 'gerçeklerin' farkında olmadığı izlenimini edinmekteyiz. Yakın çevresinden bir erkekle karısının ilişki yaşadığını fark etmemiştir. Ancak bu noktada, 'toplumsal dejenerasyon' etkisi de göz önünde bulundurulmalıdır. Fark etmiş ve yüzleşmeyen 'erkek tipi' olup olmadığını bilmemekteyiz. Emma'nın kocasının, Franz'la olan ilişkiden şüphelendiği ya da aksine hiç bilgi sahibi olmadığı anlaşılmamaktadır. Öyküde, kocanın perspektifinden hiçbir bilgi ya da izlenim yer almamaktadır. Dolayısıyla, Emma'nın kocasının hâlihazırda bir şüphesi olup olmadığı net değildir. Bu öyküdeki kocanın varlığı daha çok, Emma'nın varoluş kaygısıyla ilişkilidir. Modern dönem evliliği ve gizli ilişkiler bağlamında kocanın tutumu kadar, kadının evlilikle ilişkili tutumu da Schnitzler öykülerinde sıklıkla işlenen bir konudur. Bu öyküsünde de, kadın ve evlilik bağı üzerinden, Emma'nın sadakat ve aldatma ekseninde varoluşsal durumu işlenmiştir.

'Faytoncu' karakteri ise, Schnitzler öykülerinde nadiren karşılaştığımız 'alt tabaka insan' tipi olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak, sınıfsal farktan ziyade, iki genç karakterin yaşamını şekillendiren 'işlev'de olduğunu söylemek mümkündür. Faytoncunun sarhoş olması, kazayı doğurmuştur. Kader olgusuyla, faytoncunun öyküdeki etkisi birbirine orantılıdır. Başka bir arabada bulunmuş olsalardı, 'ani ve beklenmedik ölüm'ü getiren kaza belki olmayacaktır. 'Ani ölüm' hastalık ya da cinayet yerine, determinist bir perspektifle, faytoncu aracılığıyla yerleştirilmiştir öyküye.

Öykünün anlatım biçimi; anlatıcı aktarımı, diyalog ve iç monolog arasında sürekli değişmektedir. Emma ile buluşma gerçekleşene kadar, Franz'ın iç dünyasına dair olan sahnelerde hem anlatım hem de iç monolog iç içe geçmiştir. Buluşmadan kazaya kadar olan sahnelerde ise diyalog ağırlıktadır (s.297-301). Karşılıklı konuşmaların yoğunluğu ve diyaloglar arasında kişilerin durumuna ilişkin kısa bilgiler verilmesi, zaman zaman dram sahnesini anımsatmaktadır:

"Bin ich endlich bei dir!" sagte sie.
 "Weisst du denn, wie lang wir uns nicht gesehen haben?" rief er aus.
 "Seit Sonntag."
 "Ja, und da auch nur von weitem."
 "Wieso? Du warst ja bei uns."
 "Nun ja... bei euch. Ah, das geht so nicht fort. Zu euch komm' ich überhaupt nie wieder. Aber was hast du denn?"
 "Es ist ein Wagen an uns vorbeigefahren."
 "Liebes Kind, die Leute, die heute im Prater spazieren fahren, kümmern sich wahrhaftig nicht um uns."
 "Das glaub' ich schon. Aber zufällig kann einer hereinschaun."
 "Es ist unmöglich, jemanden zu erkennen."
 "Ich bitt dich, fahren wir wo anders hin."
 "Wie du willst."
 Er rief dem Kutscher, der aber nicht zu hören schien. Da beugte er sich vor und berührte ihn mit der Hand. Der Kutscher wandte sich um.
 "Sie sollen umkehren. Und warum hauen Sie denn so auf die Pferde ein? Wir haben ja gar keine Eile, hören Sie! Wir fahren in die... wissen Sie, die Allee, die zur Reichsbrücke führt."
 "Auf die Reichsstraßen?"
 "Ja, aber rasen Sie nicht so, das hat ja gar keinen Sinn."
 "Bitt schön, gnä' Herr, der Sturm, der macht die Rösser so wild."
 "Ah freilich, der Sturm." Franz setzte sich wieder. Der Kutscher wandte die Pferde. Sie fuhren zurück.
 "Warum habe ich dich gestern nicht gesehen?" fragte sie.
 "Wie hätt' ich denn können?"
 "Ich dachte, du warst auch bei meiner Schwester geladen."
 "Ach so."
 "Warum warst du nicht dort?"
 "Weil ich es nicht vertragen kann, mit dir unter anderen Leuten zusammen zu sein. Nein, nie wieder."
 Sie zuckte die Achseln.
 "Wo sind wir denn?" fragte sie dann. Sie fuhren unter der Eisenbahnbrücke in die Reichsstraße ein.
 "Da gehts's zur großen Donau," sagte Franz, "wir sind auf dem Weg zur Reichsbrücke. Hier gibt es keine Bekannten!" setzte er spöttisch hinzu.
 "Der Wagen schüttelt entsetzlich."
 "Ja, jetzt sind wir wieder auf Pflaster."
 "Warum fährt er so im Zickzack?"
 "Es scheint dir so."
 Aber er fand selbst, dass der Wagen sie heftiger als nötig hin und her warf. Er wollte nichts davon sagen, um sie nicht noch ängstlicher zu machen.
 "Ich habe heute viel und ernst mit dir zu reden, Emma."
 "Da musst du bald anfangen, denn um neun muss ich zu Hause sein."
 "In zwei Worten kann alles entschieden sein."
 "Gott, was ist denn das?"... schrie sie auf. Der Wagen war in ein Pferdebahngleise geraten und machte jetzt, als der Kutscher herauswenden wollte, eine so scharfe Biegung, dass er fast zu stürzen drohte. Franz packte den Kutscher beim Mantel. "Halten Sie," rief er ihm zu. "Sie sind ja betrunken."
 Der Kutscher brachte die Pferde mühsam zum Stehen. "Aber gnä' Herr..."
 "Komm, Emma, steigen wir aus."
 "Wo sind wir?"
 "Schon an der Brücke. Es ist auch jetzt nicht mehr gar so stürmisch. Gehen wir ein Stückchen. Man kann während des Fahrens nicht ordentlich reden."
 Emma zog den Schleier und folgte.
 "Nicht stürmisch nennst du das?" rief sie aus, als ihr gleich beim Aussteigen ein Windstoß entgegenfuhr. Er nahm ihren Arm. "Nachfahren", rief er dem Kutscher zu (s.298-299).

'Kaza anı'ndan sonra, yine hem iç monolog hem de anlatım yoluyla, Emma'nın ruh hali verilmektedir. Schnitzler'in, birçok eserinde olduğu gibi bu öyküsünde de farklı anlatım biçimleri bir arada kullanılmıştır.

5.6.3. Ölüm Motifi: Ötekinin Ölümü – Kaza

Schnitzler'in bu öyküsü de yine 'modern dönem bireyinin varoluş sorunu'nu konu etmektedir. Bu kez öykünün merkezinde 'yüksek burjuva kadın tipi' bulunmaktadır. Emma, kocasını aldatan; aldığı riskle ancak 'sevgilisinin ölüm'ü aracılığıyla yüz yüze gelmiş' bir karakterdir. Sevgilisi de kendisiyle aynı çevredendir. Bu iki genç insanın yaşam biçimi, 'bağ' olgusuna yaklaşımı gibi halleri, yaşadıkları gizli ilişki ve genç adamın 'ani'den ölmesi üzerinden ortaya konmaktadır. Öykü, Franz'ın Emmayı beklediği sahneyle başlar:

Er ertrug es nicht länger, ruhig im Wagen zu sitzen; er stieg aus und ging auf und ab. Es war schon dunkel; die wenigen Laternenlichter in dieser stillen, abseits liegenden Straße flackerten, vom Winde bewegt, hin und her. Es hatte aufgehört zu regnen; die Trottoirs waren beinahe trocken; aber die ungepflasterten Fahrstraßen waren noch feucht, und an einzelnen Stellen hatten sich kleine Tümpel gebildet (s.296).

Franz, arabada daha fazla oturamamış ve sokakta vakit geçirmeye başlamıştır. Bekleyişi bir saattir sürmektedir. Dikkati dış dünyaya kaymıştır. Uzun zamandır beklediğinin izlenimi, sokağın görüntüsü ve yağmur suyunun kaldırımlar, yollar üzerindeki etkisi anlatılarak verilmektedir. Yağmur yağmış ve yollar kurumaya bile başlamıştır, ama Emma hala gelmemiştir. Karakterlerin, kendine ve zamana dair algısının izlenimi için dış dünya resimlerinin kullanılması Schnitzler öykülerinin tipik bir özelliğidir. Yine devamında, bulunduğu sosyal çevreye dair düşünceleri gelmektedir:

Es ist sonderbar, dachte Franz, wie man sich hier, hundert Schritt von der Praterstraße, in irgend eine ungarische Kleinstadt versetzt glauben kann. Immerhin - sicher dürfte man hier wenigstens sein; hier wird sie keinen ihrer gefürchteten Bekannten treffen (s.296).

Prater caddesinin 'az ötesinde', kimsenin kendilerini tanıma ihtimali olmayan bir yerde buluşma için beklemektedir. 'Gizli ilişki'leri, yer olarak da mensubu oldukları sosyal çevrenin dışına taşınmıştır. Böylece, 'herkesten sakladıkları varoluş biçimleri'yle kendilerinkinden farklı bir toplumsal sınıfın alanına girmişlerdir 'saklanmak' için.

Çevreyi gözlemlerkenki düşüncelerinin ardından yeniden 'saati'ne bakar. Saat yedidir ve artık tamamen 'karanlık' çökmüştür. Fırtına başlamıştır. Son bahar da, fırtına gibi erken gelmiştir (s.296). 'Son'un başlangıcı olacak olan 'fırtına' beklenmedik, 'zamansızdır'. Karanlık da artık 'normalden erken' çökmektedir. Franz, ceketinin yakasıyla havadan korunmaya çalışır ve kendi kendine "Noch eine halbe Stunde, dann kann ich gehen. Ah- ich wollte

beinahe, es wäre so weit” diye söylenir (s.296). ‘Beklemekten sıkılmıştır’, fakat gidememekte, kendini oyalamaktadır. Emma’nın gelişinin zorluğu ve ilişkisinin kendisine yaşattığı sıkıntının bilincindedir. Yine de, ‘gelebileceğini’ düşünmeye devam etmeyi seçer. Beklerkenki bu tutumu, öykünün devamında belirginleşecek olan yanılsamasının da göstergesidir bir bakıma. Öte yandan ise havaya, mevsime dair tespitlerinin ‘bekleme sürecindeki düşünceleri’yle içi içe oluşu, melankolisine işaret etmektedir.

Franz, Emma’nın gelip gelmeyeceğine dair olasılığı içinden hesaplayarak, kesin olarak belirlemeye çalışır: “Ja, heute wird sie kommen, dachte er, während er seinen Hut festhielt, der wegzufiegen drohte. – Freitag – Sitzung des Professorenkollegiums – da wagt sie sich fort und kann sogar länger ausbleiben...” (s.296). Civarda da artık iş çıkış saatidir ve sokaklar birden hareketlenmeye başlar. Sokaktan geçenler arasında genç kadınlar dikkatini çeker. Franz, bunların dükkânlarda çalışan kadınlar olduğunu tahmin eder. Onlar dışında, kimsenin ilgisini çekmemektedir ‘varlığı’. Bu ‘an’ın öyküde vurgulanması, Franz’ın ‘ilgi beklentisi’ne dair bir izlenim vermektedir. Gizli bir ilişki için risk almış olduğu bir ‘an’da, kendisine merakla bakan kadınlar da düşünce akışında kendine yer bulmaktadır.

Kısa bir süre sonra Emma gelir. Arabayla gelmediği için Franz şaşırır. Emma, daha önce aynı faytoncuyla gelmiş olabileceğinden şüphelenmiş ve faytondan Karltheater’de inmiştir. Faytoncuyu kesin olarak tanımış olmasa da ‘şüphelenmiş’ olması, uzun süredir görüştükleri izlenimini vermektedir. Yanlarından bir adam geçer ve Emma’ya bakar. Franz adama tepkili bir şekilde bakarken, Emma tanıdık olmasından endişelenir. Franz ise, ‘buldukları yer’ itibariyle, kendilerini tanıyacak kimsenin olamayacağını söyleyerek Emma’yı teselli eder ve çabucak arabaya binmesini ister (s.297). Schnitzler öykülerindeki tiplerin kuruntulu oluşu, tipik bir özelliktir.

Araba, kapalı bir fayton değildir ve bu Emma’nın hoşuna gitmez. Franz ise, daha bir saat önce bu arabayla gezmenin çok güzel olduğunu söyler ve geçiştirir. Hareket etmesi için faytoncuya seslendiklerinde, yerinde olmadığını fark ederler. Panikle etrafa bakınırken, faytoncunun meyhaneden çıktığını görürler (s.297). Anlaşılan, faytoncu alkol almıştır. Ama bu detay üzerinde durmazlar. Aynı arabayla yola çıkarlar. Fayton hareket ettiğinde, Emma ile Franz’ın birbirinden farklı davranışları dikkat çekicidir. Franz, artık yola çıktıkları ve bir arada oldukları için rahatlamışken ve sarılmak isterken; Emma, Franz’la ilgilenmez:

Franz fasste ihre beiden Hände. Sie blieb regungslos. - "Willst du mir nicht wenigstens guten Abend sagen?"
"Ich bitt dich; lass mich nur einen Moment, ich bin noch ganz atemlos" (s.297).

Emma'nın bu sahnedeki davranış şekli, 'kendisi için duyduğu kaygı'nın ilk göstergesidir öyküde. Göze aldığı tüm risklere rağmen, ilişkisinin ifade ettiği anlam, kendini ilk 'an'daki davranışında dışa vurmuştur. Franz da, Emma'nın tutumundan dolayı kenara çekilir ve dışarıyı izlemeye koyulur. Bir süre sonra, Emma aniden 'tavrını' değiştirerek, Franz'a yakınlık gösterir. İlişkisini duygudan uzak, ruh hali doğrultusunda ve tavırlarla yaşayan Emma'nın 'tipik' hali dışında, Franz da Schnitzler öykülerinde sıklıkla karşılaştığımız 'alınan' ve 'hassas görünen' erkek tipinin temsilidir.

Emma sürekli tedirgindir. Aralarındaki iletişim, kaygılı ruh hali nedeniyle sık sık kesilmektedir. Prater'den ve tanıdık birini görebileceğini düşündüğü caddelerden geçerken huzursuzdur. Sonunda, başka bir yere gitmek üzere yolun değiştirilmesini ister Franz'dan. Faytoncuya seslenirler, fakat adam onları duymaz. Franz ancak öne uzanarak, faytoncuya dokunduğunda dikkatini çekmeyi başarır. Yolu değiştirmesini söyledikten sonra, çok hızlı gittiği için de uyarır. Arabayı değiştirmek yerine, yola aynı şekilde devam ederler(s.298). Sonunda gerçekleşecek kazanın, kader içindeki yolu da bu sahneyle çizilmeye başlamıştır. Faytonla, gecenin içinde kontrolsüz yol almaktadırlar. 'Kader üzerinde etkili olduğunu ve kararlarına göre yaşadığını' sanan modern insan, aslında 'vurdumduymazlığı' nedeniyle sürüklenmektedir. Geçtikleri yollarda kimsenin kendilerini görmeyeceğinden emin olacak şekilde yol değiştirerek 'varoluşlarını garanti altına almaya çalışırken', 'kader olgusu'yla yüz yüze gelecektir Emma.

Emma, bu denli tedbirli davranmaya çalışsa da, ilişkisini maceradan öte görmediği anlaşılmaktadır. Franz ise daha sahiplenici bir tutum içindeymiş gibi davranır ve aralarındaki 'bağı' sürekli sınırlar:

"Weisst du denn, wie lang wir uns nicht gesehen haben?" rief er aus.
"Seit Sonntag."
"Ja, und da auch nur von weitem."
"Wieso? Du warst ja bei uns."
"Nun ja... bei euch. Ah, das geht so nicht fort. Zu euch komm' ich überhaupt nie wieder.
Aber was hast du denn?"
"Es ist ein Wagen an uns vorbeigefahren." (s.298)

Franz, özlediğini dile getirmekte ve aynı 'yaklaşımı' Emma'dan da beklemektedir. Fakat Emma, ilişkisindeki duygusuzluğunu yine dikkatini dışarı vererek, konuyu değiştirerek geçirir. Bu sırada henüz gittikleri yolu değiştirmemişlerdir. Emma, endişesini o kadar abartır ki, yukarıda bahsettiğimiz 'yolu değiştirme' sahnesi yaşanır. Rahatladıktan sonra konuşmaya devam eder:

"Warum habe ich dich gestern nicht gesehen?" fragte sie.
"Wie hätt' ich denn können?"

"Ich dachte, du warst auch bei meiner Schwester geladen."
"Ach so."
"Warum warst du nicht dort?"
"Weil ich es nicht vertragen kann, mit dir unter anderen Leuten zusammen zu sein. Nein, nie wieder."
Sie zuckte die Achseln.
"Wo sind wir denn?" fragte sie dann.(s.298).

Görüşmeden bahsedışı öylesinedir. Franz ise her seferinde 'hassasiyetini göstermeye' çalışır. Fakat Emma umursamaz ve hemen yine 'gizliliğe dair endişesiyle' konuyu değiştirir. Franz'ın "yabancılar arasında seni görmeye dayanamıyorum" demesi üzerine omuz silkmesi ise, ilgisizliğinin dışavurumudur. Sevgilisinin duygu ve düşüncelerine karşı umursamazdır. Emma'nın bu hali, sıradan bir macera yaşadığının; duygularından dolayı bir riske girmediğinin izlenimini kuvvetlendirmektedir. Kendi varoluşunu tehdit edebilecek ayrıntılar, huzursuzluğuna neden olmaktadır.

Franz, girdikleri 'yeni yol'da kendilerini tanıyabilecek kimse olmadığını söyleyerek sitem eder. Hala 'umduğu ilgi'yi görememiştir. Böylece, bir sonraki adıma geçer ve 'çok ciddi bir konu hakkında' konuşmak istediğini söyler. Emma ise, kayıtsızca "acele etmesini, çünkü vaktinin kısıtlı olduğu" cevabını verir. Franz 'iki kelime olduğunu' söyleyerek ilgi uyandırmaya çalışsa da, Emma yine ani'den korkmuştur. Fayton çok hızlanmış ve yoldan çıkmıştır. Faytoncu, yeniden yola dönebilmek için ani ve keskin bir dönüş yapmıştır. Franz, Emma'nın dikkatini kendine çekmeye çalışsa da, yine başarılı olamamıştır.

Bunun üzerine Franz arabadan inmeye karar verir. Arabanın kötü kullanılmasından dolayıymış gibi davransa da, aslında sevgilisinin dikkatini toplamaya çalışmaktadır. Faytonu göndermez, kendilerini takip etmesini ister. Emma'nın ise tek sorusu 'nerede oldukları'dır. Gezinmeye başlarlar. Şehir merkezinden uzakta, nehrin üzerinde köprüdedirler. Çevrede hiç kimse yoktur. Hem havada hem de aralarında sessizlik hâkimken Franz konuşmaya başlar:

Nach langem Schweigen sagte Franz: "Wir sollten fort."
"Freilich", erwiderte Emma leise.
"Wir sollten fort," sagte Franz lebhaft, "ganz fort, mein' ich..."
"Es geht ja nicht."
"Weil wir feig sind, Emma; darum geht es nicht."
"Und mein Kind?"
"Er würde es dir lassen, ich bin fest überzeugt."
"Und wie?" fragte sie leise... "Davonlaufen bei Nacht und Nebel?"
"Nein, durchaus nicht. Du hast nichts zu tun, als ihm einfach zu sagen, dass du nicht länger bei ihm leben kannst, weil du einem andern gehörst."
"Bist du bei Sinnen, Franz?" (s.300).

Emma, Franz'ın 'kaçma teklifi'ni, buldukları yerden 'o an itibariyle gitmek' olarak algılar. Söylenenlerin algılanışındaki fark ile bunun ardında yatan ruh hali farklılığı Schnitzler

yazınının önemli bir özelliğidir. Kişiler arasındaki duygusal ve ruhsal kopukluğu gösteren bir özelliktir. Burada da Emma hiçbir hassasiyet taşımadığı, 'an ve ben odaklı' bir tutum içinde olduğu için, Franz'ın 'duygusal poz'unu anlamazlıktan gelmektedir. Franz'ın ise, 'varoluşsal' ilgi beklentisinin üzerine sürekli olarak bir kapı daha kapanır. 'Gerçeklikle yüzleşemeyen' bir tip olduğu için, kendisi de açık konuşmaz, Emma'yı sorgulamaz.

'Anlamasını umarak' pozlarını çaresizce sürdürür. Kocasına gerçeği anlatmasını talep ederek, Emma'nın duygusunu sınamaya devam eder. Emma'nın 'kaçak' cevapları karşısında, kendisinin her şeyi kocasına açıklayacağını söyler. Ancak bu sözünden sonra da beklediği etkiyi göremeyince, bunun son buluşmaları olduğunu ifade eder. Konuşma Emma'nın 'tutumu' üzerine 'mecburen' sonlanır:

"Was?" fragte Emma in besorgtem Ton.

"Daß wir zusammen sind. Bleib' bei ihm. Ich sag' dir Adieu."

"Sprichst du im Ernst?"

"Vollkommen."

"Siehst du, daß du es bist, der uns immer die paar Stunden verdirbt, die wir haben; nicht ich!"

"Ja, ja, du hast Recht", sagte Franz. "Komm, fahren wir zurück." (s.301).

Aralarında benzer konuşmaların daha önce de geçtiği anlaşılmaktadır. Franz yine beklediği ilgiyi görememiş ve pes etmek zorunda kalmıştır. Emma ise bencil yanından ödün vermemektedir. Franz'ın alınganlığına, 'an'lık bir ilgi göstererek 'kendisini o şekilde gönderemeyeceğini' söyler ve Franz'a sokulur. Franz, önceki 'an'ları çoktan unutmuştur.

Gezintiye arabayla devam etmeye karar verirler. Faytoncuya seslendiklerinde, adamın uyduğunu fark ederler. Franz, sadece sokağın sonuna kadar gitmek istediklerini söyler ve yeniden arabaya binerler. Tam Emma Franz'a yaklaşmış, gezintinin çok güzel olduğunu söylerken kaza gerçekleşir. Kaza 'an'ı Emma'nın perspektifinden ve algıladığı tüm detaylarla verilmiştir:

In diesem Augenblick war ihr, als flöge der Wagen plötzlich in die Höhe - sie fühlte sich fortgeschleudert, wollte sich an etwas klammern, griff ins Leere; es schien ihr, als drehe sie sich mit rasender Geschwindigkeit im Kreise herum, so daß sie die Augen schließen musste - und plötzlich fühlte sie sich auf dem Boden liegen, und eine ungeheure schwere Stille brach herein, als wenn sie fern von aller Welt und völlig einsam wäre. Dann hörte sie verschiedenes durcheinander: Geräusch von Pferdehufen, die ganz in ihrer Nähe auf dem Boden schlügen, ein leises Wimmern; aber sehen konnte sie nichts. Jetzt faßte sie eine tolle Angst; [...](s.301).

İlk an'da duyduğu korku, tamamen yaşadığı 'an'ın verdiği korkudur. Bir sonraki 'an' ise, başlarına ne geldiğini algılar:

Sie wusste plötzlich ganz genau, was geschehen war: der Wagen war an irgend etwas gestoßen, wohl an einen der Meilensteine, hatte umgeworfen, und sie waren herausgestürzt. Wo ist er? (s.302).

Buradaki algı detayı gerçekçidir. En ufak 'an'lara bölünerek anlatılmış olması, 'zihinsel algıdaki kademeler' nedeniyledir. 'İnsan'ın yaşadığı 'ani' fiziksel 'şok' verilmektedir. İlk an şokunun ardından, yanındaki insan aklına gelir. Adını seslenir. Kendi sesinden başka bir ses duymaz karanlıkta. Elleriyle etrafını yoklarken, yanı başında bir 'insan bedeni' fark eder:

Und nun konnte sie auch die Dunkelheit mit ihrem Auge durchdringen. Franz lag neben ihr, völlig regungslos. Sie berührte mit der ausgestreckten Hand sein Gesicht; sie fühlte etwas Feuchtes und Warmes darüber fließen. Ihr Atem stockte. Blut...? Was war da geschehen? (s.302).

Franz'ın yerde yattığını fark ettiğinde, elleriyle yüzünü bulmaya çalışır. 'Canlılığını' yüzüne dokunarak test eder. Yaşam belirtisi için, insanda ifadelerin merkezi olan 'yüz'ü, bulmaya çalışması tesadüfen değildir. Sarsmak ya da kaldırmaya çalışmak yerine, sadece yüzüne dokunarak hayatta olup olmadığını anlamaya çalışmaktadır. İfadelerini tanıdığı, kendisini seven, ilgilenen 'varlığın' yüzünde, yaşama dair güven duygusunu bulmaya çalışmaktadır. Bu da, aslında 'an içinde yalnız olmadığını' anlama çabasıdır.

Ölüm aklında yoktur. Franz'ın yüzünde kan olduğunu fark ettiğinde nefesi kesilir. Kanın sıcaklığını duyumsamak, ölüm ya da ölümcül olabilecek bir duruma temas etmesidir. Böylece, yaşadığı 'an'ın korkutucu gerçeğiyle yüz yüze gelir. Hemen ardından faytoncu gelir aklına. Ona seslenir. 'An'ın gerçekliği içinde, Emma'nın da tüm tepkileri insani ve gerçektir. Hiçbir yapaylık yoktur. 'Yaşadığı kazanın ölümcül yanı' ile baş başa olduğu anlardır bunlar. Öyküde ölüme dair sadece 'ölüm' an'ının öncesi ve sonrasındaki durumlar yer almaktadır. Franz'ın öldüğü an kimse tarafından görülmemiş, algılanmamış, dolayısıyla okuyucuya da yansımamaktadır. Estetik olarak yalnızca, 'ölünün yüzü, yarı karanlıkta 'tam görülmeden' algılanan haliyle verilmiştir. Böylelikle ölüme bir mesafe sağlanmak istemiştir.

Emma hala, kazada düştüğü yerde oturmaktadır. Faytoncuya seslenir, ama bir cevap alamaz. Kendine bir şey olmamış olduğunu hatırlayıp, bir 'an'lığına rahatlar. Hemen ardından tekrar Franz'a seslenir. Ancak, gelen cevap faytoncudandır. Emma, her yeri ağrıdığı halde ayağa kalkmıştır artık. Faytoncu sürekli olarak 'suçu olmadığını, atlardan, fırtınadan kaynaklandığını' söyleyerek kaza için özür dilemektedir. Ne olduğunu görmek için feneri yakar. Emma'nın o an'daki ruh hali;

Sie hörte, wie der Mann die Laternenklappe öffnete und Streichhölzchen anrieb. Angstvoll wartete sie auf das Licht. Sie wagte es nicht, Franz noch einmal zu berühren, der vor ihr

auf dem Boden lag; sie dachte: wenn man nichts sieht, scheint alles furchtbarer; er hat gewiss die Augen offen.... es wird nichts sein (s.302).

şeklinde aktarılmaktadır. Emma hala 'insani kaygı' durumunu yaşamaktadır. Franz'a bir şey olmadığı konusunda kendini telkin eder düşüncelerinde. Aynı zamanda, yüzünde kan olduğunu anladığı Franz'a bakmaktan imtina etmektedir. Yüzünde hala 'canlılık belirtisi' bulmayı ummaktadır. Işık yandığı 'an'da ona bakmak istememesi, aslında tahmin ettiği görüntüden 'kaçma arzusu'dur.

Franz'ın ölmüş olduğuyla yüzleşme 'an'ı ışığın etkisi üzerinden oldukça detaylı verilmiştir:

Das Licht näherte sich; sie sah den Schein allmählich über einen Meilenstein, über den Schotterhaufen in den Graben gleiten; dann kroch er auf die Füße Franzens, glitt über seinen Körper, beleuchtete sein Gesicht und blieb darauf ruhen. Der Kutscher hatte die Laterne auf den Boden gestellt; gerade neben den Kopf des Liegenden. Emma ließ sich auf die Knie nieder, und es war ihr, als hörte ihr Herz zu schlagen auf, wie sie das Gesicht erblickte (s.302-303).

Emma, kazadan sonra ikinci kez şok yaşamakta, 'ölü' ile yüz yüze gelmektedir. Gördüğü yüzün 'ölü' olduğunu gösteren detaylar incelikle işlenmiştir:

Es war blass; die Augen halb offen, so dass sie nur das Weiße von ihnen sah. Von der rechten Schläfe rieselte langsam ein Streifen Blut über die Wange und verlor sich unter dem Kragen am Halse. In die Unterlippe waren die Zähne gebissen (s.303).

Emma kendi kendine 'olamaz' der. Daha az önce konuştuğu, yan yana olduğu kişi şimdi bir 'ölü'dür. Faytoncu, Franz'ın başını tutup kaldırdığında Emma korkar. 'Ölünün başı kendiliğinden doğrulmuş gibi'dir Emma'nın algısında. Algısını bu şekilde yönlendiren etki, ışık azlığından kaynaklanmaktadır. Emma, Franz'ı sadece bir 'ölü' olarak algılamakta ve ondan korkmaktadır. Buna dair tepkisi, artık Franz'ın yaşamadığından emin olduğunu göstermektedir. Ayrıca, ışık – gölge oyununun yanıltıcılığı birçok şey gibi 'geçicilikle' bağlantılı kullanılmaktadır.

Hemen peşine ise yine 'inanmadığını' ifade eder. İnanamayışının nedeni ise, kendisinin ve faytoncunun hayatta kalmış olmasıdır. Emma, ölümü kendi varoluşu üzerinden algılamaktadır. O öldüyse Emma da ölebilirdi, ama Emma hayattadır. Öyleyse o da ölmüş olmamalıydı. Aynı kazadan nasıl biri ölü, diğer ikisi ise canlı çıkabilir sorgulamasındadır içten içe. 'Ölüm'ün varlığını kabullenememektedir. Franz'ın; sevgilisinin ölmüş olmasıyla ise ilgisizdir.

Faytoncu, Franz'ın başını Emma'nın kucağına bırakır. Emma titremektedir. Ölüden korkması dışında hiçbir duygu belirtisi bulunmamaktadır. Şaşkınlık içinde ne yapması gerektiğine karar vermeye çalışır. Sonunda kararını verir ve faytoncuyu yardım çağırması için gönderir. Bu 'an'dan itibaren 'ölüyle' ve 'ölümün varlığı'yla baş başadır:

Emma war mit dem Regungslosen allein auf der dunklen Straße. "Was jetzt?" dachte sie. Es ist doch nicht möglich... das ging ihr immer wieder durch den Kopf... es ist ja nicht möglich. - Es war plötzlich, als hörte sie neben sich atmen. Sie beugte sich herab zu den blassen Lippen. Nein, von da kam kein Hauch. Das Blut an Schläfe und Wangen schien getrocknet zu sein. Sie starrte die Augen an; die gebrochenen Augen, und bebte zusammen. Ja warum glaube ich es denn nicht - es ist ja gewiss... das ist der Tod! Und es durchschauerte sie. Sie fühlte nur mehr: ein Toter. Ich und ein Toter, der Tote auf meinem Schoß. Und mit zitternden Händen rückte sie den Kopf weg, so dass er wieder auf den Boden zu liegen kam (s.304).

Hala, kendini inandırmaya çalışmaktadır. Algı yanılması yaşayarak, nefes alıp verdiğini sanmıştır. Bir bedenini, canlılığını kaybetmiş ve aslında olmayışıyla baş başadır. Yüz yüze geldiği bu durumla başa çıkamamaktadır ruhsal olarak.

Kucağındaki yüz Franz'ın değildir artık. Bir ölü'nün, bilmediği, 'tanımadığı birinin varlığı'dır. Fiziksel olarak da arasına mesafe koyar bunu hissettiği an'da ve kucağından yere iter. İrkilmeyle beraber tiksinti de duyduğu izlenimini vermektedir düşünceleri. Aniden korkar. Faytoncuyu gönderdiği, karanlıkta ve 'ölmüş bir adam'la tek başına kaldığı için kendini 'terkedilmiş' hissetmektedir. İnsanların geçerken onu bir ölüyle yan yana gördüklerinde, görüntüsünün garipliğini düşünür. Tekrar 'ölüye' baktığında ise, yalnız olmadığını, ışığın olduğunu geçirir aklından (s.304).

Fenerden yayılan aydınlık, Emma'ya güven vermektedir. Yanındaki ölü'nün varlığını görse de, aynı zamanda kendisinin hayatta olduğunu da algılamaktadır. Karanlık içinde kaybolmamaktadır:

Und es kam ihr vor, als wäre dieses Licht etwas Liebes und Freundliches, dem sie danken müsste. Es war mehr Leben in dieser kleinen Flamme, als in der ganzen weiten Nacht um sie; ja, es war ihr fast, als sei ihr dieses Licht ein Schutz gegen den blassen fürchterlichen Mann, der neben ihr auf dem Boden lag...[...](s.304).

Böylece, yanındakinin ölü olduğundan da emin olmaktadır. 'Ölüm'ün etkisi, ışık aracılığıyla azalmaktadır Emma için. Gözlerini ışığa diker ve yorulana dek o halde kalır. Karanlıktan; ölümden aydınlığa; ışığa kaçmaktadır ruhsal olarak.

Yaşama odaklanmış olduğu bu 'an'da kendi varoluşuna dair bir aydınlanma yaşar ve ayağa fırlar:

Und plötzlich hatte sie das Gefühl, als wenn sie erwachte. Sie sprang auf! Das geht ja nicht, das ist ja unmöglich, man darf mich doch nicht hier mit ihm finden... Es war ihr, als sähe sie sich jetzt selbst auf der Straße stehen, zu ihren Füßen den Toten und das Licht; und sie sah sich, als ragte sie in sonderbarer Größe in die Dunkelheit hinein. Worauf wart' ich, dachte sie, und ihre Gedanken jagten... Worauf wart' ich? Auf die Leute? - Was brauchen mich denn die? Die Leute werden kommen und fragen... und ich... was tu' ich denn hier? Alle werden fragen, wer ich bin. Was soll ich ihnen antworten? Nichts. Kein Wort werd' ich reden, wenn sie kommen, schweigen werd' ich. Kein Wort... sie können mich ja nicht zwingen. Stimmen kamen von weitem (s.305).

İlişkisinin gizliliğini, 'varoluşu için tehlikeyi' hatırlamıştır. Yardım gelmesi halinde, kendisinin orada neden bulunduğunu, varlığının deşifre olacağından korkmaya başlar. Kaçmaya karar verir. Bunları düşünürken insanların sesini duymasıyla, feneri ayağıyla devirir. Kendisi de dâhil, her şeyi karanlığa gömer. Karanlıkta titremektedir ve aklından hızla korku dolu düşünceler geçer.

Die Stimmen kamen näher. Sie begann am ganzen Körper zu zittern. Nur hier nicht entdeckt werden. Um Himmelswillen, das ist ja das einzige Wichtige, nur auf das und auf gar nichts anderes kommt es an - sie ist ja verloren, wenn ein Mensch erfährt, dass sie die Geliebte von... Sie faltet die Hände krampfhaft (s.305).

Franz'ın ölmüş olması da kaza atlatmış olması da önemli değildir artık. Bir kaç dakika içinde ruh hali tamamen değişmiştir. Hayatta kalmış olsa da, artık sadece bundan sonra sürdüreceği 'varoluş biçimi' için kaygılanmaktadır. İnsanlar geçip gittikten sonra rahatlar ve Franz gibi ölmemiş olmasına kızar:

Oh, warum ist sie nicht tot wie er? Er ist zu beneiden, für ihn ist alles vorüber... für ihn gibt es keine Gefahr mehr und keine Furcht. Sie aber zittert vor vielem. Sie fürchtet, dass man sie hier finden, dass man sie fragen wird: wer sind Sie?... Dass sie mit auf die Polizei muss, dass alle Menschen es erfahren werden, dass ihr Mann - dass ihr Kind - Und sie begreift nicht, dass sie so lange schon dagestanden ist wie angewurzelt... Sie kann ja fort, sie nützt ja keinem hier, und sich selbst bringt sie ins Unglück. Und sie macht einen Schritt... [...] (s.305).

Franz ölümler, tüm risklerden kurtulmuştur. Ölüm, Emma için bir anda kurtuluş olarak algılanmaktadır: sorumluluktan, yüzleşme zorunluluğundan kurtuluş. Kendisi hayatta kalmıştır, ama bu şuanda ona çok büyük bir sorumluluk yüklemektedir ve Emma bunu kabul edememektedir. Korunaklı ve saygın yaşamını, Franz için tehlikeye atamaz. Ölen ölmüştür ve Emma'nın yapabileceği bir şey yoktur. Öyleyse, 'yaşamaya devam' edecektir. Bunları düşündüğü an, kaçmak üzere ilk adımını atar. Uzaklaşırken, az ötede durur ve arkasına bakar:

Noch einmal wendet sie sich um. Es ist ja gar nicht so dunkel. Sie kann den Wagen ganz gut sehn; auch die Pferde... und wenn sie sich sehr anstrengt, merkt sie auch etwas wie die Umrisse eines menschlichen Körpers, der auf dem Boden liegt. Sie reißt die Augen weit auf, es ist ihr, als hielte sie etwas hier zurück... der Tote ist es, der sie hier behalten will, und es graut sie vor seiner Macht... [...] (s.306).

Sevgilisinden tamamen ayrılmıştır artık. Baktığında her şeyi net bir şekilde seçebiliyorken, 'yerde bir insan bedeni algılar' gibi oluşu bundandır. Optik olarak net seçemese de, gerçekliği en baskın olan varlıktır 'Franz'ın ölü bedeni'. Ölümün gerçekliğini 'gördüğü' için dehşet duymaktadır. Bu 'gerçeklik' nedeniyle orada kalma zorunluluğu Emma'yı şiddetli derecede rahatsız eder. Çünkü kaçmaması, ölüm için varoluşunu tehlikeye atmak anlamına gelmektedir. Buna değer bir neden ise görmemektedir. Durumuna dair farkındalığı arttıkça, şehir merkezine, canlılığın olduğu yöne doğru adımlarını hızlandırır: "Nun aber geht sie... geht rascher... läuft... und fort von da... zurück... in das Licht, in den Lärm, zu den Menschen!" (s.306).

Esen rüzgârın, yürüyüşünü kolaylaştırmasını dahi 'doğru davrandığının işareti' olarak görmektedir:

Der Wind ist ihr im Rücken, es ist, als wenn er sie vorwärts triebe. Sie weiß nicht mehr recht, wovor sie flieht. Es ist ihr, als ob sie vor dem bleichen Manne fliehen müsste, der dort, weit hinter ihr, neben dem Straßengraben liegt... dann fällt ihr ein, dass sie ja den Lebendigen...[...] (s.306).

Uzaklaştıkça, adımlarının hızlıyla birlikte, aklından geçenler de verilmektedir:

Es ist sehr klug, dass sie nicht dort geblieben ist, es ist auch nicht gemein. Franz selbst hätte ihr recht gegeben. Sie muss ja nach Haus, sie hat ein Kind, sie hat einen Mann, sie wäre ja verloren, wenn man sie dort bei ihrem toten Geliebte gefunden hätte. Da ist die Brücke, die Straße scheint heller... ja schon hört sie das Wasser rauschen...[...] (s.306).

Olay yerine gelecek olanların kendisinin varlığı hakkında konuşmasından endişe etmiştir. Aklında buna dair olasılıkları kısaca tarttıktan sonra, kendine hak verir. Zaten Franz da, hayatta olsaydı, kendisine hak verecektir. Emma, dekadan yanını telkin etmektedir. Daha kaza 'an'ından önce, kendisiyle kaçmasını isteyen adamın, çocuğu ve kocasını düşünerek ona hak vereceğine inanmaya çalışmaktadır. Bencilliğini, ölmüş olan sevgilisinin anlayışını umarak kamufle etmektedir. Davranışına, kendince kabul edilebilir açıklamalar sıralamaktadır. O sırada, daha birkaç saat önce Franz'la kola kola gezdiği yere varmıştır:

[...] sie ist da, wo sie mit ihm Arm in Arm gegangen - wann - wann? Vor wieviel Stunden? Es kann noch nicht lange sein. Nicht lang? Vielleicht doch! Vielleicht war sie lange bewusstlos, vielleicht ist es längst Mitternacht, vielleicht ist der Morgen schon nahe, und sie wird daheim schon vermisst (s.306).

Emma, yaşam ve ölümle aynı anda bu sahnede temas eder. Az önce yanından ayrıldığı 'ölü', daha birkaç saat önce 'burada' yaşamıştır. Ancak, bu yüzleşme an'ından, korkusu yoluyla sıyrılır. 'Henüz yeni ölmüş olduğunu' hatırladığı 'an'da, dikkatini kendine yöneltir. Gerçekten birkaç saat mi olmuştur? Ya kazada bayıldıysa ve 'sandığından' daha uzun zamandır Franz'ın yanındaysa? Evdekiler belki de onu çoktan merak etmiş ve aramaya koyulmuştur. Düşüncelerini "yok yok" diyerek savuşturur. Kaza 'an'ını ve sonrasını tamamıyla

hatırlamaktadır (s.306-307). 'Bilincine' ve hatırladıklarına güvenmektedir. Hala 'kurtulma' şansını kaybetmemiştir.

Uzaktan siren sesi duyduğu sahnede de yine 'ben odaklı' tutumu belirgin şekilde görülmektedir. Yardımın bu kadar çabuk gelmesine şaşırır. Şaşkınlığından edinilen izlenimse, kendisinin 'yakalanmadan' oradan ayrılmış olmasına duyduğu sevinçtir. "Tıpkı bir sihir" der (s.307). Bir yandan da, oraya dönmesi gerektiğini düşünür. O 'an'da, ne kadar korkak ve kötü bir insan olduğunu düşünür. Fakat siren sesleri uzaklaştıkça, Emma'nın düşünceleri de değişir ve içinde 'vahşi bir sevinç' duyar. Kurtuluşuna sevinir ve hızlıca yürümeye devam eder. Artık yolda karşılaştığı insanlardan da korkmamaktadır. Kaza yerinin çok uzağındadır ve 'en zor olanı' atlatmıştır (s.307). Şehrin ışıklarına gittikçe yaklaşmaktadır. Şehrin hareketli bölgesinde, 'varoluşunu gizleyebilecek' kalabalığın arasında kaybolacaktır.

Saatine bakar: dokuza on vardır. Emin olmak için kulağını dayar. Saati çalışıyordu, durmamıştır. Hayatta olduğuna sevinir. O ise ölmüştür. Oysa Emma'nın saati bile sapasağlamdır. İşte bu kaderdir Emma'ya göre. Bu düşüncesini sesli olarak söylediğini fark eder (s.307). 'Kader', Emma'ya yaşama şansı tanımıştır ve Emma bu şansı değerlendirecektir. Kendine bunu hatırlatırcasına, düşüncelerini sesli olarak da telaffuz etmiştir. Sevincinin dışavurumudur bu durum. Yine de bir anlığına da olsa, kaderin tam tersini getirmiş olabileceğini düşünür. Franz'ın, Emma'nın yaptığını yapmayacağını bilmektedir. Ancak, buna da tesellisi vardır: Franz erkektir ne de olsa. Emma kadar korkmayacaktır.

Emma bu düşüncesinde ağır bir yanılsama içindedir ve sadece düşüncelerinde kendini aklamaktadır. Mensubu oldukları toplumda 'düello' olgusunun varlığını yok saymaktadır. Emma ölmüş dahi olsaydı, ilişkinin ortaya çıkması halinde, Franz düelloya mecbur olacaktır. Emma ise şuanki durumunda, sadece itibarını kaybedecektir. Oysa Franz, yaşamını riske etmek zorundadır. Franz'ın yaşamı Emma için önemsiz olduğundan, bu ihtimali hiç aklına bile getirmediği izlenimi oluşmaktadır.

Emma'nın kaçıışı sürmektedir. Franz'ın kendisine hak vereceğine inanmayı sürdürür. Yeniden, 'kaçmakla iyi ettiğini' kendine telkin eder. 'Ölü'yü bırakıp gitmeye karar verdiği an, kendi varoluşunu emniyete almıştır. 'Şimdi' ise tek kaygısı, bunu sürdürmeye ve tamamlamaya yöneliktir. Elbisesini kontrol eder ve kirlenmiş olduğunu fark ettiğinde, eve nasıl gizlice gireceğini, kimse görmeden nasıl üzerini değiştireceğini tasarlar kafasında. Hiçbir 'dikkatsizlikle' kurtuluşunu riske atmayacaktır. Tek isteği, bir an evvel evine, güvende olduğu yere ulaşmak, kocası ve çocuğuyla aynı masaya oturmaktır (s.308-309). Yolda, arabacıların kendisini tanımasına karşı da önlemini alır. İki kez araba değiştirir.

Bu sırada, Schnitzler öykülerinde sıklıkla karşılaştığımız bir sahne yaşanır: ana karakter, yaşadıklarının 'rüya' olabileceğini düşünür. Gerçekliğine inanılması zor 'an'lardan sonra, yaşanan bir kaçıdır bu durum. Emma da olanları 'inanılmaz' bulur. Ancak, Emma'nın önemli bir özelliği, 'gerçeklikten' asla tamamen kopmayıdır. Olanların gerçekten yaşandığının bilincindedir. Yalnızca, olmasını ümit ettiği şeyi hayal eder, 'gerçekliği' karşısında ise şaşkındır.

Bu düşünceler arasında evine ulaşır. Yoldayken tasarladığı şekilde evine girer, üzerini değiştirir. Kocası eve geldiğinde, zorlanmadan gülümser (s.309). Artık kurtulmuştur ve huzurludur. Normal yaşantısına dönmüş ve kimse bir şey anlamamıştır. Birlikte yemeğe otururlar. Kocası toplantısından bahsederken, Emma'nın aklından geçen tek şey 'kurtulduğuna dair sevinci'dir. Oğluna yaklaşır ve sarılır. O haldeyken uykusu gelir. Rahatlamıştır ve artık uyumak istemektedir. Gözünü kapadığı 'an'da ise aklına Franz'ın ölümüyle ilgili başka bir olasılık gelir:

Plötzlich fährt ihr eine Möglichkeit durch den Sinn, an die sie seit dem Augenblick, da sie sich aus dem Graben erhoben hat, nicht mehr gedacht. Wenn er nicht tot wäre! Wenn er... Ach nein, es war kein Zweifel möglich... Diese Augen... dieser Mund - und dann... kein Hauch von seinen Lippen. - Aber es gibt ja den Scheintod. Es gibt Fälle, wo sich geübte Blicke irren. Und sie hat gewiss keinen geübten Blick. Wenn er lebt, wenn er schon wieder zu Bewusstsein gekommen ist, wenn er sich plötzlich mitten in der Nacht auf der Landstraße allein gefunden... wenn er nach ihr ruft... ihren Namen... wenn er am Ende fürchtet, sie sei verletzt... wenn er den Ärzten sagt, hier war eine Frau, sie muss weiter weggeschleudert worden sein. Und... und... ja, was dann? Man wird sie suchen. Der Kutscher wird zurückkommen vom Franz Josefsland mit Leuten... er wird erzählen... die Frau war ja da, wie ich fortgegangen bin - und Franz wird ahnen. Franz wird wissen... er kennt sie ja so gut... er wird wissen, dass sie davongelaufen ist, und ein grässlicher Zorn wird ihn erfassen, und er wird ihren Namen nennen, um sich zu rächen. Denn er ist ja verloren... und es wird ihn so tief erschüttern, dass sie ihn in seiner letzten Stunde allein gelassen, dass er rücksichtslos sagen wird: Es war Frau Emma, meine Geliebte... feig und dumm zugleich [...] (s.310).

Franz ölmemiş olabilir. Sadece 'ölü gibi' görünmüş olabilir gözüne. Yani, algısı şaşmış olabilir. Eğer hayatta kaldıysa, önce Emma için endişelenecek, kaçtığını, onu terk ettiğini anladığındaysa öfkelenecektir. İntikam almak isteyecek ve Emma'yı ele verecektir. Olay yerinde kalıp, gelen doktorlara bilgi vermiş olsaydı, Franz ölmüş bile olsa, dikkat çekmeden ayrılabilceğini düşünür. İki olasılık arasında gidip gelmektedir. Hangi seçimin kendisine kurtuluşu getireceğinden emin değildir artık. O ruh haliyle, bağırarak uykusundan sıçramıştır.

Kocası sorular sorarken, Emma yapay bir gülümsemeyle cevap vermekte, durumu geçiştirmeye çalışmaktadır. 'Ölene dek yüzünden bu gülümseme eksik olmayacaktır' (s.311). Bir yandan da aklından geçenlerin sadece 'kötü bir rüya olduğunu, Franz'ın öldüğünü ve kimseye bir şey söyleyemeyeceğini' düşünür. O sırada, "ölüler susarlar" cümlesi çıkmıştır

ağzından. Kocası, bu cümleyi duyduğunu söyler ve açıklama bekler. Emma, gelip açıklama yapmak üzere, oğlunu yatırmaya gider (s.312). 'Bilinci' Emma'yı yanıltmış, ele vermiştir. Kazadan sonra 'ölü' diye adlandırdığı adam değil, Emma'nın adama dair kâbusu gerçekleri ortaya çıkarmıştır.

Die toten Schweigen adlı öykü, yüksek burjuva sınıfına mensup Emma'nın, sevgilisinin ölümü ile büründüğü ruh hallerini ve yaşadığı 'varoluş kaygısını' tüm detaylarıyla işlemiştir. Öykünün başlığı, 'varoluş kaygısı' bağlamında ölümün algılanışına dairdir: ölümler susarlar. Ölümler ifadesizdir, bildiği her şey ölü ile birlikte sonsuzluğa gider ve yaşamla temas etmez artık. Schnitzler öykülerinden alışkın olduğumuz, mektup veya günlük gibi materyallerin, ölünün bildiklerini veya sakladıklarını, yaşamda kalanlara iletmesi durumuna terstir buradaki durum. Sırları ölen kişi değil, hayatta kalan deşifre etmiştir. Öyküde trajikomik görüntüsü veren de bu durumdur.

SONUÇ

Nasyonal Sosyalist İşçi Partisi'nin *Völkische Beobachter* adlı gazetesini, 27 Ekim 1931 tarihinde, Arthur Schnitzler'in ölümüne ilişkin yaptığı haber şu ifadelerden oluşmaktadır:

Arthur Schnitzler, bekannt durch zahlreiche Stücke (Anatol, Liebelei, Der grüne Kakadu) und Novellen (Leutnant Gustl, Fräulein Else) ist, wie wir bereits meldeten, dieser Tage gestorben. Literarisch war der bekannte jüdische Autor schon längere Zeit, seit etwa 10 bis 12 Jahren tot. Die breitere Öffentlichkeit hörte, anlässlich des Reigen-Skandals das letzte mal von ihm. Nun gibt sein Hinscheiden der sogenannten <großen> Presse Gelegenheit, ihren Mann noch einmal heraus zu stellen; das Bestreben, Schnitzlers Ruhm in eine heraufkommende neue Zeit hinüberzuretten, dürfte verlorene Liebesmühe sein. Um 1900 konnte ein Klassiker der <Süße-Mädel> Dramatik allenfalls imponieren, heute interessiert er nicht einmal mehr. Die durchweg auf erotische Effekte abgestimmten Werke Schnitzlers waren –abgesehen von dem bösen Reigen- nicht ohne einen gewissen Scharm, was innere Brüchigkeit bekanntlich nicht ausschließt. Adolf Vartels zählt Schnitzler zur feineren jüdischen Dekadenz, und damit ist im Grunde alles gesagt. Da dem gesunden deutschen Volke weder jüdisches noch dekadentes Schaffen liegt, wird Schnitzlers Name bald vergessen sein. Ehestens wird man noch zu seinem Roman Der Weg ins Freie greifen, der die jüdische frage behandelt – versteht sich ohne die letzte Ehrlichkeit" (Urbach, 1972, s.15).

Haber, her ne kadar nasyonal sosyalist perspektifile kaleme alınmış olsa da, 1960'lı yıllara kadar kendini gösterecek bir gerçeğe işaret etmektedir. 1920'lerde, Freud'un çalışmalarının da paralelinde, eserleri üzerine incelemeler yürütülmüş olsa da, 1960'lı yılların sonuna kadar Schnitzler incelemelerinde gözle görülen bir eksiklik mevcuttur. Bunda, nasyonal sosyalist etkilerin varlığı elbette yadsınamaz. Ancak yine de, Alman Edebiyatı'nda uzun bir süre neredeyse hiç değinilmemiş olması önemlidir. Eserlerinin tamamı adeta 'psikolojik' inceleme niteliğinde olan yazar neden göz ardı edilmiştir? Daha da önemlisi, bir anda yeniden neden ilgi odağı olmuş ve günümüzde de hala incelenen bir yazardır?

Çocukluk döneminden başlayarak, ölümünün bir gün öncesine kadar günlük tutmuş ve günlüklerini titizlikle muhafaza etmiş, eserlerini ise sürekli olarak ölüm – oyun – aşk ekseninde kaleme almıştır. Karşılaştığı hiçbir zorlukta 'yazmayı' bırakmamıştır. Bilhassa, ölüm motifini, hemen her eserinde kullanmıştır. Bu nedenle, yazarın öykülerini incelemeye karar verdiğimizde, 'ölüm motifini' kullanışındaki sıklık dikkatimizi çekmiştir. 'Yaşam' odaklı modern dönem insanı olarak, neden en çok ele aldığı konu 'ölüm'dür? Ateist ve pozitivist olduğunu bildiğimiz Schnitzler'i bu bağlamda ele almamız, bu çalışmayı doğurmuştur. Günlükleri konusunda da, eserlerinin teması açısından da 'varoluş sorununu' ele aldığı için izlenimini vermektedir.

Bu bağlamda, öncelikle modern dönemin 'ölüm'e yaklaşımını tespit etmemiz gerekmiştir. Söz konusu dönemde, 'ölüm'ü yaşamın dışına iten bir yaklaşım hâkimdir. 'Ölümlü' olmanın farkındalığı da artmıştır öyleyse. İnsan, modernleştikçe, 'yaşama hâkim' olduğunu düşündükçe, bir yandan da aslında 'ölümlü olduğunu' hatırlamaktadır. Yaşam

alanlarının dışına taşınan ve sadece 'gerektiğinde' gidilip görülen mezarlıklar kadar, 'ölümün düşüncesi' de modern insan için irkiltici bir unsur halini almıştır. Yaşamın 'sonlu' oluşuna dair bu ürküten 'algının' 'varoluşa' ilişkin sorgulamaları beraberinde getirmesi kaçınılmazdır. Ölümden uzaklaşma ve yaşama sarılma çabası, 'varoluşunu sürdürme' arzusudur. Ölüm, insanın varoluşunu sonlandıran bir olay ise, bu gerçekle yüz yüze gelen modern insanın, özde çaresizce varoluşsal kaygı duyması kaçınılmazdır. Dolayısıyla, tepkileri psikolojik olsa da, altında yatan nedenin ölüm korkusu, yani 'varoluş kaygısı' olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Schnitzler öykülerinde yer alan ölüm motifi üzerine yürütülmüş çalışmaların tamamı, yazar tarafından 'ölüm düşüncesi karşısında verilen tepkilerin' ortaya konulduğu konusunda hemfikirdir. Ancak bu tepkilerin nedenini sorguladığımızda, hem Schnitzler'in neden sürekli olarak bu konuda öyküler kaleme aldığı hem de 'ölümle yüzleşen modern insanın' hangi yaklaşımını işlediği üzerinde durulmadığını fark etmiş ve öykülerin bu yanını ortaya koymuş bulunmaktayız. İncelemelerde, yer yer Schopenhauer ya da Nietzsche'nin döneme etkisine değinilmiş olsa da, Schnitzler'in yaklaşımı veya öykülerindeki prototipler 'varoluşsal' açıdan ele alınmamıştır. Oysa ölümden korkmak varoluşsal bir sorundur. Psikanaliz kuramıyla döneme damgasını vuran Freud da, işlediği konularla topluma rahatsızlık veren Schnitzler de aslında bu sorunu işlemektedir.

Schnitzler eserlerinin yarattığı skandallara baktığımızda dahi bu yöndeki görüşümüz kuvvetlenmektedir. Cinsellik ögesine ve 'gizli ilişkilere' açıkça tepki veren Viyana Yüksek Burjuvası, ölüm konusunda sessizdir. 'Ölümü' merkezine koyan öyküleriyle tamamıyla 'modern bireyin ölüm karşısında büründüğü ruh hallerini' konu ettiği halde, buna dair dile getirilen rahatsızlık 'hep aynı şeyleri yazdığına' dair yüzeysel ifadelerin ötesine geçmemiştir. Ölümün birey üzerindeki etkilerini işlemesine karşı takınılan bu sessiz tavrın kayıtsızlıktan olmadığı görüşündeyiz. Aksine, sıklıkla karşılaşılan bir konu olarak rahatsız edici olduğu için uzak durulmaktadır. Çünkü Schnitzler, ruh hallerini işlerken, ölüm motifiyle birlikte mutlaka 'illüzyon motifini' de kullanmaktadır. Böylece, kişinin gerçeklerden kaçışını, tutarsızlıklarını, algısı yoluyla sürüklendiği trajikomik halleri ortaya koymaktadır. Ölümden kaçma arzusunu işlerken kullandığı karakterler de tıpkı skandal yaratan eserlerindeki gibi 'kendi elit çevresinden resmettiği prototiplerdir'.

Öte yandan, bugün 10 cilt olarak yayınlanmış günlükleri de dikkat çekicidir. Yukarıda da değindiğimiz üzere, günlüklerinin muhafazası ve ölümünden sonra yayınlanması konusunda titizlikle hareket etmiştir. Yaşarken banka kasalarında muhafaza ettiği günlüklerinin yayınlanmasına ilişkin şartlarını vasiyetine kaydetmiştir. Günlük içeriklerine

baktığımızda, ruh halini, rüyalarını, görüştüğü kişileri, neler yaptıklarını ve konuştuklarını, tartışmalarını, düşüncelerini detaylıca adeta bir rapor gibi not ettiğini görmekteyiz. Yaşamında günlüklerine karşı hassasiyeti dikkate değerdir. Oldukça sosyal bir kişilik olarak, yaşadıklarını kayda geçirmek suretiyle kalıcı kılmıştır. Böylece, aslında benliğini oluşturan her detayı kalıcı hale getirdiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Ölümünde, yani yok oluşundan sonrasını hesaba katması da, 'varoluşunu' sürdürmenin bir yolu olarak 'günlük tutmayı' seçtiğine işaret etmektedir. Fakat kayıtlarda bir istisna dikkat çekmektedir: ölüm konusunda not almayı. Söz konusu olan, yakın çevresinden kişilerin, örneğin sevgilisinin ya da yakın arkadaşının, kızının ölümüne ilişkin notlardır. Bir yakınına kaybettiğinde, buna kızının intiharı da dâhil, hiçbir not düşmemiştir. Günlükleri, bu çalışma çerçevesinde elbette tamamen ele alınmamıştır. Ancak, 'varoluşsal' kaygılarını anlamak amacıyla, yaşamının belirli dönemleri incelenmiştir. Viyana Modern Birey tipi olarak, henüz gençken aniden kaybettiği sevgilisinin ölümü ve sonrasındaki yaşam biçiminde, çocuk sahibi olarak sorumluluk taşıma zorunluluğu ile yüz yüze geldiği dönemde, kendisinden oldukça genç olan Olga Gussman'la evliliğe giden ilişkisinde yaşadığı 'varoluş biçimine' bakmak yeterli olmuştur.

Schnitzler, psikiyatri alanına ve özellikle hipnoza duyduğu ilgi ile gözlem yönünü birleştirmiştir. Bu açıdan bakıldığında, doktor yanıyla, ölüm olgusuna bakışının daha nesnel olabileceğini düşünmek yanlış olmayacaktır. Öykülerinde sıklıkla doktor tipine yer vermesi; ölümü varoluşu için bir tehdit olarak gören 'hassas insan tipi' ile bunun fiziksel ve doğal bir son olduğu görüşünü taşıyan, bilimsel olarak bu olguyu tanıyan insan tipini karşı karşıya getirmesi olarak yorumlanabilir. Fakat *Der Sohn* veya *Junggeselle* adlı öykülerinde de yansıttığı üzere, doktor tipi de tüm materyalist yanına karşın, 'ölüm' karşısında korku duyabilmektedir. Doktorluk, kişinin kendisi ile ölüm arasında 'bilinç düzeyinde' mesafe koyma aracı olarak dikkat çekmektedir. Schnitzler'in, yazdıklarında otobiyografik özellikleri yansıtmaya alışkanlığını hatırladığımızda, kendisinin de benzer bir yaklaşım içinde olduğunu söylemek mümkündür. Doktor olsa da, ölümden uzak durmaktadır. Öykülerinde 'ölüm' hakkında yazarken, günlüklerinde; kendine dair dolaysız raporlarında 'ölüme' yer açmamaktadır.

Bu yanıyla, Schnitzler de 'ölümü' değil, ölümün etkilerini, ölüm düşüncesini konu etmektedir aslında. Yazmanın, Schnitzler için vazgeçilmez bir varoluş biçimi olduğunu göz önünde bulundurduğumuzda, edebiyat aracılığıyla, ölüme ilişkin düşüncelerini çift yönlü resmettiğini söyleyebiliriz. Bir yanıyla, akılcı bir tutumla 'ölümü' kabullenirken, 'fani bir varlık' olarak ölümden çekinmektedir. Böylelikle, modern insanın akli ile dürtüleri arasındaki diyalektiği ortaya koymaktadır. Yazarın bu yönü, modern dönemin olduğu kadar günümüzün

de vazgeçilmez yazarları arasında kalmasını ve eserlerinin birçok açıdan ele alınmaya uygunluğunu açıklamaktadır.

KAYNAKÇA

ESERLER:

- Schnitzler, Arthur (1). *Gesammelte Werke, Die Erzaehlenden Schriften*. Erster Band. S. Fischer Verlag, 1961.
- Schnitzler, Arthur (2) *Gesammelte Werke, Die Erzaehlenden Schriften*. Zweiter Band. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1961.
- Schnitzler, Arthur (3). *Gesammelte Werke. Die Dramatischen Werke*. Erster Band. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1962.
- Schnitzler, Arthur (4). *Die Dramatischen Werke*. Zweiter Band. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1962.
- Schnitzler, Arthur. *Tagebuch 1903-1908*. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften: Wien, 1991.
- Schnitzler, Arthur. *Jugend in Wien*. 8. Auflage. Fischer Taschenbuch Verlag: München, 1996.
- Schnitzler, Arthur. (a) *Aphorismen und Notate*. Gedanken über Leben und Kunst. Gustav Kiepenheuer Bücherei 56. Leipzig und Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1987.
- Schnitzler, Arthur (b). *Buch der Sprüche und Bedenken*. Aphorismen und Fragmente. Aphorismen und Betrachtungen Band I. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1993.
- Schnitzler, Arthur (c). *Aphorismen und Betrachtungen*. Der Geist im Wort und der Geist in der Tat. Bemerkungen und Aufzeichnungen. Band II. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1993.
- Schnitzler, Arthur. (d). *Alles kann Verführung sein*. Aphorismen, Sprüche und Parabeln. Ausgewählt und mit einer Nachbemerkung von Ruth Greuner. Berlin: Buchverlag Der Morgen, 1989
- Schnitzler, Arthur. (e). *Briefe 1875-1912*. Herausgegeben von T. Nickl u. H. Schnitzler. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1981.
- Schnitzler, Arthur. (e). *Briefe 1913-1931*. Herausgegeben von T. Nickl u. H. Schnitzler. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1981.

YAYINLAR:

- Allerdissen, R. (1985) *Arthur Schnitzler: Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen*. Studien zur Literatur der Moderne. Hrsg.von Helmut Koopmann. Band 11. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann.
- Andreotti, M. (2009). *Die Struktur der modernen Literatur*. Neue Wege in der Textinterpretation: Erzählprosa und Lyrik. Mit einem Glossar zu literarischen, linguistischen und philosophischen Grundbegriffen. 4. Vollständig neu bearbeitete und aktualisierte Auflage. Wien: Haupt Verlag.
- Ariés, P. (2015). *Batı'da Ölümün Tarihi*. I. Gürbüz (Çev.). İstanbul: Everest Yayınları (Özgün adı: Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age a nos jours. 1975.)
- Aytaç, G. (1994). *Çağdaş Alman Edebiyatı*. 4.basım. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Bahr, H. (2000) (1). Die Moderne. G. Wunberg (Hrsg). in *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart: Reclam, 2000, 189-191.
- Bahr, H. (2000) (2). Das unrettbare Ich. G. Wunberg (Hrsg). in *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart: Reclam, 147-148.
- Bahr, H. (2000) (3). Impressionismus. G. Wunberg (Hrsg). in *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart: Reclam, 257- 259.
- Bahr, H. (2000) (4) . Überwindung des Naturalismus. Gotthart W. (Hrsg). in *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart: Reclam, 199- 205.
- Banon, P. (2012). *Dinleri Tanımak ve Anlamak*. Pour mieux comprendre les religions. T. Gülcan (çev). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (1991). *Der symbolische Tausch und der Tod*. Aus dem Französischen von Gerd Bergfleth, Gabriele Ricke und Ronald Voullié. München: Matthes&Seitz Verlag GmbH.
- Baumann, G. (1965). *Arthur Schnitzler, Die Welt von Gestern eines Dichters von Morgen*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag.
- Beutin Wolfgang,u.a. (2001). *Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 6. verbesserte und erweiterte Auflage mit 524 Abbildungen. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Blackham, H.J. (2012). Altı Varoluşçu Düşünür. Ekin Uşşaklı (Çev.). 2. Baskı. Dost Kitabevi Yayınları: Ankara. (Özgün adı: Six Existential Thinkers, 1961)
- Blauhut, R. (1966). *Österreichische Novellistik des 20.Jahrhunderts*. Wien: Wilhelm Braumüller Universitäts-Verlagsbuchhandlung GmbH.
- Boetticher, D. (1999). *Meine Werke sind lauter Diagnosen: Über die ärztliche Dimension im Werk Arthur Schnitzlers*. Heidelberg: Universitätsverlag c. Winter.
- Colette, J. (2006). *Varoluşçuluk*. Özgün Adı: L'existentialisme. I. Ergüden (çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

- Copleston, F. (1996). *Felsefe Tarihi - Nihilizm ve Materyalizm*. D. Canefe (çev). Cilt VII, Çağdaş Felsefe, Fichte'den Nietzsche'ye, Bölüm 2. İstanbul: Idea. (Orijinal baskı tarihi 1963)
- Dämmrich, I.G./ Horst S.. (1995). *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*. Zweite, überarb. und erw. Aufl.- Tübingen; Basel: Francke.
- De Botton, A. (2008). *Felsefenin Tesellisi*. Türkçesi: B. Telliöğlu Altuğ. Özgün Adı: The Consolations of Philosophy. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Diekhans, J. (Hrsg.) (2013). *Einfach Deutsch. Arthur Schnitzler, Leutnant Gustl*. 9. Druck. Braunschweig: Schöningh.
- Dinzelbacher, P. (Hrsg.) (2008). *Europäische Mentalitätsgeschichte*. 2. durchgesehene und ergänzte Auflage. Stuttgart: Kröner Verlag.
- Emre, İ. (2005). *Edebiyat ve Psikoloji*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Fähnders, W. (1998). *Avantgarde und Moderne 1890-1933*. Stuttgart; Weimar: Metzler.
- Farese, G. (1985). *Akten des Internationalen Symposiums "Arthur Schnitzler und seine Zeit"*. Bern: Verlag Peter Lang AG.
- Figl, J. (Hrsg.) (1996). *Von Nietzsche zu Freud: Übereinstimmungen und Differenzen von Denkmotiven*. Wien: WUV- Universitätsverlag.
- Fischer, E. (1977). *Hauptwerke der österreichischen Literatur*. Einzeldarstellungen und Interpretationen. München: Kindler Verlag.
- Fliedl, K. (2005). *Arthur Schnitzler*. Stuttgart: Reclam.
- Franz, W. (2008). *Wien 1908. Ein Zeitreiseführer ins Wien der Jahrhundertwende*. Wien: Metroverlag.
- Freud, S.(1974). *Unser Verhaeltnis zum Tode*. Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion. Studienausgabe, Band IX. Alexander Mitscherlich u.a. (Hrsg.). Achte korrigierte Auflage. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 49- 60.
- Freud, S. (1978). *Das Ich und das Es. Und andere metapsychologische Schriften*. Bücher des Wissens. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Freud, S. (1994). *Hysterie und Angst*. Sigmund Freud Studienausgabe. 8. Auflage. Farnkfurt am Main: Fischer Verlag.
- Freud, S. (2001). *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*. Özgün Adı: Jenseits des Lustprinzips. Das Ich und das Es. A. Babaoğlu (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Freud, S. (2013). *Ben ve O*. Telos:3, Psikanaliz Dizisi:1. O. Kasap (Çev.). İstanbul: Telos Yayınevi. (Özgün Adı: Das Ich und das Es)
- Freud, S. (2014)(4). *Bastırma ve Bastırılanın Geri Dönüşü*. Telos:11, Psikanaliz Dizisi:2. O. Kasap (Çev.). İstanbul: Telos Yayınevi.

- Freud, S. (2015) (1). *Uygarlığa dair Hoşnutsuzluğumuz*. Büyük Fikirler Dizisi/4. F.K. İçöz (Çev.). İstanbul: Epsilon Yayınları. (Özgün adı: Das Unbehagen in der Kultur)
- Freud, S. (2015) (2). *Yas ve Melankoli*. Telos:12, Psikanaliz Dizisi:3. A.Emirsoy (Çev.). İstanbul: Telos Yayınevi.
- Friedell, E. (1960). *Kulturgeschichte der Neuzeit*. Die Krise der europaeischen Seele von der schwarzen Pest biz zum ersten Weltkrieg. München: C.H. Beck'sche Verhandlungsbuchhandlung.
- Fritsche, A. (1974). *Dekadenz im Werk Arthur Schnitzlers*. Frankfurt /M: Peter Lang.
- Gabriel, L. (1951). *Existenzphilosophie von Kierkegaard bis Sartre*. Wien: Verlag Herold.
- Galle, R. (2009). *Der Existentialismus*. Paderborn: Wilhelm Fink GmbH&Co. Verlags-KG.
- Gay, P. (2012). *Das Zeitalter des Doktor Arthur Schnitzler. Innenansichten des 19. Jahrhunderts*. Aus dem Amerikanischen von U. Enderwitz, M. Noll, u. Rolf Schubert. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH.
- Geçtan, E. (2013). *Varoluş ve Psikiyatri*. İstanbul: Metis Yayınları
- Gössmann, W. (2006). *Deutsche Kulturgeschichte im Grundriss*. Düsseldorf: Grupell Verlag.
- Grenzmann, W. (1953). *Deutsche Dichtung der Gegenwart*. Frankfurt: Hans F. Menck Verlag.
- Heinemann ,F. (1963) *Existenzphilosophie lebendig oder tot?*. Urban Bücher. Die wissenschaftliche Taschenbuchreihe. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag.
- Herzfeld, M. (2000) *Fin de siecle*. Gotthart W. (Hrsg.) in *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart: Reclam, 260-265.
- Hökelekli, H. (1991). *Ölüm ve Ölüm Ötesi Psikolojisi*. Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Sayı: 3, Cilt: 3, Yıl: 3.
- Hübscher, A. (1960). *Arthur Schopenhauer. Welt und Mensch*. Stuttgart: Reclam Verlag.
- Jankelevitch, V. (2012). *Ölümü Düşünmek*. Y.R. Demir (Çev.). İstanbul: MonoKL Yayınları (Özgün adı: Penser la mort?)
- Just, G. (1968) *Ironie und Sentimentalität in den Erzählenden Dichtungen Arthur Schnitzlers*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Karakaya, Talip (2004) *Sartre Felsefesinde Varlık Sorunu* Ankara: Elis Yayınları.
- Karhaus, U. (2005) *Literaturwissen Thomas Mann*. Stuttgart: Reclam.
- Kaiser, E. (1997). *Arthur Schnitzler. Leutnant Gustl und andere Erzählungen*. Oldenburg Interpretationen. Hrsg. Klaus Michael Bogdal und Clemens Kammler. Band 84. 1.Auflage. München: Oldenburg Schulbuchverlag GmbH.
- Karakuş G./Öztürk Z./ Tamam, L. (2012). *Ölüm ve Ölüm Kaygısı*. Arşiv Kaynaak Tarama Dergisi. 21(1): 42-79.

- Kaufmann, W. (2005). *Dostoyevski'den Sartre'a Varoluşçuluk: Seçilmiş Bölümler*. A. Göktürk (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Özgün Adı: Existentialism from Dostoyevsky to Sartre, 1956)
- Kibling, W. (Hsrg.) (1989). *Deutsche Dichtung in Epochen. Ein literaturgeschichtliches Lesebuch*. Stuttgart: J.N. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Kiesel, H./Becker, S. (2004). *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*. München: C.H.Beck.
- Kim,H./Sasse,G. *Interpretationen Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen*.Stuttgart: Reclam, 2007.
- Kiwit, W. (1991). *Sehnsucht nach meinem Roman: Arthur Schnitzler als Romancier*. Bochum: Verlag Dr. Dieter Winkler.
- Knapp, F. (1923). *Die Künstlerische Kultur Des Abendlandes. Eine Geschichte der Kunst und der künstlerischen Weltanschauungen seit dem Untergang der alten Welt. Die Malerische Problematik der Moderne. Vom Klassizismus zum Expressionismus*. Bonn: Kurt Schroeder Verlag.
- Knittermeyer, H. (1952). *Die Philisophie der Existenz. Von der Renaissance bis zur Gegenwart*. Wien: Humboldt Verlag.
- Köpf, G. (1976). *Skepsis und Verantwortlichkeit*. Studien zu Arthur Schnitzlers Tragikomödie "Das Wort". Inaugural-Dissertation, Ludwig-Maximilians-Universität, München. München: W.&I.M.Salzer.
- Körner, J. (1921). *Arthur Schnitzlers Gestalten und Probleme*. Zürich: Amalthea-Verlag.
- Krallmann, M. (1991). *Zufall und Tod im erzalerischen Werk Arthur Schnitzlers*. Magisterarbeit. Bielefeld: Universitaet Bielefeld, Fakultat für Linguistik und Literaturwissenschaft.
- Kuçuradi, İ. (2009). *Nietzsche ve İnsan*. Türkiye Felsefe Kurumu Türk Felsefe Dizisi:4. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu
- Kuruyazıcı, N. (1979). *Max Frisch'in Oyunlarında Kişinin Kendini Gerçekleştirme Çabası*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Basımevi.
- Le Gall, A. (2012). *Anksiyete ve Kaygı*. Özgün Adı: L'anxiété et l'angoisse. İ. Yerguz (çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Le Rider, J. (2008) *Arthur Schnitzler oder die Wiener Belle Époque*. 2. überarbeitete Auflage. Wien: Passagen Verlag.
- Leiss,I. / Stadler,H.(Hrsg.) (1997). *Wege in die Moderne, 1890-1918*. München: Dtv.
- Lévinas, E. (2014) *Ölüm ve Zaman*. Çev. Nami Başer. Ayrıntı: 488. İnceleme Dizisi: 216. Yay.Haz. Melih Başaran. 2. Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Özgün adı : La Mort et le Temps. Editons de l'Herne:1991)
- Lindgren, I. (1993) *Arthur Schnitzler im Lichte seiner Briefe und Tagebücher*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.

- Lindken, H.-U. (1987) *Arthur Schnitzler, Aspekte und Akzente, Materialien zu Leben und Werk*. Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur. Bd./Vol.754. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang.
- Lorenz, D. (2007). *Wiener Moderne*. Stuttgart: J.B.Metzler Verlag.
- Lönker, Fred. *Wahnsinn – psychopathologisches Fatum oder metaphysische Logik?*. Kim,H./Sasse,G. (Hrsg.) *Interpretationen Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen*. Stuttgart:Reclam, 2007: 240-251.
- Lukács, G. (2012). *Avrupa Edebiyatı ve Varoluşçuluk*. Ankara: Epos Yayınları. R. Ekici (Derleyen). V. Yıldırım (Macarcadan Çeviren).
- Mai, M. (2002). *Weltgeschichte. Erzählt von Manfred Mai*. Wien: Carl Hanser Verlag.
- Marfeld, A. F. (1962). *Der Griff nach der Seele. Dämonie des Unterbewussten. Geheimnis und Wissen*. Darmstadt: C. A. Koch's Verlag Nachf.
- Martini, F. (1984). *Deutsche Literaturgeschichte*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Matt, v. P. (2001). *Literaturwissenschaft und Psychoanalyse*. Stuttgart: Reclam.
- Matthias, B. (2009) *Masken des Lebens, Gesichter des Todes Zum verhaeltnis von Tod und Darstellung im erzählerischen Werk Arthur Schnitzlers*. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Band 256. Würzburg: Verlag Königshausen.
- May-Stierhof, F. (2003). *Untersuchungen zur Funktion literarischer Motive bei Arthur Schnitzler im Kontext der Philosophie Friedrich Nietzsches*. Inaugural-Dissertation, Friedrich-Alexander-Universität, Erlangen-Nürnberg. Berlin: Logos Verlag.
- Mumbauer, J. (1936). *Die Deutsche Dichtung der neuesten Zeit*. In zwei Bänden. Freiburg im Breisgau: Herder & Co. GmbH. Verlagsbuchhandlung.
- Nietzsche, F. (2014). *Güç İstenci*. Friedrich Nietzsche/Bütün Yapıtları 23. N. Epçeli (Çev.). İstanbul: Say Yayınları (Özgün adı: Die Dynamik der Willen zur Macht, 1901)
- Nietzsche, F. (2009). *Eğitimci Olarak Schopenhauer. Çağa Aykırı Düşünceler III*. Friedrich Nietzsche/ Bütün Yapıtları 10. C. Atila (Çev). İstanbul: Say Yayınları (Özgün Adı: Schopenhauer als Erzieher, 1874)
- Nietzsche, F. (1992). *Deccal*. H. Kahraman (Çev.). Ankara: Yönelim Yayıncılık.
- Nietzsche, F. (1996) (3). *Ecce Homo*. Kişi Nasıl Kendisi Olur. C. Alkor (Çev.). İstanbul: Say Yayınları. (Özgün adı: Ecce Homo).
- Offermanns, L. E. (1973). *Arthur Schnitzler. Das komödienwerk als kritik des Impressionismus*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Özbek, Y. (2007). *Edebiyat ve Psikanaliz* Ankara: Çizgi Kitabevi.
- Parry,C. (1997). *Menschen Werke Epochen. Eine Einführung in die deutsche Kulturgeschichte*. Ismaning: Max Hueber Verlag.
- Perlmann, M. L. (2004). *Arthur Schnitzler*. Stuttgart: J.Bmetzler Verlag.

- Rattner, J./Danzer, G. (1997). *Österreichische Literatur und Psychoanalyse*. Literaturpsychologische Essays über Nestroy-Ebner-Eschenbach-Schnitzler-Kraus-Rilke-Musil-Zweig-Kafka Horváth-Canetti. Mit Beiträgen von Irmgard Fuchs und Alfred Lévy. Würzburg: Königshausen&Neumann GmbH.
- Rehm, W. (1928). *Der Todesgedanke in der Deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik*. Halle/Saale: Max Niemeyer Verlag.
- Rey, H.W. (1968). *Arthur Schnitzler - Die späte Prosa als Gipfel seines Schaffens*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Reik, T. (1913). *Arthur Schnitzler als Psycholog*. Minden (Westfalen): Im Verlage von J.J.Bruns.
- Rosenhaupt, H. W. (1981). *Die Kritik des Dichters an der bürgerlichen Gesellschaft*. V. Zmegac (Hrsg.). Deutsche Literatur der Jahrhundertwende, Neue wissenschaftliche Bibliothek. Verlagsgruppe Athenaeum – Hain-Scriptor- Hanstein.
- Ross-Kübler, Elisabeth. (1997). *Ölüm ve Ölmek Üzerine*. Ölmekte Olan Kişilerin Doktorlara, Hemşirelere, Din Adamlarına ve Kendi Ailelerine Öğrettikleri. B. Büyükkal (Çev.). İstanbul: BZD Yayıncılık. (orijinal adı ve yayıncısı: On Death and Dying, Collier Books-Macmillan. 1969).
- Sağır, A. (2013). *Modern Dünya ve Ölüm: Batılının Ölüm Karşısında Tavrıları*. Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi. Vol.2, No.4.
- Sans, E. (2006). *Schopenhauer*. I. Ergüden (çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Sartre, J.P. (2012)(1). *Varoluşçuluk*. A. Bezirci (çev. ve yay. haz.). İstanbul: Say Yayınları. (Özgün adı: L'existentialisme est un humanisme, 1946)
- Scheible, H. (2007)(1). *Schnitzler. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt*. Hrsg. W. Müller und U. Naumann. 14. Auflage. Hamburg: Rowohlt
- Scheible, H. (1977)(2). *Arthur Schnitzler und die Aufklärung*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Scheible, H. (1981)(3). *Arthur Schnitzler in neuer Sicht*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Schneider, R. (1956). *Schopenhauer*. Frankfurt am Main: Fischer Bücherei KG.
- Schopenhauer, A. (2012)(1). *Ölümün Anlamı. Toplu Eserleri-11*. A. Aydoğan (Çev.). İstanbul: Say yayınları. (orijinal baskı tarihi 1892).
- Schröter, K. (1971). *Thomas Mann. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Rohwolt Taschenbuch Verlag.
- Seegers, A. (2009). *Der k.u.k. Soldat im Werk Arthur Schnitzlers: Figurationen fremdbestimmter Identitäten*. Hamburg: Igel Verlag.
- Seidel-Tarnowski, H. (1983). *Arthur Schnitzler: Flucht in die Finsternis*. Eine produktionsästhetische Untersuchung. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Specht, R. (1922). *Arthur Schnitzler*. Der Dichter und sein Werk. Eine Studie. Berlin: S. Fischer Verlag.

- Steinbach, D. (1980) (Hrsg.). Arthur Schnitzler >Flucht in die Finsternis< . Editionen für den Literaturunterricht. Mit Materialien Ausgewählt und eingeleitet von Hans Ulrich Lindken. Stuttgart: Ernst Klett.
- Strelka, J.P. (1996) (Hg.). *Die Seele... ist ein weites Land: Kritische Beiträge zum Werk Arthur Schnitzlers*. New Yorker Beiträge zur Österreichischen Literaturgeschichte. Band 8, Bern: Peter Lang.
- Thomé, H. (1993). *Arthur Schnitzlers Tagebuch. Thesen und Forschungsperspektiven*. Eberhard Mannak zum 65. Geburtstag. IASL online, Online Archiv. <http://www.iasl.uni-muenchen.de/register/thomeauf.htm>
- Topitsch, E. (1986). *Wien um 1900- und heute* . P. Berner u.a. (Hrsg.): Wien um 1900. Aufbruch in die Moderne. München.
- Urbach, R. (1972). *Arthur Schnitzler*. Velber bei Hannover: Friedrich Verlag.
- Urbach, R. (1974). *Schnitzler – Kommentar zu den erzählenden Schriften und dramatischen Werken*. München: Winkler Verlag.
- Ünal, M.S. (2011). *Zamansız Ölüm: Geleneksel ve Modern Toplum karşılığında Ölümün Yeri*. Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi. Cilt 11, Sayı 2, ss. 121-133.
- Wagner, R. (1981). *Arthur Schnitzler*. Eine Biographie, mit neun Schwarzweissabbildungen. Wien: Fritz Molden Verlag.
- Weigel, H. (1962). *Spiegelbild der Freundschaft*. Salzburg: Residenz Verlag.
- Worbs, M. (1988). *Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main: Athenaeum Verlag.
- Wucherpennig, W. (1986). *Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 2. Auflage. Stuttgart: Ernst Klett Schulbuchverlag.
- Wunberg, G. (Hrsg) (2) (2000). *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart: Reclam.
- Wunberg, G. (1998). *Fin de siecle in Wien*. In: Text + Kritik: Arthur Schnitzler. Zum bewusstseinsgeschichtlichen Horizont von Schnitzlers Zeitgenossenschaft. Heft 138/139. : 3-23.
- Yalom, I. (1) (2008). *Güneşe Bakmak. Ölümle Yüzleşmek*. Z. İyidoğan Babayiğit (çev.). 1. Basım. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Yalom, I. (2). (2012). *Din ve Psikiyatri*. E. Ağaoğlu (çev.). 7. Basım. İstanbul: Turkuvaz Kitap.
- Yalom, Irvin (3) (1999). *Varoluşçu Psikoterapi*. Z. İyidoğan Babayiğit (çev.) 1. basım. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Yalom, I. (4) (2005). *Bugünü Yaşama Arzusu. Schopenhauer Tedavisi*. Z. İyidoğan Babayiğit (çev.) 1. Basım. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Yüksel, Semahat (Çev.) (1983). *Arthur Schnitzler'in Hikayelerinden Seçmeler*. Kùltür ve Turizm Bakanlığı yay.:550, Tercüme Eserler Dizisi:29. Ankara: Başbakanlık Basımevi.

Zuckerkindl, B. (2000) *Literatur und Philosophie: Hermann Bahr, Ernst Mach und Emil Zuckerkindl im Gespräch*, Wien 1908. G. Wunberg (Hrsg.) in *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart: Reclam, 171-177.

Zweig, S. (1981). *Reisen in Europa*. Fischer Taschenbuch Verlag: Frankfurt.

TEZ ÇALIşMALAR:

Bader H. , Günay S. *Mythos und Moderne / Held und Antiheld in der deutschsprachigen Literatur anhand der ausgewählten Novellen*. Hacettepe Üniversitesi. Ankara: Yüksek Lisans Tezi, 2010.

Brändli -Spycher, P. *Gestaltungsprobleme in der Novellistik Arthur Schnitzlers*. Diss. Universität Zürich, 1971.

Kayaoğlu, E. *Angst in der deutschsprachigen Literatur*. İstanbul Üniversitesi. İstanbul: Doktora Tezi, 2011.

Sayın, B.Z. *Schweigen und Sprechen über den Tod*. İstanbul Üniversitesi. İstanbul: Doktora Tezi, 1990.

Weissberg, Dronia, M. *Selbstverständnis und Welterfahrung in Arthur Schnitzlers Frühen Dramen*. Diss. Universität Freiburg, 1973.

SÜRELİ YAYINLAR ve WEB SAYFALARI:

Akademik Araştırmalar Dergisi. Yıl:1, Sayı:3, ss. 178-188, 1996.

Die Welt. İnternet versiyonu : www.welt.de , 15.05.2012. Die Angst des Arthur Schnitzler vor dem Ehebett. <http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article106312598/Die-Angst-des-Arthur-Schnitzler-vor-dem-Ehebett.html>

Neuer Zürcher Zeitung. İnternet versiyonu: www.nzz.ch , 20.08.2012. Arthur Schnitzler und seine «Träume» Die Nachtseiten des Tagebuchs. <http://www.nzz.ch/die-nachtseiten-des-tagebuchs-1.17492104>

Online Merker. www.der-neue-merker.eu . Arthur Schnitzler und Die Musik. <http://www.der-neue-merker.eu/arthur-schnitzler-und-die-musik>

Text + Kritik: Arthur Schnitzler. Zum bewusstseinsgeschichtlichen Horizont von Schnitzlers Zeitgenossenschaft. Heft 138/139.

SÖZLÜK VE ANSİKLOPEDİLER:

Bildungsbuch der Büchergilde (1962). Band II. Geisteswissenschaften. Mit 635 Abbildungen, davon 315 im Text und 320 auf Tafeln. Büchergilde Gutenberg: Frankfurt am Main, Wien, Zürich.

Das Fremdwörterbuch (1990). *Duden Bd. 5. Duden. Hrsg.* Drosdowski, G. u.a. .5., neubearb. u. erw. Auflage. Mannheim, Wien, Zürich: Bibliographisches Institut.

Geschichte der deutschen Literatur. (1996). Hrsg. J. Bark, D. Steinbach, H. Wittenberg. 1. Auflage. Stuttgart: Ernst Klett Schulbuchverlag.

Grundwissen Deutsche Literatur.(1976). Zweite, erweiterte Auflage. Bearbeitet von K. Kunze u. H. Obländer. Stuttgart: Ernst Klett Verlag.

Handlexikon zur Literaturwissenschaft.(1974). D. Krywalski (Hrsg.). München: Ehrenwirth Verlag.

Kleines Lexikon der Antike. Umfassend die griechisch-römische Welt von ihren Anfängen bis zum Beginn des Mittelalters (6.Jh.n Chr.). von O. Hiltbrunner. Zweite neubearbeitete und erweiterte Auflage mit 2 Karten. München: Leo Lehnen Verlag.

Lexikon der philosophischen Begriffe (2003). Dr. Alexander Ulfig. Komet Verlag. Köln.

Metzler Philosophen Lexikon (1995). Von den Vorsokratikern bis zu den Neuen Philosophen, mit 277 Abbildungen. Zweite, aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart –Weimar: Metzler. *Metzler Lexikon Literatur – und Kulturtheorie* (2001). Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Herausgegeben von A. Nünning. 2., überarbeitete Auflage. Stuttgart: Metzler Verlag.

Philosophisches Wörterbuch (1961). Begründet von Heinrich Schmidt. 16. Auflage. Durchgesehen, Hrsg. von G. Schischkoff. Alfred Kröner Verlag: Stuttgart.

Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. (2007) Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Gemeinsam mit G. Braungart, H. Fricke, K. Grubmüller, F. Vollhardt u. K. Weimar. Herausgegeben von H.D. Müller. Band III, P-Z. Berlin: Walter de Gruyter.

Sachwörterbuch der Literatur (1989). Hrsg. Wilpert, G. 7. verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.

Türk Dil Kurumu resmi web sayfası : www.tdk.gov.tr

Duden Sözlüğü resmi web ve yayın sayfası: www.duden.de

DVD – VCD – Program ve çeşitli görsel yayınlar :

Österreich Box 1 . 1986-1918. Das Ende der Donaumonarchie. (Hg.) H. Leidinger, V. Moritz, K. Moser. 2010 verlag filmarchiv austria, Wien.

Friedrich Nietzsche - Das Leben bejahen mit Volker Gerhardt (Sternstunde Philosophie, 12.5.2013)
<https://www.youtube.com/watch?v=BBEaVSDRrm8>

Abgründig - Das Leben und Denken Friedrich Nietzsches Von Michael Conradt.
<https://www.youtube.com/watch?v=7xdwq9XunTo>