Joseph Vogl

Tereddüt Üzerine



metis

Joseph Vogl

Tereddüt Üzerine

Münih ve Paris'te Alman dili ve edebiyatı, felsefe ve tarih okuduktan sonra Humboldt ve Princeton üniversitelerinde ders veren edebiyatbilimci Joseph Vogl yapısalcılık sonrası felsefe geleneğinin içinde yer alıyor. Gilles Deleuze ve François Lyotard'ın temel yapıtlarını çevirerek Almancaya kazandıran Vogl'ın çalıştığı ana alanlar edebiyatbilim, tarih, medya ve söylem teorisi. 1998'de DVA (Deutsche Verlags-Anstalt) Vakfı'nın çeviri ödülünü kazanan yazarın Goethe, Kafka ve Nietzsche üzerine monografi ve makaleleri de bulunuyor. Çok sayıda kitabın editörlüğünü yapmış ve *Tereddüt Üzerine* (2008) dışında şu kitapları kaleme almıştır: *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen* (2002), *Gesetz und Urteil. Beiträge zu einer Theorie des Politischen* (2004), *Für alle und keinen. Lektüre, Schrift und Leben bei Nietzsche und Kafka* (2008), (Alexander Kluge ile birlikte) *Soll und Haben. Fernsehgespräche* (2009), *Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik* (2010) ve *Das Gespenst des Kapitals* (2010)

Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com

Tereddüt Üzerine
Joseph Vogl

Almanca Basımı:
Über das Zaudern
diaphanes, 2008

© diaphanes, Zürich-Berlin, 2008
Türkçe Yayım Hakları © Metis Yayınları, 2010
Çeviri Eser © Çağlar Tanyeri, 2010

Birinci Basım: Ocak 2011

Yayıma Hazırlayan: Yeşim Tükel Kılıç
Kapak Tasarımı: Emine Bora
Kapak Resmi: Freud'un Musa eskizleri.

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197-203
Topkapı, İstanbul Tel: 212 5678003

ISBN-13: 978-975-342-804-0

Joseph Vogl

Tereddüt Üzerine

Çeviren:
Çağlar Tanyeri



metis

İçindekiler

Öfke ve Tereddüt 9

Havaya Kalkan El 27

Bir Wallenstein Problemi 40

Yöntem Öğretisi 57

Labirentler, Eşikler 73

Kendine Özgülük 102

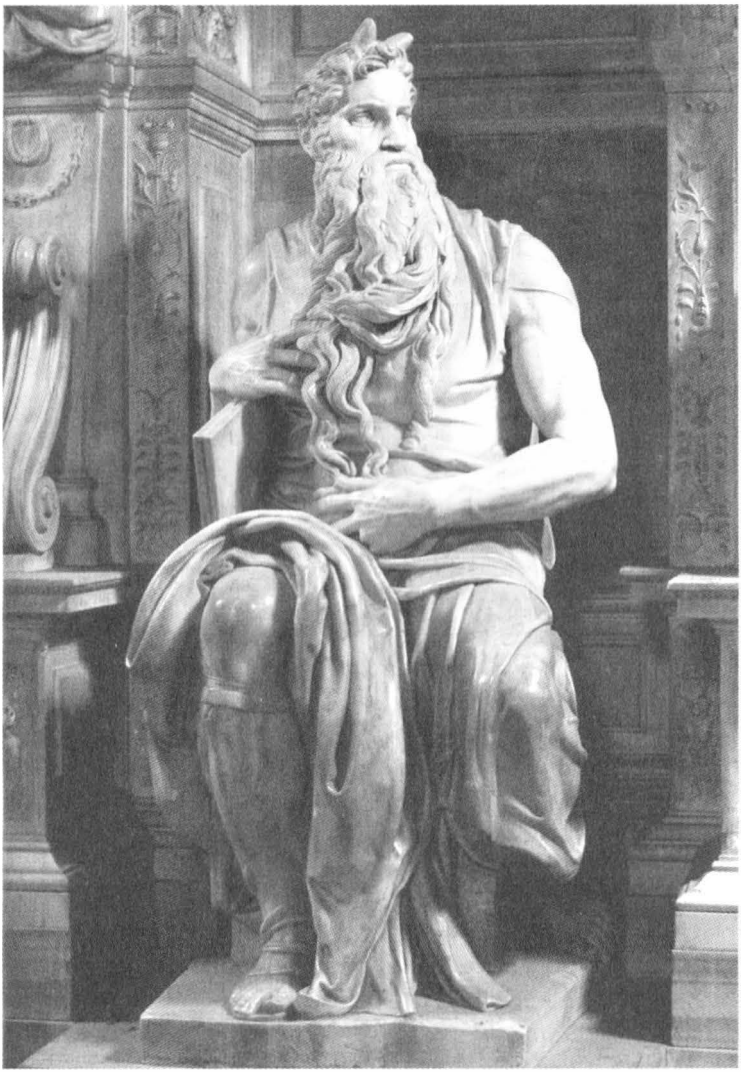
Son Not 111

Öfke ve Tereddüt

Michelangelo'nun Musa'sı

Kitaba görsel bir imgeyle ve bu imgenin inceleyici tasviriyle başlıyor ve bu iki düzlemi bu defa da kendi dilimle betimlemek istiyor oluşum çapraşık gelebilecek olsa da, tasvir edeceğim görsel imgede insanın ilk anda ya hiçbir şey görmediğini ya da hiç kadar azıcık bir şey gördüğünü belirterek haklı çıkarabilirim belki bu tutumu. Birçok başka durumda olduğu gibi bu görsel imge de –tıpkı imgenin dilsel tasviri gibi– bir görünmezliğin içinden geçerek üretilmiş bir imge; dahası var: bir boşluğun içinden, bir tür suskunluk çizgisinin içinden geçerek üretilmiş bir imge bu; görsel imgenin yüzeyindeki ve içindeki sistematik mevcudiyetsizliği yüzünden zorunlu olarak onun bir parçası haline gelen bir gedikten geçmekten söz ediyorum. Burada bahis konusu yapacağım görsel imge boş bir alanı temsil ederken onun dilsel tasviri de bu boş alanın çevresinde dönüyor, dolayısıyla benim gerçekleştirmeye çalışacağım bu katmanlı anlatımın da sözünü ettiğim gediğin çifte dramından kurtulamayacağı gün gibi aşikâr. Diyeceğim o ki, özel türden bir imge bilmecesinden söz edeceğiz.

Sigmund Freud'un en güzel makalelerinden birisi de *Michelangelo'nun Musası*'na böyle yaklaşmıştır: bir bilmece ve bu bilmecenin görünüşteki apaçıklığına rağmen derin bir şüphe uyandıran etkisidir Freud'u çeken ve büyüleyen şey. Nitekim Freud, Papa II. Julius' un mezarı için yapılmış bu yontuya sadece son derece temkinli yaklaşmakla kalmamış, aynı zamanda bir "sanat uzmanı" olmadığı, bu konuda sadece bir amatör olduğu yolundaki çekincesini de açıkça ortaya koymuştur – aynı çekince ilerki sayfalarda dile gelecek düşünceler için de geçerli olacaktır hiç kuşkusuz. Yontunun güçlü etki-



Resim 1: Michelangelo, Musa, yaklaşık 1515.

sini, görsel imgenin –ki oturan Musa'dır bu– anlatması gereken şeyi tam da anlatmadığı yerde aramıştır Freud. Zira bir yandan hiç şüphe yoktur ki, kolunun altında yasa levhalarını tutan ve antlaşmanın simgesi olan güçlü kuvvetli, sakallı adam (Resim 1), Musa'nın beş kitabından ikincisine, Mısır'dan Çıkış epizotlarına gönderme yapmaktadır: beraberinde taşıdığı yasa levhalarıyla Sina Dağı'ndan inen Musa, dönek halkın isyanını ve altın buzağının çevresinde yaptığı dansı görmüş, öfkeden deliye dönerek taşıdığı iki levhayı yere fırlatıp kırmış ve nihayet inançsız kalabalığı cezalandırmak üzere onların arasına dalmıştır. Öte yandan, Freud'un da saptadığı gibi, Michelangelo'nun Musa yontusunda bu epizodun izi bile yoktur: kılını kıpırdatmadan oturan, hareketin içindeyken aniden donup kalmış bu Musa gökten olmasa da anlatıdan zembille düşmüş gibidir, nereden geldiği belli olmadığı gibi bir yere gidecek gibi de değildir; anlatıdakinin aksine, kırmadığı yasa levhalarıyla sonsuza dek sarmaş dolaş olmuştur.

Freud'un yazısında bu Musa, onun görsel imgesi ve anlatısı iki aşamalı bir argümantasyona bağlanır, deminki duruma uygun bir tutumdur bu. Kitabı Mukaddes anlatılarına dayandırılarak elde edilebilecek mümkün anlam çeşitlemelerini sayıp döker önce, bunu yaparken de kendi çağının en modern sanat tarihi kavramlarını (*state of the art*) göreve çağırır: imge kimi yerde "zaman üstü bir karakter ve ruh halinin" temsili olarak belirir, kral rahibin bakışları "insan soyunun" marifetleri üzerinde süzülmektedir burada; yazının fizyonomik bir incelemeye dönüştüğü yerlerdeyse yontunun ifadesi "öfkenin, acının ve küçümsemenin bir karışımı" olarak yorumlanır; yine başka bir yerde yontunun, Musa'nın hayatından özel bir ânı yoğunlaştırarak yansıttığı söylenir: Musa'yı öfke patlamasından, yerinden sıçrayışından ve cezalandırma eyleminden hemen önce yakalamayı başaran dramatik bir an, fırtına öncesinin gerginliğinde ketlenmiş bir devinim; sonunda da bu imgenin, halkının yaygarası yüzünden hayrete düşüp başını sola çeviren, kolunun altından kaymakta olan yasa levhalarını düşürmemeye çalışan bir Musa'yı, dolayısıyla levhaların düşüşünden önceki o yüksek gerilim ânını anlattığını hatırlatmayı ihmal etmez Freud.[1]

Gelgelelim bir sonraki adımda bütün bu yorumları paranteze alır; zira ilgisinin esas nedeni, bütün bu yorumların, tasarımın bütü-

nündeki bir anlam yokluğundan (*absence of meaning*) üretilmiş olabileceğini düşünmüş olmasıdır: "Acaba üstat gerçekten bu denli kapalı veya müphem, dolayısıyla birbirinden çok farklı okumaları mümkün kılan bir yazı kazımış olabilir mi taşa?" (177) Freud 1914 tarihli makalesinde, anlam arayışının yol açtığı farklı yorum çeşitlemelerini bir yana bırakır, bunun yerine başka bir yol izlemeyi tercih eder; sadece ayrıntılarla, kırıntılarla, döküntülerle, *atıkla* (*refuse*), ehemmiyetsiz gibi görünen şeylerle uğraşarak adeta olay yerindeki bir hafiye gibi iz sürer. Kanıtlar hakkında yürüttüğü tahminler, kutsal metin anlatısıyla Rönesans plastiği arasında salınan bir anlam hermenötiğinin önüne geçer.

İrkilme

Şöyle ki: İzini sürdüğü ayrıntılardan birisine yazısının yaklaşık dört sayfasını ayırmıştır Freud; Musa'nın sağ elinin işaretparmağı ile karnına kadar dökülen, sol yanağından sağ göğsüne bir kıvrımla meyletmiş olan sakal hevenginin sarmaş dolaş olma halidir bu ayrıntı. Eğer söz konusu ayrıntının gerçekten bir anlamı varsa, der Freud'un ortaya attığı argüman, bu anlamın görünmez ve gizli bir bölgede bulunduğunu söyleyebiliriz rahatlıkla. Bir ilişkinin kalıntısıyla, katedilmiş bir yolun bıraktığı izle, bir devinimin son noktasında sağ elin sakal lülesiyle sarmaş dolaş olup donması haliyle karşı karşıya olduğumuzu kabul ederek açıklayabiliriz bu ayrıntıyı ancak. Freud'un hipotezi ya da tahmini şöyledir: Aslında Musa'nın oturuşuna önce sükûnet hâkimdir, sonra sesleri duyup başını yana çevirdiğinde gördüğü sahne karşısında içinde bir öfke yükselir, sağ elini sabırsız ve enerjik bir jestle sola kaydırıp sakalına geçirir, aklı karışmıştır, sağ elini her nedense sakal lülesiyle birlikte geriye çeker ve bu pozisyonda kalır. Freud'un söylediklerine bakılırsa, Michelangelo'nun yontusunun gösterdiği şey orada değildir: ancak tersten okunabilen, kendini bir kalıntıda ifşa eden salınımın mevcudiyeti yoktur orada.

1. Sigmund Freud, "Der Moses des Michelangelo", *Gesammelte Werke*. Kronolojik olarak sıralanmıştır. Frankfurt/M., 1999. Cilt 10. s. 174-81; metindeki alıntılar bundan sonra sayfa numaralarıyla anılacaktır.



Resim 2: Hareketli Resim Olarak Musa.

İşte tam bu noktada ikinci bir ayrıntı girer işin içine, ikinci bir gözlem. Belli ki Freud Musa'nın meşum sağ elinin sadece sakalla iştigal etmediğine, aynı zamanda yasa levhalarına da özel bir özen gösterdiğine dikkat çekmek istemiştir. Zira biraz tehlike arz edecek şekilde güçlükle dengede durmaya çalışan şey, sivri uçları hafifçe aşağı kaymış bu taş tabletler değildir sadece, sağ elin de o sırada ne yaptığı belirsizdir, o mu levhaların dayanağıdır yoksa levhalar mı onun belli değildir. Freud burada da görünmezliği yeniden kurmaya soyunur cesaretle, böylece kutsal nesneyle el arasındaki bu garip ilişkiyi açıklayabilmeyi ve öngördüğü devingenliği haklı çıkarmayı ummaktadır. Buna göre Musa önce dik oturuyordur, kolunun altındaki levhaları bir dosya gibi tutmaktadır. Sonra sesle birlikte duruşu bozulur, baş yana döner, sol ayak yerinden fırlamak üzere pozisyon alır, levhalar elinden kayıp kaykılır, artık sadece sağ kolun baskısı engelliyordur onların düşüşünü, sonunda el geriye çekilir ve böylece "sakal, el ve sivri uçlarıyla aşağıya dönük levhaların birliğinden doğan görüntü belirir, tuhaf bir biçimde zorunlu bir sonuçtur bu adeta" – tutkulu el kol hareketlerinin, bir ileri bir geri savrulan "irkilme hareketinin" neticesidir (192). Freud yazısında kinetik akışın aşamalarını gösteren bir diyagram önermeyi de ihmal etmemiştir; Michelangelo'nun plastiğini bir dizi çizimle (*stills*) ayrıştırmış ve tabiri caizse onu bir animasyona dönüştürerek canlandırmıştır (Resim 2). Bu çizimlere göre Musa'yı sükûnet içinde otururken görürüz önce, sonra huzursuz ve öfkeli Musa gelir, en sonunda da Michelan-

gelo'nun Musa'sı; sağa sola, öne arkaya devinen bir irkilmenin belli belirsiz kalıntısı.

Kitabı Mukaddes anlatısının, yontunun ve tasvirin tuhaf bir biçimde süzülerek birbirlerine eklemlendiği çok katmanlı bir yazıdır Freud'un bu metni. Freud, Musa figürü karşısında kapıldığı şüpheden kurtulamayıp müphem bir zemin üstünde hareket etmek zorunda kalmış olsa da, bir hafiye gibi olay yerinde iz sürmesi, özel türden bir hareket öğretisine doğru götürmüştür onu; anlatı, görsel imge, tasvir ve animasyon arasındaki ilişkiyi dallanıp budaklandıran bir öğreti. Bu art alanda Freud'la yola çıkarak ve onun ötesine geçerek geçici de olsa bazı sonuçlara ulaşmamız mümkündür, buradan da asıl konumuza, "tereddüde" geçiş yapabiliriz.

Güçler, Heyecanlar

Freud'un Musa'sında bir çevrimin varlığından söz etmek durumundayız öncelikle; görsel imgenin anlatısal ve figüratif veçhelerini, güçleri gösteren bir diyagramda, başka bir deyişle karşıt yönlerde hareket eden güçlerin etkisi ve çarpışmasıyla belirlenen bir pozisyonda ayrıştıran bir çevrimdir bu. Yatay eksendeki irkilmenin –ki Musa'nın sağ eli, buna karşıt güçlerin taşıyıcısıdır– karşısında dikey bir etki alanı yer almakta, düşmeye yüz tutan levhalar gövdenin, sol ayaktan başlayarak hareketlenmesiyle birlikte yeni bir denge arayışına girmektedir. Ayrıca bu iki bölge bir diğer gerilim tarafından tamamlanmaktadır, Freud'un da belirttiği üzere yüz ifadesinin heyecansal yoğunluğu ile sol kolun dinginliğinden doğar bu gerilim. Dolayısıyla yükselen irkilme hareketinin dalgalarıyla onların bastırılması arasındaki gerilim, figürün bütününe damgasını vurmuştur.

İkincisi, Freud'a göre Musa'nın kendine özgü görünmezliğinin temelinde bir dinamik vardır ve bu taş figürün arkasındaki dinamikler örtük bir devingenlik imgesiyle açığa çıkarılabilir ancak. Freud sinemaya kuşkuyla bakmış ve filmle psişik aygıt arasında kurulacak her türlü analojiden kaçınmış olsa da, Musa bilmecesine yaklaşımı sinematografik bir analizdir yine de. Çizimlerindeki akış (*stills*), görünen ilk kanıtıdır bunun, birer imge olarak onların işlevselliği ve görsel varlığı hareketten bağımsız düşünülemez, imgelerin önce be-

lirip sonra kaybolduğu dinamik bir süreç söz konusudur. Bu duruma Gilles Deleuze'ün Bergsonculuğuyla yaklaşacak olursak, zamanın dolayımlanarak anlatılmasından söz edebiliriz. Buna göre Freud'un yontuyu yeniden kurgulamaya çalışan grafik çizimleri, olay akışının sembolik olarak belli anlarda temerküz ettiği poz ve duruşları göstermeye yönelik değildir kesinlikle; öte yandan –Marey'in veya Muybridge'in fotogramları gibi– keyfi, hareketsiz kesitlerle mekânda bir ötelenme hareketini yakalamaya çalışan aşamalardan da ibaret değildir bunlar. Bu anlamda Freud'un çizimleri, mekândaki nitel değişimden zamandaki nicel değişime geçiş yapan *hareketli* kesitler olarak anlaşılabilir daha çok – dingin Musa'dan öfkeli Musa'ya, oradan da Michelangelo'nun Musa'sına geçiş yapan kesitler. Bir yandan Freud'un düşünsel deneyciliği hareket akışını adeta mekanik bir biçimde, keyfi münferit kesitlere bölüp öğelerin mekândaki yer değiştirmesine yoğunlaşır, ama öte yandan bizatihi bu kesitler de daha önceki başka devinimlerin son noktasına işaret eder. Böylece devinim toplamda –süre (*durée*) olarak– bu ilişkilerin hepsini birden kuşatmakta ve karşımıza dönüşmüş bir imgeden ziyade dönüşümün imgesi olarak çıkmaktadır.[2] Şöyle bir sonuç çıkarabiliriz buradan: Michelangelo'nun Musa'sındaki gizli niteliği, anlam peşinde koşan şu ya da bu yorumda değil, doğrudan doğruya Musa'nın reel ve tamamlanmış hareketinin içinde bulmuştur Freud. Michelangelo'nun Musa'sı Freud'un gözünde durağan bir imgeye gönderme yapmaz; bu Musa daha çok devingenliğin imgesidir ve somut süre içinde bir değişimi temsil eder, olup bitmiş bir mekân-zaman bloğunu.

Bu örtük devingenlik imgesinin özel karakterini doğru anlamak gerekir yine de. Yani burada algıdan aksiyona bir geçiş söz konusuysa da, bloke olan şey tam da bu geçiştir. Algıyla (durumun bo-

2. Gilles Deleuze, mekân içindeki bölünebilir hareketten hareketin bölünemez süresine geçişin söz konusu edildiği Bergson tezlerini şu denklemle özetler: "Hareketsiz kesitler / hareket = hareketli kesit olarak hareket / nitel değişim" (Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild, Kino I*, Frankfurt/M., 1989, s. 13-26, 23; krş. Miriam Schaub, *Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare*, Münih, 2003, s. 89-93). Freud'un sinema karşısındaki ikircikli tutumu için krş. Horst Bredekamp, "Michelangelos Moses als Gedankenfilm. Freuds Ambivalenz gegenüber der Kinematographie", Kristina Jaspers, Wolf Unterberger (haz.), *Kino im Kopf. Psychologie und Film seit Sigmund Freud*, Berlin, 2006, s. 31-7.

zulması, halkın yaygarası) aksiyon (ayağa fırlayan Musa) arasında bir aralık oluşmuştur, gelgelelim bu aralıkta ne ketlenen devinimi ne de tıkanan aksiyonu ima eden bir şey vardır. Tekrar Deleuze'e başvuracak olursak, bir heyecan imgesi formatından söz edebiliriz, tam da Freud'un "devinimin saiklerine dönük analiziyle" (193) peşine düşmüş olduğu formattır bu. Her halükârda heyecanın belirlenmesi söz konusu olacaktır burada, tıpkı Deleuze'ün fenomenolojiyle yapmaya kalkıştığı gibi. Buna göre heyecan, sensomotor akışta bir kırılmaya, algıdan aksiyona geçişte bir yırtılmaya işaret eder, kafa karıştırıcı algı ile ertelenmiş tepkinin arasında kalan çentikte belirir. Fizyolojinin diliyle söylersek, hem devingenliğin itkisidir heyecan hem de bir sensor sinire doğru bir tür motor atılımdır; etolojinin terimleriyle de durumsal bir karakteri vardır heyecanın. Onu duygudan ayıran şey, girişimleri belirleme gücüne açıkça sahip olmaması ve uyarıyla eylem arasındaki motivasyon zincirlerini kesintiye uğratmasıdır. Heyecanın ortamı kesinti, mekânı aralıktır, olayın gidişatı orada ötelenir ve en hafif tabirle kuşkulu hale gelir. Dolayısıyla Michelangelo'nun Musa'sı olay karşısında henüz belirlenmemişlik anını temsil eder. Freud'un, Musa figürünün heyecansal yoğunluğuyla "irkilme hareketinin" engellenmesini birbirine bağlayan çizimleri, sinematografik bütün eğilimlerden uzak olmak üzere, heyecan imgesine dair ilk teori olarak anlaşılabilir.[3]

Tam da bu nedenle –üçüncü noktaya gelmiş olduk böylece– Michelangelo'nun Musa'sı Freud'un gözünde anlatıdan adamakıllı kopmuştur. Artık epik bir olayın gidişatına eklemlenemeyecek kadar anlatının devamlılığını ve akışını kırmaktadır Musa yontusu. Ne ayağa fırlayacak gibidir Musa, ne de fırlamayacak gibi; yasa levhalarını ne yitirecek ne de tutacak gibidir. Anlatının içindeki mantıklı yerini kaybetmiştir ve önceyle sonra arasındaki geçişin devamlılığını kesintiye uğratmaktadır. Aksiyonlar arasındaki farkın silindiği, hepsi-

3. Deleuze, *Bewegungs-Bild*, s. 97, 123. Her ne kadar Freud kendi döneminin psikolojik ve fenomenolojik heyecan kavramlarına mesafeli durmak istemiş olsa da, kendisinin de olayı histerikleştirdiği gözden kaçmaz: açık bir heyecan olarak histerik delilik nöbeti; yine de "genel (...) bir histerinin ifadesi olarak heyecan"; krş. Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, *Gesammelte Werke*, Cilt 11, s. 411; Türkçesi: *Psikanalize Giriş Dersleri*, çev. Selçuk Budak, Ankara: Öteki, 1999.

nin aynı potada eridiği bir noktaya işaret eder Musa; eylemin "ya o ya bu"luğu "hem o hem bu" söylemiyle yeniden yapılandırıldığı için de karşıt yönlerdeki bütün fiilleri ve eğilimleri içinde barındırır, birbirlerini dışlamayan imkânların mevcudiyetine izin veren bir mekândır artık burası. Freud'un hiçbir sisteme bağlanamayacak bir göstergeler kümesini deşifre etmesi bu duruma uygundur: bu Musa'da ve Musa'yla ilgili ne olup bittiğini temsil eden şey ne bir olaydır, ne bir eylemdir, ne bir içeriktir, ne belli bir ifadedir, ne bir karakter ne de bir özelliktir; işin içinde bir askıya alma mantığı vardır daha çok; ne olup bittiğini anlama çabasıyla çaresizlik arasındaki ilişkinin dramatize edilişinden, dramatizasyonun doruğunda ise sadece olasılıklardan, potansiyel vasıflardan söz edebiliriz burada: öfke, isyan, acı, küçümseme, vakar, gurur ya da şevk; gelgelelim bunlar şu ya da bu durumun, şu ya da bu eylemin ve devamlılığın içinde kendilerini gerçekleştirmedikleri gibi, Musa'nın özgül özellikler taşıyıp taşımadığı sorusunu da atmaktadırlar ortaya: "(...) Musa istese de yerinden fırlayacak durumda değildir" (183). Freud'un metnini, retorik yapıyı da kuşatacak biçimde soru işaretleri ve aktif-pasif formdaki betimleyici ifadeler belirler; Musa'daki bütün emareler ve vasıflar da reel epizodik, tarihsel, geleneksel, anlatısal bağlamlar içinde ifşa edilmek yerine sadece sanal reflekslerde ve bağıntılarda mevcuttur son kertede. Freud'un, *Michelangelo'nun Musası*'na bakışı da aynı şekilde *vir activus* olup Eski Ahit'in Musa'sı değildir.

Yasa ve Tereddüt

Eninde sonunda sözü edilen etki alanlarının, hareketli resmin ve çözümsüz çelişkiler yumağının Freud için ister istemez ilkesel bir anlam kazanacağı tahmin edilebilir rahatlıkla; makalesinin en başında Shakespeare'in Hamlet'ine kısa bir atıfta bulunarak esas boyutu zaten ima etmiştir Freud. Zira esasen, der Freud, burada bir ilkenin geçerliliği, yasa ve yasanın yasallığı karışmaktadır işin içine. Ayrıca yasa son kertede bir tereddüt halini temsil etmektedir. Musa'nın herkesçe bilinen öfkesi ve parlaması onu tam eyleme sürüklemek üzereyken önüne yasanın tehditkârlığı dikilip onu engellemiş ve başlamakta olan hareketi tersine çevirmiştir. Şunu da eklemek gerekir ki,

Musa'nın öfkesinde Eski Ahit Tanrısı'nın haklı gazabı devam ederken, bu öfkenin yörüngesi, onun bir parçası olan yasayla ve bizatihi yasanın yasallığının sorgulanışıyla kesintiye ve akamete uğramaktadır. Böylece Musa'nın öfkesi ve eylemi yasa yoluyla bir anlık bir suskunluğun içine düşüp es vermiştir; aksi yönde de yasanın kendisi, eylemin kesintiye uğraması yoluyla salınarak süzülmeye başlamıştır. Yasa levhalarını kıracak olan öfke ve onu ketleyen yasa birbirlerini aynı ölçüde motive ve bloke etmektedir.

Burada Freud'u izlediğimizde, kuşkusuz aklımıza duyguların doğrultularındaki yapısal çift değerlilik gelebilir; bu çift değerlilik, yasanın ve heyecanların hemhal olmasından doğmakta ve ardında çözülmemiş bir evet ve hayır'ı aynı anda bırakmaktadır: histeriye tutulmuş bir Musa; *Rüyaların Yorumu*'nda kendini esrarengiz bir varlık olarak gösteren, id ile üstben arasında vuku bulan ve yayılarak şiddetini artıran, "aktarımı başaramayan ben"in bütün çabalarının da "en nihayetinde içine düşmekten kurtulamadığı bir çatışmanın içine çekilmiş olan" Hamlet-Musa.[4] Ama bizim burada asıl ilgilendiğimiz şey aksiyonu ve yasayı, eylemi ve eylem nedenini rizikolu ve nazik bir ilişki haline getiren basit bir tereddüt teorisidir. Sistematik bir tereddüt içinde olan Musa üst bakışa geçit vermeyen, karmaşık bir motivasyon zeminine gönderme yapmaktadır; olağanüstü problematik bir konumlandırılışın farklı katmanları ortaya çıkarılabilir buradan.

Yasa ve yasanın kendini gerçekleştirmesi, Tanrı'nın ve Musa'nın müdahalesi bağlamında metnin Mısır'dan Çıkış'a gönderme yaptığı bölümlerde bazı uyuşumsuzluklar taşıdığına zaten Freud'un kendisi de işaret etmiştir: Tanrı dönek halkı cezalandırmak istiyordur (Çıkış 32: 7-11), Musa'nın günahkârlar için yakarışı başarıyla sonuçlanır (Çıkış 32: 11-3), cezayı katliam çağrısıyla bizzat verdikten sonra (Çıkış 32: 19-28) yeniden halkı için Tanrı'ya yakarır (Çıkış 32: 31-2), ayrıca son bölümde cezanın bütünü bizzat Tanrı'nın eylemi olarak anlatılır (Çıkış 32: 35). Bu "tutarsızlıklar ve çelişkiler" (197) hem yasa, yasanın çiğnenmesi ve yaptırım arasındaki anlatı mantı-

4. Freud, "Hemmung, Symptom und Angst", *Gesammelte Werke*, Cilt 14, s. 148; "Traumdeutung", *Gesammelte Werke*, Cilt 2/3, s. 271-3; Türkçesi: *Düşlerin Yorumu I-II*, çev. Emre Kapkın, İstanbul: Payel, 1991.

ğına hem de bu yöntemin telif hakkının kime ait olduğuna ilişkindir Freud'a göre; böylece Musa'nın müphem konumunun Eski Ahit'teki mahkeme ve ceza anlatısı boyunca enfekte olduğu da su götürmez bir gerçektir. Zira tektanrıcılığın altını özellikle çizen Yahudi teologların (*Deuteronomistler*) okuma tarzına göre Musa bir yandan inançsızlara verilen tanrısal ölüm cezasının defaten uygulayıcısı olarak belirirken, daha sonra Tanrı'nın gazabı da Musa'nın ortaya çıkışıyla birlikte kendini gerçekleştirmesinin aracını bulmuş olur. İsrailllilerin Şittim'de konaklamasıyla ilgili bölüm şöyle der: "Böylece Peor Baalı'na bağlandılar. Rab bu yüzden onlara öfkelendi. Musa' ya, 'Bu halkın bütün önderlerini gündüz gözüyle öldürüp güneşin huzurunda Rabbin için kazıklara oturt ki, Rabbinin kor gibi yanan öfkesi yatışsın' dedi. Bunun üzerine Musa İsrail yargıçlarına, 'Her biriniz kendi adamlarınız arasında Peor Baalı'na bağlanmış olanları öldürün' dedi" (Çölde Sayım 25: 3).[5] Öte yandan Sina Dağı'nda Musa'nın öfkeyle İsrail'e kestiği ceza Tanrı'nın hükmü değildir. Ama yine de Musa, *lex fundamentalis*'in, on emrin düşüşünün intikamını almış olur. Putperestliğin ve "kıskanç Tanrı'nın" (Çıkış 20: 5) tekelci talebinden yüz çevirmenin intikamını alarak ani öfkesiyle aslında tanrısal gazabın yapacağı şeyden başka bir şey yapmamış olur. Öte yandan Freud'un okuma tarzı, yasa levhalarının Musa tarafından parçalanışının "sembolik" bir mana taşıdığını anlamak için bir fırsat sunmaktadır bize; Freud daha sonra burada putperest halk ayaklanmasının Musa figüründe akıllıca ertelenişini görmek isteyecektir, tanrısal yasaların en temeli olan birinci yasanın kırıldığı andır bu.[6] Musa burada garip bir sivrilik içinde hem yasaya sadıktır hem de onu ihlal etmektedir, aynı anda uygulayıcı ve gasıptır, tanrısal iradenin hem taşıyıcısı hem engelleyicisidir. Ve bu hareket eninde sonunda Eski Ahit'in müdahaleci, öfkesiyle yasayı ama yasayla da öfkesini cezalandıran Tanrısı'nın gazabına doğru hızla koşmak zorunda kalır. Teolojinin kendi içinde var olan bir huzursuzluğun çıkış nok-

5. Krş. Ralf Miggerbrink, *Der zornige Gott. Die Bedeutung einer anstössigen, biblischen Tradition*, Darmstadt, 2002, s. 28.

6. Freud, "Der Mann Moses und die monotheistische Religion", *Gesammelte Werke*, Cilt 16, s. 149; Türkçesi: *Hz. Musa ve Tektanrıcılık*, çev. Kâmuran Şipal, İstanbul: Cem, 1998.

tası olarak görebiliriz bu durumu; nitekim dalgalanmalarla yasaya uygunluk arasındaki, tanrısal iradeyle hakkaniyet arasındaki tehlikeli ve nazik gerilimi kamçılayan ve en nihayetinde Tanrı iradesindeki sonu gelmez bir gerilemeye ve olumsallığa ilişkin şüphe konusunda dikkatleri üstüne çeken de bu huzursuzluktur.[7]

Kitapsız Musa

Uzun sözün kısası Freud'un Musa incelemesi, tanrısal nakil yolları ve kanallarında hem aktarıcı hem de engelleyici bir Musa yaratmak için uğraşmıştır. Musa bir yandan Tanrı'nın çığ gibi gazabını tam gerçekleşecekken engelleyerek yasanın gereğini yerine getirmemekte ya da tersten bakıldığında, kendi öfkesini yasanın ağırlığıyla dengelemektedir. Tam da bu yüzden geleneksel Musa rolünden ayrılmakta, doğru bir tektanrıcılıkla yanlış bir çoktanrıcılık arasındaki, Yehova'yla putperestlik arasındaki keskin ayrımı ortaya koyan ve böylece görev ve yetki alanları birbirlerinden farklı olan antik Mısır tanrıları karşısında bir "karşı din" başlatan yasa koyucu işlevinden uzaklaşmaktadır – içinde barındırdığı bütün gerilimli kızışmalarla da olsa paganizmin karşısına dikilen bir Yahudi-Hıristiyan bellek tarihinin izlerine damgasını vuran bir vurgudur bu.[8] Freud'un Michelangelo üzerinden yaptığı Musa okuması sınır çizgisine sadece yaklaşmak ve ona şöyle bir dokunmakla yetinmiş, tıpkı bir eşikte konuşlanır gibi bu çizginin hemen önünde veya üstünde kalmayı tercih etmiştir: insanın yasaya uygunluğu takip edip etmeyeceği, edecekse de bunu nasıl yapacağı konusunda beliren *nomos*'la* ilgili bir kafa karışıklığıdır bu.[9]

* Yunancada "âdet, kullanım, yasa" gibi birçok anlama gelen, Arapçadaki "namus" kelimesinin de kökeninde yattığı ileri sürülen bir kavram. –*y.n.*

7. Peter Sloterdijk, *Zorn und Zeit. Politisch-psychologischer Versuch*, Frankfurt/M., 2006, s. 152-62.

8. Jan Assmann, *Moses der Ägypter. Entzifferung einer Gedächtnisspur*, Darmstadt, 1998, s. 245 vd.; Friedrich Wilhelm Graf, *Moses Vermächtnis. Über göttliche und menschliche Gesetze*, Münih, 2006, s. 48.

9. Erich L. Santner, "Freud's 'Moses' and the Ethics of Nomotropic Desire", Renate Salecl (haz.), *Sexuation*, Durham, 2000, s. 57-105.

Yazıda ele alınan bir başka ayrıntı daha vardır ki, bu da Freud'un bu kendine has inşasını destekleyecek niteliktedir. Zira Freud büsbütün yanlış bir değerlendirme yaparak Musa'nın tuhaf boynuzlarını, onun nurlu, parlak ve aydınlık çehresini *(facies coronata)* boynuzlu bir çehreye *(cornuta)* dönüştüren bir tercüme hatasının sonucu olarak kavrayamamış ve bu "hayvana benzerliğini" Musa figürünün satirlere ve çobanların tanrısı Pan'a gönderme yapan yabanıl veçhesi olarak kabul ederek bu benzetmeyle birlikte onu altın buzağıya yaklaştırmıştır.[10] Nitekim Freud'un daha sonraki çalışması *Musa ve Tektanrıcılık*'ta da Musa, kırılmış levhalarla kâfir ve suçlu halkın tamamlayıcısı olarak takdim edilerek putperest, isyancı halkın yetkili vekili olarak belirir; böylece Freud'un Musa figürünün iç gerilimi, bir bakıma dramı keskinleştiren bir diğer bileşen tarafından tamamlanmış olur. Ani öfkenin ve yasanın yan yanalığı değildir sadece söz konusu olan, aynı zamanda tektanrıcılığın buyruğu ve çoktanrıcılığın isyanı da karşı karşıya gelmektedir burada; anlaşılan ikircikli Musa'nın da halkın inançsızlığında sarsıcı bir payı vardır.

Freud'un kavrayışındaki muhtelif problemli alanlar ve gerilimler bir araya getirildiğinde *Michelangelo'nun Musası*'nın yazarının Michelangelo'nun yontusundaki mecazi kanıtları görmeyi ve onları Mısır'dan Çıkış'la ilişkilendirmeyi neden bu denli kesin bir biçimde reddettiği de bir miktar anlaşılabilir hale gelmektedir. "Boynuzlar" veya Musa'nın başındaki ışıltı, dizlerinin üzerindeki peçe, sağ kolunun altındaki *yazılmamış* levhalar gibi öğeler, Rönesans'tan bu yana yapılan yorumlara bakılırsa, zaten altın buzağının bulunduğu birinci Sina epizoduna değil de ikincisine gönderme yapmaktadır: Musa burada elleriyle hazırladığı boş ve yeni taş tabletlerle bir kez daha

10. Freud, "Der Moses des Michelangelo", s. 175-7. Kitabı Mukaddes'in Latince çevirisi *Vulgata*'da ortaya çıkan tercüme hatası İbranicedeki *qaeraen* sözcüğünün iki anlamlılığından, hem "ışın" hem de "boynuz" anlamına gelmesinden kaynaklanmaktadır. Kendi elinin altında bulunan ve ulaşabildiği literatürde de bu yanlışlığa yapılan atıfları önemsememiştir Freud. Yahudi tefsirleri altın buzağıyla "boynuzlu" Musa arasındaki çağrışımsal yakınlığa yeterince gönderme yapmaktadır (krş. Christoph Dohmen, "Nuntii Personarum et Rerum. Mose, das leuchtende Antlitz der Tora", *Biblica* 86, 2005, s. 586-7; Malcolm MacMillan/Peter J. Swaales, "Observations from the Refuse-Heap: Freud, Michelangelo's *Moses*, and Psychoanalysis", *American Imago* 60/1, 2003, s. 79).

dağa çıkar, orada Tanrı'nın azametini görünce yüzü ışıldar, peçesini bir takıp bir çıkartarak Tanrı sözünün müjdeciliğini yapar ve böylece antlaşmanın yenilenmesine tanıklık yapmış olur (Çıkış 34: 1-35). Oysa Freud'un atıfları ve tahminleriyle kafa karıştırıcı bir gönderme alanı kurduğunu[11] kabul edecek olursak onun bu inatçılığını, yanlış okumasını (*misreading*), aşırı veya hatalı yorumunu Kitabı Mukaddes dışı, Ahit karşıtı bir Musa yaratma çabası olarak anlayabiliriz rahatlıkla; her halükârda Tanrı sözünün müjdeciliği işlevini yerine getirmeyen, yargıçlığa ve "Yahudilerin yasa koyuculuğuna" (175) soyunmayan, vahyin temsilciliğini yapmayan bir Musa'dır bu: yasayı rafa kaldırıp askıya alan ve vahiyi bizzat akamete uğratan tuhaf bir Musa. Freud'un duraksayan ve erteleyen Musa'sının Mısır'dan Çıkış'ın Musa'sıyla hiç alakası yoktur ve bu Musa Kitabı Mukaddes metnini ibret verici bir biçimde abluka altına alır.

Böylece Freud'un Musa'sı yıkıcı ve muhalif programıyla Pavlus'u andırır. Tıpkı Musa gibi Pavlus da Romalılara yazdığı mektupta İsrail halkının günah işlediği ve selameti engellediği problemini vurgulamaktadır. Ama her şeyden önce Pavlus'un, Freud'un Musa'sıyla paylaştığı ortak bir nokta vardır ki, o da yasanın rafa kaldırılmasıdır. Yasa nasıl devre dışı bırakılır? Günah bağlamı nasıl çökertilir? Tanrı'nın gazabı ve adaleti nasıl bağdaştırılabilir? Pavlus'un projesi tamamıyla, yasanın düzenleyici gücünü kısmiliğin sınırına itme, yasanın altını oyma ve böylece dayanaksız kalan bir yasayı vurgulayıp güvence altına alma niyeti olarak kavranırsa, Tanrı'nın başlangıçtaki gazap potansiyelinin aynı anda hem nasıl aktive edilebileceği hem de nasıl dizginlenebileceği, bu durumun katlanılmazlığının aynı anda hem nasıl haklı çıkarılacağı hem de yönetileceği sorusunu da ister istemez tekrar etmiş olacaktır.[12] Freud, *Michelangelo'nun Musası* başlıklı çalışmasında Papa II. Julius'un anıt mezarı için yapılması planlanan Pavlus yontusuna atıfta bulunarak bir benzetme yapmakla yetinmemiştir sadece; daha sonraki tektanrıcı-

11. MacMillan/Swaales, *Observations from the Refuse-Heap*, s. 41-104; Franz-Joachim Verspohl, "Der Moses des Michelangelo", *Städel-Jahrbuch*, N.F. 13, 1991, s. 155-76.

12. Jacob Taubes, *Die Politische Theologie des Paulus*, Münih, 1995, s. 36-43, 54, 124; Alain Badiou, *Paulus. Die Begründung des Universalismus*, Münih, 2002, s. 13, 141-59; Sloterdijk, *Zorn und Zeit*, s. 156-9.

lık çalışmasında da Jacob Taubes'in iddia ettiği gibi Musa problemine Pavlus'u anıştıran bir eleştiri de getirmemiştir sadece.[13] Freud'un yaptığı daha çok bir Musa ve Pavlus rezonansı tesis etmek olmuştur, ama buradaki temel tonun kaynağı Musa ve Pavlus'ta olduğu gibi tecelli olayı değil, Tanrı'nın gazabı ve yasanın olumsallığıdır. Bu özgül yazışmada tıpkı Pavlus'un teolojik programdan çıkartılması gibi Eski Ahit'in Musa'sı da yasa koyucu işlevinden çıkartılmıştır; açıkça görülür ki, Freud burada ne Musa'ya dair bir *sub lege*'nin* ne de Pavlus'a dair bir *sub gratia*'nın** hâkim olduğu bir ayrılamazlığa tutunmuştur. Başka bir deyişle Eski ve Yeni Ahit arasında tipolojik bir rezonans düşünülmüştür burada.

Askılama

En nihayetinde Freud'da da Musa'dan Pavlus'a uzanan bir çifte değerlilik yörüngesi ortaya çıkmaktadır. Zira Freud hiperbolik bir belirginleştirmeyle Michelangelo'nun Musa'sının onda bıraktığı izlenimi açıklamaktadır, kendi Musa fantazisine dair kadim bir sahne gibi yorumlar bunu: "... hiçbir yontuda bu kadar güçlü bir etki tecrübe etmedim. Nahoş Corso Cavour'un dik merdivenlerini kim bilir kaç kez tırmanıp terk edilmiş kilisenin bulunduğu o ıssız bölgeye vardım, her defasında kahramanın horlayıcı ve öfkeli bakışlarına direnmeye çalıştım, bazen de temkinli bir şekilde iç mekânın loşluğundan usulca dışarıya kaçtım; onun gözünü diktiği, putu gördüğünde inançlarından hemen vazgeçen, beklemek ve güvenmek yerine sevinç çığlıkları atıp tezahürat yapmayı tercih eden ayak takımının bir parçasıydım adeta" (174-5). Freud'un kendisi de Musa'ya karanlık taraftan, ayak takımının ve inançsız halkın tarafından yaklaşmakta, kendini tektanrıcılığı ve yasayı yıkmaya yeltenen, selametin yolunu unutan bir pozisyonda konumlandırmaktadır. Freud bu yaklaşımına daha sonra, Musa yontusunun hiçbir şekilde "hare-

* (Lat.) Yasa'nın yönetimi. *–ç.n.*

** (Lat.) Tanrı'nın lütfu. Her iki terim de Pavlus'un Romalılara Mektuplar'ında geçer (Romalılar 6: 15). *–ç.n.*

13. Freud, *Moses des Michelangelo*, s. 182; Taubes, *Politische Theologie*, s. 124 vd.

kete geçmeyeceği, levhaları yere fırlatıp öfkesini boşaltmayacağı" (183) yolundaki "hayal kırıklığını" eklemiş olsa da, Freud'un gözlemciliğinde isyanı cezasız kalmaktadır, tıpkı yasanın yürürlükten kaldırılması gibi. Tam da bu askılamanın (*suspens*) içinde metnin öznesi kendini Michelangelo'nun Musa'sından aforoz edilmiş olarak görmektedir. Kitabı Mukaddes'teki tarihsel, öfkeli, intikamcı Musa'ya yine kendisinin kaleme aldığı *Michelangelo'nun Musası*'ndan daha yakın olduğunu iddia eden[14] Freud, metnindeki özne aracılığıyla karşıt güçleri ve Musa'sının tereddüdünü tekrar etmiştir. Belki de burada Freud'un bu metinle kurduğu tereddütlü ilişkinin motiflerinden birinin bulunduğu söylenebilir: Freud metni yazma süreci esnasında derin kuşkulara kapılmış, metnin yayımlanmasını geciktirmiş ve ertelemiş, en nihayet çok istekli olmasa da metni yayımlamaya razı gelmiş ve onu bir "şaka" veya "nükte" ya da "sevginin gayrimeşru çocuğu" olarak değerlendirmiştir. Bu metindeki hipotezlerinin onayını yine yıllar sonra yayımladığı başka bir metinde, *Michelangelo'nun Musa'sına İlave* başlıklı metinde görürüz.[15] Bu çalışma bir yandan sanat tarihi, Kitabı Mukaddes ve teolojiye dair bütün göndermelerin ötesinde metnin iç bağlaşıklığı üstünde durmakta ve bu açıdan da bir fantazi karakteri kazanmaktadır. Öte yandan Freud'un metni, onun yayımlanma sürecinde yaşanan tereddüt, atılım ve atalet arasındaki gelgitler, nesnesinin tereddütlü yapısını tekrar eder gibi görünmektedir; yasanın ve yasallığın taleplerine zıt yönde, süspansa, nevrotiğin haklarına yönelen, fantastik ve "isterikleşmiş" bir okuma biçimi vardır sanki burada. Musa'dan Pavlus'a, oradan da Freud'a kadar kurucu figürlerin silinip yeniden yazılan parşömenini görmek mümkün olmaktadır böylece, konulan yasayı devre dışı bırakan da onların belirleyici jestleridir.

14. Ernest Jones, *Sigmund Freud. Leben und Werk*, Cilt 2: *Jahre der Reife, 1901-1919*, Münih, 1984, s. 432; Türkçesi: *Freud. Hayatı ve Eserleri*, çev. Emre Kapkın, İstanbul: Kabalcı, 2004.

15. *Michelangelo'nun Musası*'nın yayımlanma öyküsü için krş. Jones, *Freud*, Cilt 2, s. 428-33; MacMillan/Swales, *Observations from the Refuse-Heap*, s. 54-62. Jones 1921'de *Michelangelo'nun Musası*'na ilaveler yapması için Freud'a Verdunlu Nicholas tarafından yapılmış sakallı bir Musa heykelciği gönderir. Yazı ancak 1927'de yayımlanır.

Tereddüt Sistemi

Bütün bunları bir araya getirdiğimizde tereddüt sisteminin belli başlı öğelerini toplamış oluyoruz. Bu sistem estetik bir figürden yola çıkarak bir olay bağlamı üzerinden ilkesel bir boyuta ulaşmakta ve bütün bunlar olup biterken de aynı anda birbirini motive ve bloke eden zıt yöndeki güçler, algıyla aksiyon arasında bir belirsizlik uğrağı meydana getiren bir hareket veya heyecan imgesi, Kitabı Mukaddes anlatısının dizilimini kesintiye uğratan ve kendisi anlatısal olmayan bir işlev ve en nihayet yıkım ve düşüşün kıyısına varan ilkeler ve yasallıklar suretiyle muallakta kalan özgül bir salınım üretmektedir. Paradoksal olmakla birlikte bu noktada enerjik bir ataletten, sebatkâr bir edilgenlikten söz edilebilir rahatlıkla. Freud'un bu kısa metni her şeyden önce tarihsel doğruluk sorunlarını ardında bırakmış ve ne yasa getiren ne heyecanlarına kapılan ve en nihayet tereddütlü bir devinim içinde bir oraya bir buraya salınırken donup kalan, kendi içinde tutarlı, düzmece bir Musa üretmiştir. Tıpkı Freud'un bir keresinde hayatın düzenle entropi arasında gidip gelen "tereddüt ritminden" söz etmiş olduğu gibi burada da ileri ve geri hamlelerin sürekli üst üste binerek Michelangelo'nun Musa figürünü tekrarlarla besleyen etik veya etolojik bir tereddüt ritminden söz edilebilir.[16]

Böylece tereddüde sistematik ve ilkesel bir ortam tahsis edilmiş olur. Kararsızlık, uyuşukluk, çaresizlik, irade zafiyeti veya tam bir atalet gibi yakın kavramlarla karşılaştırıldığında, tereddüt istikrarlı veya oynak bütün denge durumlarından uzaktır; daha çok zıt yöndeki itkileri sürekli yeniden harekete geçiren, onları zincirlerinden

16. Krş. Freud, "Jenseits des Lustprinzips", *Gesammelte Werke*, Cilt 13, s. 43; Türkçesi: *Haz İlkesinin Ötesinde/Ben ve İd* içinde, çev. Ali Babaoğlu, İstanbul: Metis, 2001. Nevrotik yapıyı ve onun çatışmalı halini organik hayat düzleminde kullanmıştır Freud burada: "Organizmaların hayatı bir tereddüt ritmi gibi; bir dürtü grubu hayatın son amacına mümkün mertebe en kısa zamanda ulaşmak için bir fırtına gibi ilerlerken bir diğeri yolun belli bir yerinde hızlı adımlarla geri dönmektedir, aynı yolu belli bir noktadan itibaren bir kez daha katetmek, böylelikle yolun süresini uzatmak için." Buna ilaveten hatırlatmak gerekir ki, Almancada "zaudern" ve "zögern" fiillerinin etimolojisi akrabadır ve "ileriye hamletmekle" "engellenmenin" çifte devinimini içerir. Krş. Jacob Grimm/Wilhelm Grimm (haz.), *Deutsches Wörterbuch*, Münih, 1984, Cilt 31, s. 393 vd., Cilt 32, s. 22 vd.

kurtaran ve aynı anda da engelleyen meta istikrarlı bir karakteri vardır tereddüdün. Böylece eylem zincirinin devamlılığı ve mantık akışını alttan alta oyan bir motivasyon ilişkisi gündeme gelmektedir. Kutsal metnin selamet planı en iyi ihtimalle tehire yer verip tereddüde yer vermezken, Freud'un yaklaşımı selamete dair her türlü teleolojiden ayrılmaktadır. En nihayetinde temellendirme bağlamına dokunmak anlamına gelir bu: tereddüdün tekrar figürü, başlangıç fiili öfkenin harekete geçirdiği yasa musibetinin içinde yer alan bir çemberin koreografisini yapar. Tereddüt faaliyeti kendi ilkesinin olumsal desteğine dokunmaktadır.

Bu nedenle tereddütte, tereddüt sisteminde kendine özgü iç bir ekonominin belirlediği, estetik yöntemi, tarihsel kodları, değerleri ve bilgi formüllerini eşit derecede içinde barındıran bir dünya davranışının bir veçhesini görebiliriz. Tereddüt Batı geleneğinde hep kararsızlığın tarafına itilmesine ve 'eserin' huysuz bir tutumla boşa çıkarılması olarak diskalifiye edilmesine karşın aktif bir sorgulama olarak da görülebilir; burada önemli olan eserin, eylemin icra boyutuyla değil de oluşum süreciyle ele alınmasıdır. Tereddüt aforoza uğramış kayıp bir tema misali tuhaf bir biçimde silik bir iz bırakmaktadır ardında, Batı'nın uzun tarihinde eylem kültürünü ve eser kültürünü kıran ve yansıtan her yerde keskin ve veciz bir biçimde karşımıza çıkar bu iz. Tereddüt eylemin emir kipine ve başarısına bir gölge gibi, tekinsiz bir rakip gibi eşlik etmektedir; bu noktada bir tereddüt işlevinden söz edilebilir: eylemlerin kendini gösterdiği ve eylem zincirlerinin örgütlendiği yerde bir duraklama, bir mola, bir ara, bir kesinti çıkmaktadır ortaya. Zaman ve tarihle kurulan asimetrik bir ilişkidir bu aynı zamanda. Şayet eylem Nietzsche'ye göre unutulmakta gerçekleşiyor ve aynı zamanda tarihi üretiyorsa, tereddüt de onun gölgesi olarak bu tarihi yarıp geçiyor demektir; özgül bir anımsamayı doğrulamak üzere bu bağlamın içinden doğmaktadır tereddüt: olmamış olanın belleği, asla şimdisi olmayan bir geçmişin anısı, olmayacak veya henüz olmamış aksiyonların ve eylemlerin ön anısı.

17. Krş. Michael Gamper, "'Dass ich meinen Zweck fast ganz und gar vergesse' – Unentschlossenheit und Laune als ethische und ästhetische Konzepte der Frühromantik", *Athenäum* 9 (1999), s. 9-38.

Havaya Kalkan El

Sahne

Bu makale bir tereddüt hikâyesinin içine serpiştirilmiş bazı dağınık veçheleri hikâyenin içinden çekip çıkarmaya çalışarak esasen şu sorunun çevresinde dönecektir: Tereddüde ilişkin farklı davranışlara bir yöntemsellik kazandırılabilir mi ve buradan giderek gerek tarihsel gerekse de teorik bir araştırma programı, her halükârda davranış öğretilerini –yine bu öğretilerin katkısından yararlanan bir bakış açısıyla– sondajlayan bir program elde edilebilir mi? Bu sorunun cevabını vermeye çalışırken hayatın gündelik kuşatmaları ve blokajlarını koymayacağız merkeze; mikro dramları ve bireysel ve toplu yaşamın ilerlemesinde çok yönlü bakış açılarının, kaynağını hayatın canlılığından alan dallanıp budaklanmaların ve hayati kararların üstesinden gelmeyi başaran ve eylemin sanatsal özelliklerine veya "eylem sanatına" ister istemez eşlik eden sahneleri de koymayacağız. Ayrıca Fabius Maximus Cunctator, Hamlet veya Büchner'in Danton'u ve yirminci yüzyılın Zeno Cosinis'i gibi büyük müteredditlerin ünlü motiflerine ve efsanelerine de pek az değineceğiz. Bunun yerine *tereddüdün işlevinden* ve radikal bir tereddütten söz edeceğiz daha çok; başka bir deyişle eylemin ve eylemin içinde yer aldığı bağlamın sadece bir anlığına sorunsallaştığı durum ve koşulları ele alacağız. Eylem ile engellenme, hareket ile hareketin nedeni, yasa ile yasanın gerçekleşmesi arasındaki nazik ve krizli ilişki tereddütte temerküz ettiği içindir ki, dünyanın üzerine kurulduğu zemin de ister istemez eşelenmiş olacak.

Hiç kuşku yoktur ki başlangıç eyleminin tazeliği, Yunan tragedyasının bir zamanlar tanrıların elinden alıp yere indirdiği aksiyon

tarzlarında görülebilir. Yere inen eylem, bu aktarımın gücünü taşıyabilecek ve tanrıların belirlediği kader akışını bu dünyaya dönük eylemlerin benimsenmesiyle kesintiye uğratabilecek uygun damarlara yönelmiştir. Her ne kadar eylem, trajik kahramanlara ve onların maiyetindekilere fazlaca büyük gelip çoğu zaman bu figürlerin güçlerini aşsa da, bunlar kaderi çalmanın bedelini mahvolarak ödeseler de, bu durum öyle bir sahneye neden olur ki, içinden çıkılmaz hale gelmiş olan dolaşık eylem ve başa gelen felaket ancak bu sahnede sorgulanabilir hale gelir. Yunan tiyatrosunun mimarisi de buna uygun bir donanım sergilemektedir: burada söz konusu olan sadece hareketli bir eylem akışının izleyicilerin sessiz ve yargılayıcı bakışları karşısında takdim ediliyor olması değil, aynı zamanda sahnenin veya orkestranın hemen yanındaki skenenin bu koşuşturma ve dolaşımın (*dromos*) önünü keserek ayrı bir eyleme (*drama*) yer açıyor, giriş çıkışlara izin veren, böylece "yarışı sonsuz yörüngesinden çıkaran" bir mekâna imkân tanıyor olmasıdır. Aiskhylos'un *Oresteia* üçlemesi İ.Ö. 458'de sahnelenirken Atina akropolisindeki yuvarlak sahnenin bir bölümü ayrılarak kapalı çember bölünmüştür, bu işlemin amacı izleyici bakışıyla hareketli eylem arasındaki karşılıklı etkileşimin koşullarını yaratabilmektir.[1] Tiyatro ve drama başlangıcından bu yana tanrıların elinden alınan bir zaman-mekân olarak, meydan okuyan bir eylem olarak kurulmuştur.

Bunun yanı sıra bu teatral pozisyon insanın bakışını ister istemez, dramada veciz tereddüt sahnelerinin ilklerinden birisi olan bir sahneye, aynı anda hem görünmez hem de etkili olduğu için ayrıntılı bir yoruma ihtiyaç duyan bir sahneye yönlendirmektedir: görünmezdir, çünkü eylemin devamlılığı içinde hızla silinip gider, ama aynı zamanda etkilidir, çünkü felaketlerle dolu bir hikâyenin sonunda ortaya çıkar ve sonrasında da yine çetin bir hikâyenin içine doğru akmaya devam eder. Avrupa edebiyatının ilk büyük dramalarından birinde, az önce adını andığımız Aiskhylos'un *Oresteia* üçlemesinin tam ortasında, ikinci oyun olan Khoiphoroi/Sunu Taşıyanlar'da yer almaktadır bu sahne. Üçlemenin birinci oyunu Agamemnon, üçüncü oyunu ise Eumenides/Hayırlı Tanrıçalar'dır.

1. Cornelia Vismann, "Das Drama des Entscheidens", Cornelia Vismann, Thomas Weitin (haz.), *Urteilen / Entscheiden*, Münih 2006, s. 94-5.

Orestes

Uğursuz bir olay örgüsünün merkezinde, başka bir deyişle dramaların içerdiği hikâyenin (*histoire*) ötesine uzanan ve dünyeviliğin yanı sıra tanrıları ve yarı tanrıları da kapsayan bir eylem ağının tam ortasında yer almaktadır bu sahne – zamanları ve ülkeleri aşan bir olaylar fırtınası, eylemlerin ve suçların yeni eylemler ve suçlar doğurduğu bir çağlayan. Böylece Atreus soyunun mukadderatı ve üçlemenin olaylar dizisi en nihayet sözü edilen küçük sahnenin kıyısına vurur: Agamemnon karısı Klytaimestra ve kuzeni Aigisthos tarafından öldürülmüştür; Klytaimestra ve Aigisthos yeni bir ilişki içinde Argos'un sarayında hüküm sürmektedir. Khoiphoroi/Sunu Taşıyanlar'ın başında Agamemnon ve Klytaimestra'nın oğlu Orestes, Apollon'un kehanetine uyarak babasının intikamını almak ister. Sinsice kralın sarayına sızan Orestes içeri alınır alınmaz eyleme geçer. Hiç vakit geçirmeden Aigisthos'u öldürdükten sonra giderayak kendisini tanıyan annesine rastlar. Klytaimestra oğluna vurmak üzere havaya kalkan eliyle onu durdurur ve böylece eylemin tamamlanmasını kesintiye uğratır. Bütün bunlar, Orestes'in ortaya attığı bir soruda kısaca ve geçici olarak yoğunlaşır. Klytaimestra bağrını açar ve oğluna, bir zamanlar kendisini beslemiş olan annesini de öldürmeden gitmemesini söyler ("Hiç durma oğul, bir zamanlar uyuyup kaldığın, dişsiz ağzınla sana hayat veren tatlı sütümü emdiğin göğsümden vur beni çocuk"); bunun üzerine Orestes duraksayarak kendine ve suskun yardımcısı Pylades'e şu soruyu sorar: "Ne yapmalı (*ti draso*) sevgili Pylades; anne katili olmaktan caymalı mı?"[2] Her ne kadar Orestes anne katili olmaktan caymasa da ve Pylades'in bütün oyun boyunca ağzından çıkan tek bir kelime sonucunda Apollon'un kehanetini, bu kehanetin gerçekleşmesi gerektiğini ve tanrılardan gelebilecek gazabı hatırlayarak eylemini tamamlamaya yönelmiş olsa da, uzun sözün kısası her ne kadar bu "dönüm noktasına"[3] ulaşılıp kısa süren tereddüdün ardından kanlı eylem hayata geçmiş olsa da geride çözül-

2. Aischylos, "Oresteia", çev. Von Ludwig Wolde, *Tragödien und Fragmente*, Leipzig o.J., 98 (metindeki alıntılar bundan sonra sayfa numarasıyla anılacaktır).

memiş bir şüphe kalmıştır yine de. Dramatik eylemden hemen önce dramatik bir tereddüt hali.

Bu sahnenin keskin ve kritik bir sahne olmasının nedeni, uğursuz bir olayın devamlılığını, bir cinayetten ötekine geçişi ve Atreus soyunun karanlık kaderini bir anlığına da olsa kesintiye uğratmasıdır. Kritik bir sahne olmasının bir diğer nedeni de, bu duraklamanın içinde derin bir kuşku barındırıyor olmasıdır; bağlamın bütünü ve çözüm tarzı karşısında duyulan derin bir kuşku. Çünkü bir yandan Klytaimestra'ya yönelen eylem Apollon'un kehanetini izleyerek onu doğrular ve böylece Orestes'in insani eylemini tanrısal bir ele bırakmış olur. Öte yandan Orestes'in bir an parlayıp sönen sorusu işi bulandırarak eylem programında bir arızaya ve bilincin kısa devre yapmasına yol açar: anne ve oğul birbirlerini yok etmek niyetiyle karşı karşıya gelseler de bir anlığına kararsızlığın içine düşerler; bu kararsızlık Orestes'in "Ne yapmalı?" sorusunda bulur ifadesini. Orestes'in tereddüdü bütünün içinde münferit bir parça olmaktan ziyade Pylades'in de işaret ettiği üzere kehanetle kısa ve geçici bir çarpışma, tanrılara hizmet anında bir kısa devre haline gelir.

Ortaya atılan bu soru özel bir niteliktedir, çünkü Orestes'in eylemini sadece ötelemekle kalmaz, aynı zamanda bu eylemin mümkün olup olmadığını da sorgular. Böylece bir aralık belirir, eylem bu aralıkta ne gereklidir ne de imkânsızdır artık, olabilir de olmayabilir de; eylemin ve eylemsizliğin çelişmeden birbirlerine eklemlendiği ve eylemin yönünün belirsizleştiği bir eşiktir bu. Aristoteles'in tabiriyle bu tereddüt anı bir beceri veya *potentia** halidir; Giorgio Agamben'in Aristoteles'in *Ruh Üzerine* ve *Metafizik* adlı çalışmalarında gösterdiği gibi beceri [*potentia*] burada beceriksizlik [*impotentia*] anlamına gelir – herhangi bir şey olmamak veya yapmamak anlamında bir beceriksizlik. Mesela dil becerisi, konuşmama becerisi anlamını taşımaktadır örtük olarak; düşünme becerisi bir düşünmeme becerisidir; görme becerisi, karanlığa ilişkin bir beceridir. *Dynamis* [Lat. *potentia*] burada eylemselin, *energeia*'nın karşıtı olarak

3. Hermann Josef Dirksen, *Die aischyleische Gestalt des Orest und ihre Bedeutung für die Eumeniden*, Nürnberg, 1965, s. 113; krş. Theodore Ziolkowski, *Hesitant Heroes. Private Inhibition, Cultural Crisis*, Ithaca, 2004, s. 34 vd.

* Kuvvet, güç, kabiliyet. –*y.n.*

anlaşılmamalıdır. *Dynamis* kabul etme ve yadsımanın mantıksal formundan kaçarak bir potansiyel olarak kalıcı bir salınım haline yol açar ve bütün eylemselliklerin bütün gerçekleşmelerin içinde baki kalır. *Metafizik*'in dokuzuncu kitabında şu ifadeyle karşılaşırız: "Olma becerisi [potansiyeli] mutlaka gerçekleşmiş olma anlamına gelmez. Olma becerisine [potansiyeline] sahip olan, hem olabilir hem de olmayabilir. Dolayısıyla olma ve olmama becerisi aynıdır."[4] Buna göre beceri veya güç [*potentia*] bir şey olmak veya bir şey yapmak becerisi değildir sadece, aynı zamanda bir şeyi eylemselleştirmemek, eylemsele geçiş yapmamaktır. Beceri beceriksizlikle yoğun bir ilişki içinde olup olma halinin içinde bir tür olmama halinin ilan edilmesidir; öyle bir tarzdır ki bu, olma halinin eylemselliği içinde olmama halini kapsar ve muhafaza eder. Beceri sadece olmayış ve eylemselleşmeme halinin içinde yer almakla kalmaz, aynı zamanda bu potansiyeli, gerçekleşen oluş ve eylem içinde de sürdürmeye devam eder. Tam da bu açıdan Orestes'in kısa süren tereddüdü iyi bir örnek teşkil eder bu duruma: Orestes'in dramatik eyleminin zorunluluğuna olumsal bir yan anlam eklemlenir; bu anlam hem unutulup gidecek cinsten değildir hem de istememe, yapamama ve eyleyememe durumlarını içerir. Bu olumsallık Aiskhylos'un üçlemesinde eylemin gerçekleştiği trajik veçheye uygun başka bir başlık olarak düşünülebilir belki.

Eylem Hayaleti

Bir diğer öğeden söz edeceğiz şimdi de. Zira Orestes'in tereddüdü anne katlinden hemen önce bir eylem hayaleti üretir. Öyle bir eylemdir ki bu, onun tekilliğini belirleyen şey, içinde barındırdığı karmaşıklık ve dallı budaklı ilişkiler ağıdır. Bir yandan geçmişteki eylemlere gönderme yaparken bir yandan da gelecek eylemlerin yönünü belirlemekte, böylece koşulların peş peşe gelerek diğer koşul-

4. Aristoteles, *Metaphysik*, 1050b, s. 10 (alıntı için bkz. *Metaphysik. Schriften zur Ersten Philosophie*, haz. ve çev. Franz F. Schwarz, Stuttgart, 1970, s. 236); Türkçesi: *Metafizik*, çev. Ahmet Arslan, İstanbul: Sosyal, 1996. Giorgio Agamben bu argümanı özellikle vurgular; bkz. *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*, Stanford, 1999, s. 177-84.

ları belirlediği bir koşullar ağını görünür kılmaktadır. Tam da bu nedenle Orestes'in sorusunu kuşatan ve Orestes ile Klytaimestra arasında cereyan eden, hızlı bir tempoda ilerleyerek eylemden duyulan kuşkuyu, onun geçmişini ve gelecekte olacakları gündeme getiren diyaloglar boşuna değildir; yaklaşık yirmi satırın içinde bu trajedinin sorunsalı, karmaşıklığı, eylemlerin saikleri, birbirleriyle bağlantıları ve olay akışı yeniden ortaya konup gözden geçirilir. Orestes'in tereddüdü dağıtılmış diğer rollerin içinde kendini ifşa etmekte ve pozisyonlar/karşı pozisyonlar, argümanlar/karşı argümanlar bağlamında gerçekleşmektedir. Aşağı yukarı şöyledir bu bağlam: Demek anneni öldürmek istiyorsun (diye sorar Klytaimestra). Annem babamı ve kocasını öldürmedi mi (diye soruya soruyla karşılık verir Orestes). Peki, baban Iphigenie'yi kurban olarak sunmakla aileye ve annene karşı suç işlemedi mi (olur Klytaimestra'nın cevabı). Savaş halindeyken bunun iyi bir nedeni yok muydu (diye sorar yeniden Orestes) ve böyle süregider bu soru cevap oyunu: İntikam ruhları eyleme geçmeyecekler mi? Ama intikam alınmadığı ve cinayetin kefareti ödenmediği takdirde de harekete geçmeyecekler midir onlar zaten? Agamemnon'un öldürülmesi kaderin bir parçası değil midir? Kader şimdiki eylemde de zaten ağlarını örmek zorunda değil mi? Bir anne katili, akrabaların lanetini üzerine çekmeyecek midir? O akrabaların zaten kendileri lanetli değil mi? Sahne tam olarak şöyledir Aiskhylos'ta:

KLYTAIMESTRA: Seni besleyip büyüttüm, yine senin yanında yaşlanmak isterim.

ORESTES: Benim babamı kendi evimde öldürdüğün halde mi?

KLYTAIMESTRA: Olup biten her şey bizim kaderimizdir.

ORESTES: O halde bırakalım bu ölüm de kaderin oyunu olsun.

KLYTAIMESTRA: Soyun laneti kalbini titretmiyor mu çocuk?

ORESTES: Beni doğuran kimse çocuğunu kedere sürükleyen de odur.

KLYTAIMESTRA: Seni dost evine gönderdim, günah işleme.

ORESTES: Alçakça satıldım ben, özgür babanın oğlu olarak.

KLYTAIMESTRA: Göster o zaman bunun için aldığım ödülü?

ORESTES: Sana sövmüyorsam utancımdandır.

KLYTAIMESTRA: Hiç durma, ama babanın günahını da söylemeyi unutma.

ORESTES: Kimseyi suçlama, sen yurdundaydın.

KLYTAIMESTRA: Kocasından uzak kadınlar acı çeker.
ORESTES: Ya evine ekmek getiren erkeğin çektiği eziyet.
KLYTAIMESTRA: Öyle görüyorum ki oğul, annenin canını almak istiyorsun.
ORESTES: Senin katilin ben değilim, kendini öldürmek isteyen sensin.
KLYTAIMESTRA: Annenin önündeki kanlı köpeklerden koru kendini.
ORESTES: Babamınkilerin kaçtığı gibi ben de görevimi mi savsaklayayım şimdi?
KLYTAIMESTRA: Yaşayan bir ölü olarak boş bir ağıt yakıyorum.
ORESTES: Gününe bu sınırı koyan babamın kaderidir.
KLYTAIMESTRA: Vay halime, doğurduğum ve büyüttüğüm bir yılanmış meğerse. (98-100)

Bütün geçmiş ve gelecek olaylar bu sahnede yoğunlaşmakta ve içinde bulundukları *epoche* ile, bir durma ve duraksama zamanı ile dile gelmektedir: *Oresteia* üçlemesinin dallı budaklı olayları, geçmiş ve gelecek bu *epoche*'de buluşur. Orestes'in kısa süren tereddüdü ileriye dönük bir belirleme süreci olarak ortaya koyar kendini; sonradan gerçekleşecek eylemle kapanmayan, tam tersine akışı kesintiye uğratan bir süreçtir bu. Başka bir deyişle eylem hayaleti sadece gelecekteki eylemin su götürür sorunlu nedenine yaklaşmakla kalmamakta, aynı zamanda içinde bir müzakere ve pazarlık yoğunluğu da barındırmakta, isyanın sesini temsil eden argümanlar bir sarkacın salınımları gibi birbirlerini izlemektedir. Bu isyan hali Shakespeare'in *Julius Caesar*'ındaki Brutus'un sözlerini hatırlatmaktadır: "Korkunç bir şeyin yapılmasıyla/İlk adımın atılması arasında geçen zaman/Bir kâbus, bir korkulu rüya gibi bir şey/Düşünce bedenin ölümlü organlarıyla/Danışıp tartışıyor sanki bu arada./Ve tek başına insan, küçük bir krallık gibi/İç savaş buhranları geçiriyor."[5] Buradan yola çıkarak diyebiliriz ki, bu isyan veya başkaldırı (*insurrection*), bu ihtilaf, bu zaman aralığı ve durma/duraksama tereddüdün hayalet eylem ürettiği bölgedir: bitmeyen bir müzakere ve pazarlık, süregiden bir belirlenme süreci.

5. William Shakespeare, "Julius Caeser", *Gesamtwerk* içinde, Augsburg 1995, Cilt 3, s. 363; Türkçesi: *Julius Caesar*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Remzi Kitabevi, 1966.

ti draso

Ele alacağımız üçüncü ve son nokta, bu küçük sahnenin bize sunduğu manzara ve beklentinin eylemin ölçütlerini sarsıyor olmasının ötesinde iyice çetrefil ve vahim bir görünüş sergilemesine yönelik olacak. Zira Klytaimestra ve Orestes burada karşımıza sadece failler veya fail ve kurban olarak çıkmaz, aynı zamanda eylemlerini farklı biçimlerde meşrulaştıran aktörlerdir onlar. Bu durum Klytaimestra açısından –daha önce de birkaç kez söylendiği gibi– annelik hakkı, kan bağı sorunu, kan davası, anne soyunun dikte ettiği bir talimattır. Buna karşılık Orestes'in yönelimi baba katline, krallık düzenine, kurumlara, baba soyunun temsil ettiği ve Apollon'un kehaneti tarafından koruma altına alınmış olan bir hareket tarzına dayanır. Başka bir deyişle tereddüdün çekirdeğinde ve tereddüt sorunsalında eylemin lehine ve aleyhine olabilecek farklı motifler ve nedenler karşı karşıya gelmez sadece; burada söz konusu olan farklı prensipler ve değerler sistemidir daha çok, şöyle de denebilir: sosyal ve ahlaki dünyanın farklı kodlamaları karşı karşıya gelmektedir bu sahnede.

Böylece bir ayrıştırma süreci girer devreye; doğrudan doğruya bir karar veya hükme bağlanmadan süregiden bir seçicilik. Bu durumu destekleyen de "Ne yapmalı?", *ti draso* sorusu ve bu soruda kullanılan *dran* fiilidir. Zira bu fiille eylemin belli bir veçhesi seçilmiş ve vurgulanmıştır. Yunanca eylemde bulunmak anlamına gelen *prattein* fiili akıbete (*telos*) ve bir eylemin tamamlanmasına yönelirken, etkide bulunmak anlamına gelen *poiein* bir nesne üzerinde çalışmaya, bir üretim ve yapma sürecine yönelir, Aiskhylos *ti draso* ve –"bir şey yapmak", "yapmayı istemek" anlamında– *dran* ifadeleriyle eylemin kendisinin sorgulandığı bir boyutun çerçevesini çizmiş olur. Dramaya adını veren bu *dran* fiili, eyleyenin bir bakış açısı kazanmasına yol açmaktadır, bunu yaparken de amaca dönük bir akış ya da "zorunlu olarak devam edegelen, bağlamsal ve zincirleme bir etkiye" işaret etmek yerine, eylemin başlangıcında yer alan "belirleyici noktaya" işaret eder. Tam da bu nedenle Bruno Snell, Aiskhylos'un üçlemesindeki bu fiilin sürekli olarak "tereddüdün ve kararsızlığın aşılmasına" ilişkin olduğu ve eylemin başlangıç ve karar nokta-

sını açığa çıkardığı konusunda ısrarlı davranmıştır. Her ne kadar Snell'in bu fiilin tercümesinde "karar vermek" karşılığını tercih etmiş olması, bu tercihin sağlamlığı açısından daha sonraları tartışmalara yol açmış olsa da, bu tercih hiç kuşkusuz bizatihi karar almanın ve eyleme geçmenin sorgulanmasını içermektedir.[6] *Dran* fiili soru biçimini, bununla birlikte de eylemi zaten içermektedir ve bunlar, Orestes'in "Ne yapmalı?", *ti draso* sorusunda iyice keskinleşmektedir. Eylem akışındaki bağlantılar çözülüp münferit, sorunlu ve gerilimli durumlar halinde parçalarına ayrılmakta, tek tek bütün bu durumlar eylemden dönmeyi veya sapmayı ya da en azından eylemin mümkün görünmediği bir anı içinde taşımaktadır. Khoiphoroi / Sunu Taşıyanlar'ın bütününü "bir dalgalanma ve tereddüt" olarak değerlendirecek olursak, "atılım yapmaya çalışan ve engellerle karşılaşan" güçler arasındaki bu mücadelenin Orestes'in dalgalanmaya neden olan sorusunda zirve yaptığını söyleyebiliriz rahatlıkla.[7] Eylemin dramı –ya da dramdaki eylem– burada bir engele çarpmış ve doğrudan doğruya onun akamete uğramasına yol açmıştır; ayrıca Orestes'in tereddüdünde kararın çılgınlığını, eksantrik bir ânı görmek de mümkündür; bu anda sadece eylem değil, eylemin kendini gerçekleştireceği dünya da havada asılı kalır. Tereddüt bu dünyayı bir arada tutan dikiş yerleriyle temasa geçer ya da tersten bakıldığında geçmez: dünyayı ve düzeni tesis eden kavramların, yargı sisteminin bir krizidir bu.

Mahkeme

Bu tereddütle birlikte sorunlu bir pozisyonun serimlendiğini ve bu durumun *Oresteia* üçlemesinde ısrarla devam edegeleceğini de gözden kaçırmamak gerekir. Her halükârda Khoiphoroi / Sunu Taşıyanlar'ın sonunda Orestes'e intikam hayaletleri, Erynis'ler veya annesinin "köpekleri" görünecek, onun eylemi sonucunda suçun ve adaletsizliğin üreyip çoğalması yeniden ucu açık bir soru haline gele-

6. Krş. Bruno Snell, *Aischylos und das Handeln im Drama*, Leipzig, 1928, s. 10-19; çeviri sorunlarına ilişkin tartışma için krş. Vismann, *Drama des Entscheidens*, s. 96.

7. Snell, *Aischylos*, s. 127-32.

cektir. Bu çılgın ve uğursuz bela nerede son bulur, oyunun son cümleleridir bunlar, nerede son bulur bu huzursuzluk? Ve nihayet bu sorun, bu sorunlu yapı üçlemenin son oyununa, Eumenides / Hayırlı Tanrıçalar'a da sızar. Zira bir yandan üçlemenin sonunda intikamın ve karşı intikamın sürekli birbirlerini üretmeleri, Atreus soyunun çatışmalı evreni en nihayet durur, bir tür mahkemeye devredilir ve şaşırtıcı olsa da trajik olmayan bir biçimde çözüme kavuşur. Skene mahkeme sahnesi haline gelip eylem de duruşmaya dönüşür. Erynis'ler tarafından kovalanan, buna karşılık Apollon tarafından korunan Orestes iki tarafın da Athena'nın kutsal tapınağında dinlenmesinden sonra Atina akropolisinde serbest bırakılır, Erynis'ler de intikam tutkularından vazgeçer. Ne var ki bizatihi bu yordam, tereddüt sahnesiyle birlikte ilişa olan çıkmaz sokağı tekrarlamaktan başka bir şey yapmış olmaz. Zira seçilmiş yargıçların oylaması sonucunda bir oy eşitliği çıkar ortaya, bu durumda da Athena oyunu Orestes'ten yana kullanır – sadece yöntem tekniği bakımından Orestes'in beraatine yol açan bir kararsızlık ve açmazdır bu. Apollon ve Athena gibi tanrılar da eninde sonunda bu kavganın taraflarından başka bir şey değildir; durumu çözüme kavuşturan kararın kendisi de esasen bir kararsızlığın türevinden başka bir şey olarak gösterilmez.

Böylece bu hükmün paradoksal önkoşulu harekete geçirilmiş olur. Zira Hayırlı Tanrıçalar'ın duruşmasında Orestes'in suçu ve masumiyeti hakkında hüküm verilmekle kalınmaz, aynı zamanda adalet ve adaletsizlik hakkında karar veren bir üst mahkeme kurulur. Orestes'in beraati ve Erynis'lerin intikamdan vazgeçmesi esasen karar verilemez bir bölgede bir karar alınmasıyla gerçekleşir; böylece farklı hukuk prensiplerinin mücadelesi bir hukuk kavgasına dönüşür, bu durumda da taraflardan birisi zorunlu olarak ve peşinen adaletsizliğe maruz kalır. Annelik hakkı babalık hakkının lehine olmak üzere feshedilir, tam da bu nedenle Grillparzer bu mahkemeyi "taraf olmanın ve adaletsizliğin büyük bir ustalıkla ele alındığı" bir sahne olarak değerlendirmiştir.[8] Hüküm hükmün öncesinde ve sonrasında

8. Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke*, Moritz Necker (haz.), Cilt 14, Leipzig, 1903, s. 152. Krş. Jean-François Lyotard, *Der Widerstreit*, Münih, 1987; kararın içindeki karar verilemezlik hali için krş. Michael Niehaus, "Die Entscheidung vorbereiten", Vismann/Weitin (haz.), *Urteilen/Entscheiden*, s. 17-36. Vakanın baba

farklılaşırken –beşinci yüzyılda Yunan hukuk sisteminin de yeniden düzenlenmesi bağlamında– bir yöntem olarak meşrulaşmış ve yeni bir vurgu kazanmıştır. Bu nedenle Hayırlı Tanrıçalar'ın sonunda Erynis'ler intikam almaktan hukuk yoluyla değil de Athena'nın ikna gücü (*peitho*), sözün büyülü gücü sayesinde vazgeçmişlerdir. Karar verilemez olan bir şey hakkında karar almak yeni kurumda ve mahkemenin hüküm verme biçiminde uzlaşmaz bir kalıntı olarak kendini göstermiş ve Batı tiyatrosunun bu ilk mahkeme sahnesiyle birlikte hükümde ondan ayrılıp kopan şeyin bir yara izi gibi ısrarla varlığını sürdüreceği hafızalarda yerini almıştır. Bu çıkmaz sokak, bu çözümsüz çelişki gidebileceği en son noktaya kadar götürülür. Başka bir deyişle mahkeme sahnesi olay akışını durdurup müzakere ve pazarlığı başlatarak daha önce Orestes'in tereddüdünün eylemi dramatize ettiği ara verme anını tekrarlamış olur. Ama öte yandan üçlemenin sonunda alınan karar, gerçekleştirilmiş eylemin, içinde tereddüt barındıran sorunlu yapısını bir kez daha yeniden üretmekte ve bu bağlantıyla birlikte antik evreni boydan boya kateden yarığı görünür hale getirmektedir.

Sorunsal

Tereddüdün bütün bu uğraklarını, yani kesintiyi, eylem potansiyelini, eylem hayaletini ve kararsızlığı, yargı sisteminin çöküşünü bir araya getirdiğimizde en azından iki sonuca varmamız mümkün görünmektedir. Birincisi tereddütteki poetik yöntemdir, dramatik eylemi yine dramatik bir biçimde tahtından indirmektedir bu yöntem. Böyle bir tereddüt ve onun beraberinde getirdiği soru ("Ne yapmalı?") öyle hemen dramatik ve performatif edim başlığı altında ele alınamaz, faaliyetin kararlı bir biçimde kesintiye uğradığı bir sahneden söz etmemiz gerekir daha çok burada. Bu sahnenin ortaya çı-

hakkı lehine çözülmesine ilişkin eleştirel argüman. Anaksagoras'a dayanarak üremede annelik rolünü yadsıyan ve bunun kanıtı olarak da Athena'nın Zeus'un kafasından doğmuş olmasını gösteren Apollon tarafından atılır ortaya. Erynis'lerin kan davası talebi böylece biyolojik olarak meşruiyetini kaybeder; krş. Christian Meier, *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*, Dresden 1988, s. 124-33.

kışı, başka bir deyişle olay akışının kesintiye uğraması dramatik eyleme eşlik eden, onu sıfır noktasına geri götüren ve onun şiddetini revize eden bir elips oluşturmaktadır. Ne eylemdir ne de değildir bu tereddüt; bunun yerine içinde eylemin bileşenleri, koşulları ve içeriklerinin toplandığı bir mekânı ortaya koymaktadır; bu mekânda eylem tamamlanacağı yerde yeni başlamaktadır henüz. Bu noktada ortaya çıkan kısa diyaloglar da sözün dramatik ara mekânda eyleme geçmesine izin vermez. Dramanın *dran*'ın kendi çıkış noktasını sorguladığı dar anlamda bir dramatizasyon söz konusudur burada.

Orestes'in, eylemi kısa bir süre için olsa da öteleyen ve onu eldeki imkânlardan sadece bir tanesine dönüştüren tereddüdü, bir çıkarma işlemi yaparak eylemin gerçekleşmesinin ve tamamlanmasının önünü kesmektedir; buna göre tereddüt de bir edim veya sözde edim olarak anlaşılabilir: eylemin dizilimini kesintiye uğratmakla kalmayan, dahası dramatik edimin faaliyetini de akamete uğratan, bütün düsturları, ilkeleri ve yasaları geçici olarak devreden çıkaran bir edim. Hölderlin bu edebi tereddüt yöntemini bir çentik olarak adlandırabilirdi pekâlâ; karşı ritim tutan bir kesinti, ritimde bir karşı çıkış, edimi bozguna uğratan bir faaliyet. Her şeyin sıfırlandığı bu bölge "hızla dönen çarkı" durdurmakta, böylece önceyle sonra arasındaki bölgede bütünün bilançosunu çıkarmaktadır.[9]

Ancak meselenin ikinci yüzüne baktığımızda şunu görürüz: tereddüt sisteminin alttan alta bir etkisi vardır ve trajik soruların ve sorunların, cevapları ve çözümleriyle devam edegeleceği ve soru zamirleri sayesinde inatla varlığını sürdüreceği saptamasını pekâlâ haklı çıkarmaktadır. Orestes'in tereddüdü öyle sorunlu bir yapıyı kuşatır ki, bu yapıyı yok etmeye, nötralize etmeye, dengelemeye veya bertaraf etmeye ne bir eylemin ne de dramatik bir çözümün gücü yeter; olayların ve eylemlerin çakışmasının ötesine uzanan, onların bağlantı ve dikiş yerlerini açığa vuran bir kırılma çizgisi çekmekte ve edimi sonsuzca tecrit etmektedir tereddüt. Rivayete göre Platon'un itaatsiz bir köleye vurmak üzere havaya kalkan elinden farklı bir

9. Friedrich Hölderlin, "Anmerkungen zum Ödipus", *Sämtliche Werke und Briefe*, Michael Knaupp (haz.), Darmstadt, 1998, Cilt 2, s. 310. Krş. Werner Hamacher, "Afformativ, Streik", Christiaan L. Hart Nibbrig, *Was heisst? "Darstellen"?* içinde, Frankfurt/M., 1994, s. 341-71.

durumdur bu, söylenenlere bakılırsa Platon daha sonra kendini tutmuş, öfkesini dizginleyip yenmiş ve onu ayrıca cezalandırmıştır.[10] Bir saikle bağlanan bu edimden farklı olarak Orestes'in vurmak üzere havaya kalkan ve havada kalan eli herhangi bir tasfiyeye yol açmamaktadır. Tereddüdün, belirgin çözümler ve cevapların içinde halledilmemiş soruların ve sorunların kapısı çalan bir program olduğunu söyleyebiliriz böylece. Tereddüde düşen trajik kahraman kendi eylemlerinin ve bunların sonuçlarının labirenti içinde yolunu kaybetmekle kalmaz sadece, bunun da ötesinde köşeye sıkışarak devasa bir sorgulamanın baskısına maruz kalıp dramatik çözülmeye direnen, mevcudiyetini öteleyerek ve kılık değiştirerek koruyan problemli bir varlık haliyle de yüzleşmek zorunda kalır. Kahramanın tereddüdü, karşı karşıya gelen argümanların ayaklanmasında yasasız bir çekirdek taşıyan ve mahkemenin gördüğü sonlu işe de müdahale edecek olan bir eylem hayaleti üretir. Nihai çözüm Orestes'in tereddüdünü ortadan kaldırmaz, sadece onu sarmalar.

10. Bu epizot başkalarının yanı sıra Seneca tarafından da anlatılmıştır. Tesadüfen yolda karşılaştığı bir arkadaşının niye böyle tuhaf tuhaf yürüdüğü sorusuna Platon'un şu cevabı verdiği söylenir: "Çabuk öfkelenen bir insanın cezasını infaz ediyorum." Krş. L. Annaeus Seneca, "De Ira/Überden Zorn", *Philosophische Schriften*, Manfred Rosenbach (haz.), Darmstadt, 1969, s. 248-51.

Bir Wallenstein Problemi

Olay Bilgisi

Tereddüdün pragmatik veçhesi faaliyetin bozumunda, estetik boyutu kırılmada ve anlamı da kullanılan soru biçiminin gücünde aranmalıdır; bu sayede tereddüt, eyleme geçmeden hemen önceki rizikolu ve nazik bir aralığı, bir zaman aralığını belirgin hale getirmektedir; eylem bir olay *olarak* sahneye çıkana, zamansal ve mekânsal koordinat sisteminin içine itilene kadar sürmektedir bu zaman aralığı. Böylece sıçramanın gerçekleşeceği âna kadar ötelenmiş olur olay. Bu bağlamda olay akışı içinde bir gecikme olarak da anlaşılabilir tereddüt; o zamana kadar yapıp edilmiş, olup bitmiş, kendini göstermiş, acıya neden olmuş bütün her şeyin inatla içinde barındırdığı gizli bir çekincedir bu. Kritik bir noktayı geçip ani bir değişime evrilmeden önceki an; tereddüdün işlevi tam da o anda berraklaşmakta, buradan da yeniden vakalara, olay akışına geçiş yapılmaktadır. Bu nedenle tereddüdün işlevsel olarak olay bilgisi ve olaylar bilimine çağrıda bulunduğu yolunda yapılacak bir tahmin pek de yersiz olmasa gerek; olaylar bilimi derken kastettiğimiz şey, 18. yüzyıldan bu yana kolektif bir tekilliği temsil eden "tarih"tir, başka bir deyişle olayların içyapısına, zamansallığına ve ortaya çıkış biçimlerine yönelen bir sondajdır. Eğer olaysallığın, olayların hem ortaya çıkışı hem de bunların ele alınışı ve anlatımı [*Darstellung*] anlamına, "kendini gösterme", "gözün karşısına yerleştirme" [*eräugnen*]* anlamına gel-

* "Vuku bulmak", "gerçekleşmek", "olmak" anlamına gelen "ereignen" fiili ile eşanlamlı olan "eräugnen", eski yüksek Almancada "gözün karşısına yerleştirme" (vor Augenstellen) anlamı ve "göz" anlamına gelen "Auge" sözcüğünü içermektedir. –*y.n.*

diğini kabul edecek olursak, bunun yeni ve modern bir tarih anlayışının kendi üzerine düşünme merkezinde yer aldığını da söyleyebiliriz rahatlıkla: tabii bu anlayışın, olaylarla onların anlatımı ve ele alınışı arasındaki, vakalarla anlamsal bağlam arasındaki, yani hikâyeyle |*Geschichte*|* tarih |*Historie*| arasındaki uyuşumu kuşatması ve mevcut yazıtı yazının mevcudiyetiyle ikiye katlaması şartıyla.[1]

Antik kahramanın içine düştüğü tereddüdün eylem anında bir müzakere ve pazarlık yoğunluğunu açığa çıkarmasının sonucunda, tereddüt sorununun özel bir biçimde bir vakalar sistemini yansıtması da beklenebilir pekâlâ, tarih de bu vakalar sisteminin nesnel ve teorik açılımında inşa etmektedir kendini. Buradaki tez şöyledir: tereddüt tarihsel olaysallığın konumu ve niteliği hakkında malumat vermekte, bir olay olarak hikâyenin nasıl söylemselleştiğini açıklamaktadır. Tereddüt işlevsel olarak tarihsel bir boyutu kapsamı içine alır. Meseleyi 18. yüzyılın son çeyreğinde "önsel tarih"[2] veya tarihin önselliği tartışması bağlamında ele alacak olursak, bu türden bir problemi bir Wallenstein problemi olarak adlandırabiliriz rahatlıkla. Zira Schiller'in *Wallenstein*'ı tarihyazımsal bir sorundan, yani olma halinden nasıl olup da olup bitme haline geçildiği, "kör bir yaklaşıklığın" |*blinde(s) Ohngefähr*| nasıl olup da bağlaşık bir bütüne dönüştüğü ve söylem içinde düzenlenip biçimlendiği[3] sorunundan yola çıkarak oluşmamıştır sadece; ayrıca Schiller'in Wallenstein'ı tarihin poetik angajmanıyla edebiyatın taşıyıcı tarihyazımsal katmanının müzakere başlattığı bir noktaya da temas etmez sadece. Schiller'in *Otuz Yıl Savaşları* üzerine yazdığı tarihsel yazıdan *Wallenstein* üçlemesine geçmesinde, bu tarihsel olayın varlık biçiminin, biçimlenmesinin ve 19. yüzyılın eşiğinde içinde barındırdığı karmaşık ya-

* Alm. *Geschichte* sözcüğü hem tarih hem de hikâye anlamına gelmektedir. –*y.n.*

1. Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt/M., 1989, s. 47-66, 143, 145.

2. "Goethe an Schiller, 24.1.1798", Johann Wolfgang Goethe, "Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller in den Jahren 1794 bis 1805", *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, Karl Richter (haz.), Cilt 8.1, Münih, 1990, s. 504.

3. Friedrich Schiller, "Was heisst und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte? Eine akademische Antrittsrede", *Sämtliche Werke*, Gerhard Fricke ve Herbert G. Göpfert (haz.), Cilt 4, Münih, s. 761-5.

pının da işin içine girdiğini unutmamak gerekir; görünüşe bakılırsa bütün bunlar Schiller'in savaş girişimcisinin, bu kafası karışık, dramatik ve trajik figürün tereddüdüne de bulaşmıştır.

Schiller'in tarihsel ekspertizinde Wallenstein faaliyet içinde değildir henüz, başka bir deyişle pasiftir; İsveç kralı Gustav Adolf'un ölümünden ve imparatorluğun Katolik askeri birliklerinin zayıflamasından sonra artık savaşa girmez, 1633'te Bohemya'daki ordu karargâhına çekilip iki cephe arasındaki sessiz yerini alır, en ufak bir teşebbüste bulunmaz, muğlak bir müzakere ve pazarlık politikası yürütür ve böylece "hem dostları hem de düşmanları için bir sır"[4] haline gelir; buna karşılık üçlemedeki Wallenstein daha keskin bir profille çıkar karşımıza: bu açıdan Wallenstein bir erteleme politikası gütmekte, henüz ortaya çıkmamış fırsatları ve pozisyonları beklemekte, çeşitli seçenekleri ve yolları açık tutmakta ve en nihayet sahnede esrarengiz bir figür olarak almaktadır yerini: Wallenstein gizli birtakım amaçlar peşinde midir, yoksa farklı eylem imkânlarının arasında gidip gelmekte midir veya en basitinden ne istediğini bilmemekte midir? Bütün bunların tek bir amacı vardır: kısa bir tereddütle eylem fırsatını kaçırıyor olmak. Üçlemenin ikinci oyunu olan *Piccolomini*'de karşıt yönlerdeki iki eğilim göz önüne serilir, bunlardan bir tanesi karar, hüküm, müdahale ve eylem talebinde bulunurken, öteki bu taleplere engel çıkarmakla ve onların altını oymakla uğraşır. Nasıl anlamak gerekir bu durumu? Wallenstein örneğinde ne açıdan bir tereddüt sisteminden söz edebiliriz? Ve tabii bu arada tarihsel olayın formatıyla ilgili ne öğreniriz?

Tereddüt ve Güç

Önce eğreti ve geçici bir not düşelim: Wallenstein'ın tuhaf tereddüdünde, askeri ve siyasi gücün keskin pratiğiyle örtüşen stratejik bir seçenek görülür. Bu noktada şu ünlü Quintus Fabius Maximus Cunctator efsanesini, onun Livius'ta veya Plutarkhus'ta Hannibal'in birliklerini savaş filleri de dahil olmak üzere ikinci Kartaca savaşında

4. Schiller, "Geschichte des Dreissigjährigen Kriegs", *Sämtliche Werke*, Cilt 4, s. 660.

kaçarak ve hiçbir şey yapmayarak ve söylenenlere bakılırsa kendi adını taşıyan özgün bir stratejiyle perişan ettiğini hatırlayabiliriz, "tereddüt yüzünden devletin yeniden kurulmasına" yol açtığı söylenmektedir Cunctator'un.[5] Ayrıca Wallenstein'da taslak halindeki yeni bir yönetme sanatından da söz edebiliriz; bu yönetme sanatı en azından 17. yüzyıldan bu yana sadece *potestas*'a, yani hükümdarın üstün yürütme gücüne değil, *potentia*'ya, yani siyasi iktidarın dayanıklılığını yeteneklerine göre ölçmeye, imkânları bir araya getirmeye, topraktan, kişilerden ve mallardan elde edilen serveti biriktirmeye dayanmaktadır. Bu noktada bir iktidar biçiminin akışkanlığından söz etmiş oluyoruz, müdahaleci olmayan kaygan bir zemin anlamına gelmektedir bu. Tarihsel bir figür olan Albrecht Wenzel Eusebius von Wallenstein, ortaya çıkmakta olan devletin yeni yönetim anlayışının gölgesinde hareket etmiş, sağlam bir ordunun gücünü ve ekonomik altyapının önemini fark etmiş ve elinin altındaki büyük savaş gücüyle meydan muharebelerinden kaçma stratejisi izlemiştir; böylece Schiller'in barok generali de, güçlü bir yönetimle kendini gerçekleştiren, hâkim bir ilişki kurma biçimiyle servet ve imkânlardan payını alarak sivrilen yeni bir siyasi rasyonalitenin kurumu olarak anlaşılabilir pekâlâ; oyunun bir yerinde şöyle denmektedir onun gıyabında: "Kim olursa olsun herkesin gücünü çeker ve kim olursa olsun herkesin servetini kendi serveti haline getirmeyi bilir o."[6] İmkânları değerlendirmeyi bilen yeni bir insan tipi olarak adlandırılan Wallenstein bu bağlamda, geriden ve dolaylı yönetimi tercih eden yeni bir politik gücün programında bir ön oyun olarak da kabul edilebilir.

5. Ennius'un ünlü dizeleri: "Unus homo nobis cunctando restituit rem" (12, 363). Fabuis Maximus hakkında Roma tarih yazımı için krş. Regina Rieck, Die Darstellung des Q. Fabius Maximus Cunctator und des M. Claudius Marcellus in Livius' dritter Dekade, Doktora Tezi, Berlin 1966; Paul Erdkamp, "Polybius, Livy and the 'Fabian Strategy'", *Ancient Society* 23, 1992, s. 127-47. Ayrıca efsanevi stratejinin kırılganlığı için krş. Hans Beck, "Quintus Fabius Maximus – Musterkarriere ohne Zögern", Karl-Joachim Hölkeskamp / Elke Stein-Hölkeskamp (haz.), *Von Romulus zu Augustus. Grosse Gestalten der römischen Republik*, Münih, 2000, s. 79-91.

6. Friedrich Schiller, "Die Piccolomini", *Sämtliche Werke*, Cilt 2, s. 328 (V 425-33). Bundan sonra *Wallenstein'ın Karargâhı* (K), *Piccolomini* (P) ve *Wallenstein'ın Ölümü* (Ö) olarak geçecektir.

Yine de bütün bunların Schiller'in tuhaf oyun karakterinde karşılığını bulduğunu söyleyemeyiz ya da en azından henüz söyleyemeyiz. Zira Schiller'in kurduğu dramatik mimari, bir olayı ağır ağır biçimlendiren, bunu yaparken de çeşitli kritik noktaları kateden bir yörünge izlemektedir esasen. Daha üçlemenin taslağında, olayla ilgili birbirinden farklı perspektifler geliştirilmiştir. *Wallenstein'ın Karargâhı*'nda bir olay ya da savaş olayı sadece ampirik açıdan sunulmaktadır, zaten gerçekte olmuş olanlar olmaktadır burada; üçlemenin son oyunu olan *Wallenstein'ın Ölümü*'nde ise her şey gerçekleşmenin, *kairos*'un (doğru ânın) gelmesi veya gelmemesi çevresinde dönmektedir: buna karşılık neredeyse hiç olaya rastlanmayan ikinci oyun *Piccolomini* bir zaman aralığına tekabül etmekte ve olasılıklarla onların realizasyonu arasındaki denge durumunu temsil etmektedir. Erteleme stratejisiyle Wallenstein'ın tereddüdüne zemin hazırlanmış, mevcut bütün bağlantılar minimal hale getirilmiş, savaşın içindeki olaylar dizisi gevşetilmiş, olay dilek şart kipine taşınmış, birbiriyle ilişkilendirilemeyecek sahneler peş peşe dizilmiştir. İşin ilk önemli veçhesi budur, burada şu ya da bu Wallenstein'dan söz edemeyiz, çünkü karşımızda iler tutar yanı olmayan bir aktör ve sulandırılmış bir dünya vardır.

Wallensteinlar

Böylece üçlemenin ikinci oyununda Viyana'daki Katolik imparatora bağlılık gösteren, vefalı bir Wallenstein çıkar karşımıza. Bir yanda, imparatora başkaldıran ve imparatorluğa ihanet eden bir Wallenstein vardır. Öte yanda ise görünüşte İsveç'le pazarlığa oturan bir Wallenstein; bununla da bitmez, İsveç'le gerçekten de müzakereler yürüten üçüncü bir Wallenstein çıkar sahneye. Birisi İsveç birlikleriyle imparatorluğun birlikleri arasında bir denge kurmaya çalışırken, öteki her iki tarafa da komplo hazırlamaktadır. Birisi sadece Bohemya Prensliği'nin peşindeyken, öteki dinsel hoşgörüye dayanan bir politika izlemekte, yeni bir Avrupa'nın, yeni bir barış imparatorluğunun hayali doğrultusunda planlar yapmakta veya en basitinden yabancı işgalcilerden arınmış birleşik bir Alman İmparatorluğu tahayyül etmektedir. Wallenstein'ın ne yapacağı belli değildir:

Rütbesinden ve konumundan mı vazgeçecektir, imparatorluğun sarayından önce mi davranacaktır, saraya ihanet mi edecektir, orduya mı güvenecektir, şartları kabul mü edecektir, ittifak mı kuracaktır, yoksa tarafsızlığını mı koruyacaktır? Bütün bunlar belli değildir – her halükârda üçlemenin sonunda sürekli olarak kendinden de kopan, hiçbir vasfıyla özdeşleşmeyen, en kısa ifadeyle, giderek "Aslında istemiyorum", "I would prefer not to" söylemine doğru genleşen fantastik bir Wallenstein çıkar ortaya. Aksiyonları mümkün kılacak belirleyici faktörler belirsiz hale gelmiştir, yine de burada söz konusu olan şey derin bir şüpheden, muhtelif siyasi ve askeri alternatiflerin yarattığı bir tereddütten ibaret değildir. Wallenstein ikincil anlamda bir tercih yapmak durumundadır daha çok, burada önemli olan mümkün yollardan birini seçmek değil, tercihi seçmektir: tercihte bulunup bulunmamayı seçmek. Tercihte bulunanla bir tercih yapmak zorunda olduğunu bilenin durumu arasında bir seçim yapılmalıdır; tercihi olmayanın varoluş biçimi hükümsüz kılınmaktadır: "Şu anda ne yapmak istediğimi söyleyemiyorum" (P 999). Wallenstein'ın tereddüdü köktenci bir karakter kazanarak, tercih seçeneklerinden hiçbir şey seçmeme iradesine, oradan da irade yokluğuna doğru ilerleyen, ilkeden yoksun bir irade sorununa temas etmektedir.

Hem olayın hem de olayın içinde yer alan aktörlerin tarihsel bir dilek şart kipinin içine itildiği anlamına gelmektedir bu öncelikle; Wallenstein'ın izlediği program dosdoğru, bir imkânlar cehennemine çıkmaktadır. Burada ünlü bir örnek gelecektir aklımıza ister istemez: Leibniz de *Theodizee*'sinin sonunda benzer türden bir çeşitlilikler tiyatrosu tasarlamıştır. Bu eser, iç içe geçen bir epizotlar ve anlatılar dizisiyle (Sextus Tarquinius'un Apollon'un kehanetiyle ilgili sorusu, başrahip Theodorus'un nezaretinde Sextus ve Jüpiter'in karşılaşmaları, Theodorus'un Jüpiter'e yönelttiği sorular, Jüpiter'in başrahibi Athena'ya yönlendirmesi, en sonunda da başrahibin Atina'ya yaptığı yolculuk ve onu devasa bir piramide ve "hayat kaderlerinin sarayına" götüren rüyası) ve Laurentius Valla'nın bir hikâyesini devam ettiren felsefi bir diyalogla sona ermez sadece. Bu anlatının konusu olayın kuruluşu, anlatılış tarzı ve yöntemidir daha çok. Olayın ve onun mümkün varyasyonlarının olumsallığıyla ilgili bir rüyadır bu: bu rüyada Theodorus devasa ve korkunç sarayın farklı odalarına götürüldüğünde orada sadece iç mekânları görmekle kal-

maz, aynı zamanda her defasında yeni ve diğerlerinden bambaşka bir dünyayla karşılaşır. Kehanetin uyarısını izleyerek Roma'ya değil de Korinth'e giden ve orada "itibar sahibi, zengin ve sevilen bir adam" olarak ölen Sextus'u görür önce Theodorus. Bir başka odada ise, Trakya'ya gidip kralın kızıyla evlenen, çocuk sahibi olmayan ve tahtın varisi sayılan bir başka Sextus'la karşılaşır; en nihayet piramidin tepesinde gerçek dünyaya gelir, bu defa gerçek Sextus orada yine farklı bir karar almış, öfkeyle tapınağı terk etmiş, tanrıların sözüne kulak asmadan Roma'ya gelmiş, kafası iyice karışmış halde arkadaşının karısı Lukretia'ya tecavüz etmiş ve böylece hayatı "sürülmüş, yıkılmış, mutsuz" bir halde sona ermiştir.

Bu olay mimarisinin her bir parselinde, alnında farklı bir sayı taşıyan ve "adeta bir tiyatro gösterisindeymişçesine" hayatının varyasyonlarından birini oynayan bir Sextus vardır. Theodorus'un bu rüyasının tek bir ânında –Sextus'un Apollon tapınağını terk ettiği andır bu– aynı olayın varyasyonları peş peşe birbirini izler; gerçekliğin tepe noktasından başlayarak temeli olmayan bir piramidin sonsuzluğuna doğru açılan ve böylece "düzenlenmiş bir dizi dünyayı" gözler önüne seren bir çeşitliliktir bu; "her bir dünyada vaka aynı, ne var ki koşullar ve sonuçlar farklıdır." Bu basit olay, yani Sextus Tarquinius'un Apollon'un kehanetiyle başlayan hikâyesi kendi realitesinin olumsallığı içinde ele alınıp anlatılmış ve aynı zamanda da iki açıdan sonsuz hale gelmiştir: birinci nokta, sonsuz sayıda bölünebilir ve dallı budaklı bir dünyaya girilmiş olmasıdır, bu dünyada olaylar zinciri gittikçe daha küçük veriler halinde parçalanmakta ve böylece anlatı içe doğru, sınır değere doğru küçülerek genleşmektedir. İkinci nokta ise, tahmini her bir olayın kendi içinde çoğalarak farklılığın sonsuz imkânlarını açık piramide taşımasıdır.[7]

Leibniz, vakaları ve dünyaları bu piramitsel yapının içine oturtarak geleceğin olumsallığı sorununa özgün bir katkıda bulunmuş ve modern çağdaki olay formatının kendine özgü bir veçhesini ortaya koymuştur. Buna göre her olayda bir dallanma veya çatallanma bulunur, böylece iç çeşitlilik olarak çeşitli varyantlar ve versiyonlar çıkar ortaya. Birbirinden uzaklaşan olay çizgilerinin diyagramı ola-

7. Gottfried Wilhelm Leibniz, "Die Theodizee", *Philosophische Schriften*, Frankfurt/M, 1996, Cilt 2/2, s. 25 vd.

rak görülebilir olay. Leibniz de *Theodizee*'sinde gerçek dünyanın seçilimini her ne kadar bir imkânlar kataloğuna dayanarak temellendirmiş olursa olsun, bu anlatı her halükârda tarihsel dünyanın mimarisinin veya ontolojisinin anlamlı ve kuşatıcı bir modeli olarak anlaşılabilir. Eğer dünyadaki her olayın başka türlü de olabileceği doğruysa, eğer olup bitenin belirlenebileceği ve böylece zorunlu olduğu, ama aynı zamanda da imkânlar haznesindeki varyantlardan sadece birisi olduğu doğruysa, o zaman itaatkâr ve öfkeli, mutlu ve mutsuz Sextus da eşit ölçüde mümkündür, ne var ki hepsi aynı anda mümkün olamayacaktır. Birbirlerinden kesin çizgilerle ayrılmış dünyalarda mümkün olabilecektir onlar ancak, ne var ki bu dünyalar da yine zaman ve mekân içinde aynı anda var olamazlar. Leibniz'de bütün imkânlar her bir mümkün dünyada mümkün değildir ve dünya olaylarının olumsallığı önümüzde öyle bir mekân açar ki, bu mekân pek çok "mümkün dünyayı" kapsasa da "bütün imkânların dünyasını" kapsayamaz. Aynı anda mümkün olamayan mümkün dünyaların çokluğuyla birlikte kaos filtreden geçirilmiş, rastlantı sınırlandırılmış olur: Tanrı doğmamış veya yarı doğmuş şeylerin, varlıkların ve dünyaların kurban edilmesinden bir dereceye kadar hoşlanır. Ama öte yandan, mümkün modifikasyonların ufkunda verili dünyanın nasıl kurulduğunu görürüz burada; modern olumsallık düşüncesi tam da gerçek dünyanın realitesini imkânların ilk koşulu olarak kavramaktadır.

Schiller'de Wallenstein'ın tereddüdü de bu kararsızlık noktasına yakın durmaktadır. Tereddütte, yani tercihte bulunmak ve bulunmamak arasındaki seçim ânında olay kendini karşıt yönlerdeki dizilerin diyagramı ve çatallanması olarak göstermektedir. Olay noktası parçalanır ve öngörülemez, karmaşık bir alana yayılır; Schiller'in durgun Wallenstein'ı dağılarak çeşitli Wallensteinlara bölünür ve mümkün dünyaları içinde barındıran bir katalog edinir kendine; buradaki olaylar tek tek mümkün olsa da, henüz olmamış, belki olacak, belki de asla olmayacak olayların hepsinin bir araya gelerek uzlaşması mümkün değildir. Olay burada beklenti halindedir; tarihin henüz doğmamış bir dünyası gerçek tarihsel dünyanın içinde bir yeraltı mezarı gibi saklanmaktadır.

Ebediyet

O halde bu Wallenstein programının, içinde birbirleriyle uzlaşmaz unsurlar barındıran bir hazneyi kapsadığını, bu haznenin yaratımı engellediğini, doğum öncesi bir tereddüdü ima ettiğini ve böylece kronolojik zaman düzeninin dışına düştüğünü söyleyebiliriz. İşin ikinci veçhesi budur. Potansiyel karakterin anlatımı ne zamansal ne de epik veya dramatik akış içinde mümkündür; bu çatı öncenin ve sonranın çizgisel dizilimini bozguna uğratmaktadır. Çizgisel akış, hepsi de eşit ölçüde gerçek veya olası gibi görünen imkânların sonsuz çok yönlülüğüne akar. Çelişen şimdiki zamanların eş zamanlılığı vardır burada; mümkün olan şeyin, sonradan gerçekten de olabilecek şeyin gölgesidir adeta bunlar. Geçmişin, şimdinin ve geleceğin eşzamanlı olarak varlığını sürdürdüğü akronik bir zaman geçerlidir burada; geçmişin sürdüğü, ama "yarının da" "bugünün" içinde gezindiği bir zaman (Ö 3489); daha kesin bir dille şöyle ifade edebiliriz bu durumu: bu zamanın atopik bir yapısı vardır. Zira sonsuz bölünebilir an nasıl ki asla şimdi olmuyor, tam tersine sürekli geçmişte kalıyor veya bir türlü gelmiyor ve böylelikle olup bitmiş olan veya olacak olan şeyler havada asılı kalıyorsa, zaman nehrinin içinden de, Kronos'tan da "ebediyetin" zamanı doğacaktır. Bu olayın zamanı da şimdisiz, boş bir zamanı kapsamaktadır, bütün güncel ve maddi içeriklerden arınmış ve içinde sadece olup bitmiş olanı veya olacak olanı barındıran bir zamandır bu ama bu da o anda olmamaktadır, henüz olmamıştır veya bir daha olmayacaktır. Schiller'in Wallenstein'ındaki bu zaman aralığının müdahalesine zaten bazı göndermeler yapılmıştır,[8] bu defa da Gilles Deleuze ve Felix Guattari'ye dayanarak şunu söyleyebiliriz: "Olaydaki bu zaman aralığı hiçbir şeyin olmadığı, ölü bir zaman, sonsuz geçmişte kalmış, sonsuz bir bekleyiştir; bekleyiş ve sakınganlık. Olanı izlemez bu ölü zaman, âna veya rastlantının zamanına eşlik eder ve hiç kuşkusuz içinde hem geleceği hem de geçmişi barındıran boş zamanın ölçülemezli-

8. Krş. Jeffrey Barnouw, "Das 'Problem der Aktion' und 'Wallenstein'", *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 16, 1972, s. 369 vd.; Dieter Borchmeyer, *Macht und Melancholie. Schillers Wallenstein*, Frankfurt/M., 1998, s. 50 vd.

ği içinde yapar bunu."[9] Güncel şimdide hiçbir şey gerçekten olmazken, onun sanal olay karakteri olayın kronolojisini çözündürür.

Schiller'in *Wallenstein*'ında da karmaşık olay yapısının yansıdığı en az üç zamana veya zaman kipine rastladığımızı söyleyebiliriz rahatlıkla. Bunlardan birincisi, olay akışını, eylem halinde olup acı çeken bedenlerin gelişigüzel çarpışmasını ve oyunun arka planındaki savaşın hunharlığını yansıtan, sürüp giden kronolojik zamandır. Vakaların içinde akıp gittiği ve zincirdeki eylem halkalarının birbirini takip ettiği bu zamana, kararların alınması gerektiği doğru zaman (Kairos) eklemlenir, bu zaman artan bir aciliyetle Wallenstein'ın öteleyeciliği ve erteleyiciliğini etkilemek ister ve yansımasını da "henüz değil" ve "çok geç" (Ö 829) ifadelerinde bulur. İkisi de oyunun eylem boyutuna, ötelenen veya aceleye getirilen gidişatına damgasını vurmuştur. Bu iki zaman kipinin yanı başında da –Wallenstein'ın tereddüdünde– Satürn zamanı, akronik zaman veya daha kesin bir dille söyleyecek olursak, şimdiki zamanı gelecek zamanlara ve geçmiş zamanlara devşiren ve kendini bütün mevcut güncel içeriklerden arındıran bir zaman, yani ebediyetin zamanı belirir. Bu boş zaman kipinin içinde olay, varlığını hem sürdürmez hem de çeşitliliği, varyantları ve versiyonları içinde sürdüregelir. Onun içinde bütün eylemler, vakalar ve emareler parantez içine alınır ve çoğullaşır; işte tam da bu nedenle tarihsel dilek şart kipinin zamanıdır ebediyet zamanı.

Wallenstein'ın oyunda ima edilen meşum astrolojik takıntısı hiçbir şekilde kadere inanmak veya olayın astral belirlenmişliğine bağlılık anlamına gelmez. Bu takıntıda esasen birbirinden farklı zaman kiplerinin ilintisi dile gelmektedir. Kronolojik ve kozmolojik zamanın gidişatı pozisyonlara, yakalanmak zorunda olan an sorununa ilişkindir. Yıldızların kılavuzluğunda bu iki zaman el ele vererek ne yapılması gerektiğini veya ne yapılabileceğini söylemez; tam tersine, Goethe'nin de belirttiği gibi bu durum esaslı bir yorum kıtlığına, geçmişin, şimdinin ve geleceğin karmakarışık hale gelmesine yol açar, böylece hem mümkün eylemden hem de zamanın akışından

9. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Was ist Philosophie?*, Frankfurt/M., 1996, s. 184-5 (Türkçesi: *Felsefe Nedir?*, çev. T. Ilgaz, İstanbul: YKY, 2006); Deleuze, *Logik des Sinns*, Frankfurt/M., 1993, s. 203-10.

uzaklaşılmış olur.[10] Burada söz konusu olan basit bir biçimde zamanın estetik anlamda donması değil, içinde bulunulan durumun mevcut keyfiyetlere, şartlara ve çapraşıklıklara yayılmasıdır, ki bunlar da olayın zaman çekirdeği ve ontolojisini adeta deneysel bir yolla açımlar. Çoğullukta tekilliği ifade eden "tarih" kendi zaman yapısı içinde *eventum tantum*'la, yani tarihsel yerini, zaman ve mekân içindeki ortamını, oluşumunu ve dünyevi aidiyetini henüz bulmamış bir olayın kolektif tekilliğiyle ilişkiye geçer burada.

Belirlenim Süreci

Hegel ilk yazılarından birinde bu Wallenstein durumunu, "katışıksız belirlenimlerin ortasındaki belirlenmemişliğin tek taraflılığı", "katışıksız bağımlılıkların ortasındaki bağımsızlığın" tek taraflılığı olarak tanımlamış ve onda trajik olayın kırılma çizgisini, "belirlenmişliğin karşısına dikilen belirlenmemişliği" ve en nihayet başarısız bir gerçekleşme halini görmüştür, bir hilkat garibesi ve yolunu şaşırmış bir Theodise'dir (Tanrı'nın kendini haklı çıkarması) bu: "Oyun bittiğinde her şey son bulur, hiçliğin ve ölümün krallığı zafere ulaşır, bir Theodise olarak son bulmaz oyun."[11] Tabii bu yaklaşım tam olarak doğru değildir ve Schiller'in yapıtındaki gerçekleşme sürecinin yalnızca bir yanına temas eder. Schiller'in kendisi ise bunu, daha özlü ve estetik bir durumun taşıdığı özel bir vasıf olarak ele almıştır.

İnsanın estetik eğitimi hakkında kaleme aldığı yirmi birinci mektupta belirlenmemişliğin veya belirlenebilirliğin iki farklı biçiminden söz eder Schiller: bunlardan biri "eksiklikten doğan bir belirlenmemişliktir ve bu "boş bir sonsuzluk" anlamına gelir; diğeri ise "estetik belirleme özgürlüğüdür" ve bu da fazlalıktan doğan bir belirlenmemişlik ve "gerçekleşmiş ve dolu bir sonsuzluk" anlamına gelir. Birincisi belirlenebilirdir, çünkü zaten belirlenmemiştir, ayrıca sınırsızdır, çünkü pasiftir ve realiteden yoksundur. İkincisi de belir-

10. Goethe, "Die Piccolomini. Wallensteins Erster Teil. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen von Schiller", *Sämtliche Werke*, Cilt 6.2, Münih, 1988, s. 684.

11. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, "Über Wallenstein", *Werke*. Eva Moldenhauer (haz.), Frankfurt/M., 1986, Cilt 1, s. 619.

lenebilirdir, ama buradaki belirleme dışlayıcı değildir. Bunun anlamı şudur: Bu türden bir belirlenmemişlik veya belirlenebilirlik bütün mümkün belirlenmeleri kapsar, bunlardan bir tanesini seçip ona öncelik tanımaz; sınırsızdır, çünkü sonsuz sayıda belirlenebilir – başka bir deyişle "en yüksek realite" durumudur bu. Bu durum zamana ve mekâna bağlı fenomenler dünyasında kesinti olarak, boşluk olarak, Schiller'in de söylediği gibi "sıfır" olarak etki yapmaktadır, çünkü belirlenmiş her türlü etkiyi dışarıda bırakmakta ve her türlü sınırlamayı rafa kaldırmaktadır. Böylece zaman değişimini durdurma ve "daha büyük bir alana" yayılma eğilimine sahip olur, akronik süredir bu. Öte yandan bu durum, statik bir durum değildir kesinlikle, tam tersine dinamik, faal ve kendi içinde hareketlidir. Çünkü içi boş belirlenmemişlikle karşılaştırıldığında aktif belirlenebilirliğin ortaya çıkardığı estetik durumda hem belirlenmelerin süregelmesi hem de bunların geri alınması vuku bulmaktadır, aynı anda hem gerçekleştirilen hem de yok edilen bir belirlenimdir bu: bir imkânlar kalabalığı ve her bir belirlenimin bir diğeri tarafından durdurulduğu ve bloke edildiği bir iç salınım. Bunun sonucunda da bir tereddüt ritmi, güçlerin birbirlerine karşı dinamik zıtlığı çıkmaktadır ortaya. "Bütün becerilerin" seferberliği burada, alınacak karar ve eylem öncesinde ve belli bir katlanılmazlık içinde doruğuna çıkan bir tereddütle eş anlamlıdır.[12]

Wallenstein'ın erteleyici stratejisinin tereddüde dönüştüğü ve sonra da *Wallenstein'ın Ölümü*'nün başında tam da uygun bir pozisyon içindeyken eylem fırsatını ıskalayan durumdur bu. Schiller'in kendi sözleriyle "veciz andır"; kritik, kesin olduğu kadar gebe, yani aşırı belirlenmiş bir noktadır zamanda. Bütün mümkün Wallensteinlar bu noktada fenomenler dünyasının zorunluluğuna çarpar ve –tabii her defasında olduğu gibi rastlantı sonucu– seçimi, olayın seçilimini ıskalar. Şu sözler yer alır *Wallenstein*'da: "Eğer bir karar alınacaksa / Mutluluk ve şans olmalıdır bunun ucunda / Şans ve mutluluk

12. Schiller, "Über die ästhetische Erziehung in einer Reihe von Briefen", *Sämtliche Werke*, Cilt 5, s. 634-6, 633; Türkçesi: *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*, çev. Melahat Özgü, İstanbul: MEB, 1990. Krş. Horst Turk, "Die Kunst des Augenblicks. Zu Schillers 'Wallenstein'", Christian W. Thomsen / Hans Holländer (haz.), *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften*, Darmstadt, 1984, s. 306-24.

tireleri ise dağılmış oraya buraya / Fırsatlar ki onlar sadece hayatın belli bir ânında / Bir araya gelip ağır yumurtalıklara biçim verirler" (P 929-35). Veciz anda kesintisiz bir anlatım tamamına erer, bu ânın özelliği "nesnenin veya konunun mutlak belirlenmişliğindedir"[13]; Schiller'in tiyatrosu da bu açıdan belirlenmişliği sahnelemektedir. *Otuz Yıl Savaşlarının Tarihi*'ndeki Wallenstein çelişik belirlenimlerle, aynı anda hem hain hem de barış elçisi olarak karakterize edilmiş olsa da, onun *Wallenstein* üçlemesindeki belirlenimleri ikiye katlanmış, çelişkili ve ikircikli bir karakterden bir karakter yoksunluğu çıkmıştır ortaya, bunun nedeni de karakterin değersizliği değil, aşırı bir belirlenim sürecinden geçmiş olmasıdır.

Süreklilik-Ayırt Edilemezlik

Wallenstein kendisiyle özdeş değildir, yadsıma veya çelişki yoluyla değil, bir belirleme yöntemiyle kurar kendini; Gilles Deleuze, Leibniz'e gönderme yaparak Süreklilik-Ayırt Edilemezlik (*Vize-Diktion*) olarak adlandırmaktadır bu yöntemi. Zira bu yordamla üretilen sanal aktör sonradan kendini bir hain olarak gerçekleştiren kişiyle çelişmez, onu birinciden ayıran yegâne özellik, sonsuz bir ayrıştırma sürecidir. Süreklilik-Ayırt Edilemezlik tereddüt yönteminin ta kendisidir: gerek emarelerin ve belirlenmelerin biriktirilmesi, karşı karşıya getirilmesi, birbirlerini etkileyip belirlemeleri ve havada asılı kalmaları, gerek mümkün Wallensteinların çeşitliliği, gerekse de sürekli yolundan sapan Wallensteinların üretilmesi ve en nihayet Wallenstein sorununun eksiksiz belirlenimi onun sayesinde gerçekleşir.[14] Goethe'nin bir defasında Wallenstein'ın "fantastik varoluşu" veya "fantastik ruhu" olarak adlandırdığı şey, onun bütün emarelerinin ve sıfatlarının bulunduğu bir kaptır; bütün bu emarelerin ve sıfatların spektrumu hiperbolik bir yoğunlaşma içinde "yüce ve ideal"

13. "Schiller an Goethe, 15.9.1797", Goethe, *Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller*, s. 418-9. Burada doğrudan doğruya Lessing'in *Laokoon*'unda imgelem gücünün "özgür bir oyunu" olarak ele alınan "verimli ana" gönderme yapılır; krş. Gotthold Ephraim Lessing, "Laokoon: oder über die Grenze der Malerei und Poesie", *Werke*, Herbert G. Göpfert (haz.), Münih, 1974, Cilt 6, s. 25-6.

14. Krş. Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, Münih, 1992, s. 241-2.

olandan çılgınlığa ve caniliğe kadar uzanır ve kendine ne bir merkez ne de bir dayanak noktası bulabilir: aynı anda planlı ve plansız, hırslı ve ürkek, sadık ve hain, öfkeli ve sevecen, heyecanlı ve soğukkanlı, zorba ve barışçıl, bağımsız ve bağımlı, fail ve kurbandır o... Bocalayıp duran bu "karakter imgesi"[15] bir yandan özdeş bir taşıyıcının sıfatlarını ortadan kaldırmakta, karakterden yoksun veya karaktersiz bir karakter ve belirlenim açısından havada asılı kalan bir fazlalık üretmektedir; belirlenmemiş değildir esasen Wallenstein, tam tersine sonsuzca bir belirlenmişlik içindedir. Ama öte yandan artarak ilerleyen bir belirlenim içinde de tarihsel pozisyon bütün belirlenmişliğiyle birlikte zuhur eder, Wallenstein'ın bu bağlamın içine girerek kendini gerçekleştirebilmesi için tek ve sınırlı bir Wallenstein olması gerekmektedir.

Aşırı belirlenmiş ve sınırlı Wallenstein sadece sonsuz olanda buluşmakla birlikte, Wallenstein olayının biçimlendiği noktaya yaklaşırlar yine de. Zira en nihayetinde Schiller bütün dramatik dikkatini oyunun sadece bir durumdan başka bir şey, "mutlu" veya "talihsiz bir tesadüften" (Ö 92/93) başka bir şey olmaması yolunda harcamıştır, olayın seçimi ve hadiselerin birbirini izlemesi de her halükârda bu duruma dayanmaktadır. *Wallenstein'ın Ölümü*'nün hemen başlangıcında oyundaki kristalleşme noktasına, biriktirilmiş bir karar alma zorunluluğunun deşarj olarak olaya evrildiği ve böylece çözüme ulaştığı o metabolik ve veciz ana şu ya da bu karar değil, yakalanmış ulak Sesina dikkat çeker: katışıksız bir "becerinin" (Ö 129) içinden kendine özgü yasaları olan bir eylem ağı doğar. Fantastik Wallenstein'ın gerçek Wallenstein'a, yani bir haine dönüşeceği andır o an. Wallenstein oyunda bu durumu tam olarak dile getirmektedir: "Dünya dar ve beyin geniş / Kolaydır düşüncelerin yan yana oturması / Ne var ki mekânda sert çarpışıyor meseleler / Birisi yerini aldığında öteki yana çekilmek zorunda" (Ö 787-90). Bu arada, hem tarihsel açıdan hem de tarih teorisi açısından tereddüt, rastlantı ve gerçekleşme ilişkisiyle birlikte, yeterli neden prensibinin zafiyetinin de nasıl meydana çıktığı görmezden gelinemeyecek kadar barizdir. Leibniz'e göre her türlü kendiliğindenliği dışlayan, hiçbir rastlantısallığa izin vermeyen, olup biten veya var olan her şeyi bir

15. Goethe, *Die Piccolomini*, s. 670-91, özellikle bkz. s. 689.

nedene bağlayan bu ilke sorgulanmıştır en azından burada. Bu türden bir şüpheyi başka bir yerde de dramatize etmiştir Schiller: Elisabeth'in, Maria Stuart'ın imzalı ölüm emrini yetkili mercilere verirken tereddüde düştüğü, beyan ettiği iradeyi bunun karşıtıyla tamamladığı, bürokrasiye bu kararı aldırdıktan sonra bu emrin kimin adına gerçekleşeceğini ortaya atarak kafa karışıklığı yarattığı yerdir burası.[16]

Oluşumun Dramı

Wallenstein'ın tereddüdü belirlenme ve belirlenebilirlik arasındaki karmaşık ilişkiyi kapsamakta ve kritik bir zaman aralığını açığa çıkarmaktadır, bu zaman aralığında "beceri", sonsuz belirlenmişlik sonlu belirlenimlerle karşılaşmakta ve –deyiş yerindeyse– yaşantının aşırı yüklenmesi karakterize edilmektedir. Hem durumun karmaşıklığı hem de çözülmenin olumsallığı sorunsallaştırılmakta ve her ikisi de havada asılı tutulmaktadır.[17] Sorunu ve sorunun içinde bulunduğu koşulları kuşatıcı bir biçimde ele alan bir komplikasyon yöntemi izlemektedir tereddüt. Aynı anda da bir tarih ontolojisinin izini sürerek olayın karmaşık içyapısını ifşa etmektedir. Zira olay, birbirlerinin parçası olan ama yine de birbirlerine hiç mi hiç benzemeyen iki bölümden ya da zamandan müteşekkildir. Bir yanda olup bitenler, karşılaşılanlar, yapıp edilenler ve acı veren şeyler vardır; zamana ve mekâna bağlı dünyanın içinde yer alan vakalar zincirinde, nesnelerde ve olgularda somut hale gelir bütün bunlar. Öte yanda ise verilere ve şartlara bağlı olmayan ve kendini eylemselleştirmekten sakınan başka bir şey vardır. Şimdiki zamanın ötesindeki akronik bir zaman burada toplanır işte, çeşitli vasıfları, emareleri ve aksiyonları birbirleriyle çelişmeden ve aynı anda içinde barındıran boş bir zamandır bu. Hareketli an olarak geçip giden ve içinde eylemde bulunan, acı çeken bedenleri barındıran "şimdi", bu boş zamana kadar yükselerek olayın çeşitliliğini açığa çıkarmaktadır. Schiller'in bu tarihsel oyununa damgasını vuran şey bir tür eylem-

16. Schiller, "Maria Stuart. Ein Trauerspiel", *Sämtliche Werke*, Cilt 2, s. 658-9, 683-5.

17. Krş. Turk, *Die Kunst des Augenblicks*, s. 318.

selleştirme çılgınlığıdır da denebilir – oyunun bir yerinde "vakaların zorlamasından" (P 1367) söz edilmektedir; öte yandan oyunda bu zorlama mümkün mertebe alıkonmuş ve Wallenstein'ın tereddüdünde temerküz etmiştir: eylemselleştirme karşısında kararlı bir dirençtir bu. Böylece vakalar akıntısı eksik bir dünyanın, oluşmakta olan bir dünyanın çevresinde çoğalıp ikiye katlanmaktadır. Kullanılmamış imkânlar, bloke edilen belirlemeler, çelişen unsurlar ve havada asılı kalan sıfatlar – bütün bunlar doğmamış bir dünyayı karakterize etmekle kalmaz, aynı zamanda olayın gelişim uğraklarının üst üste bindirilme biçimini de gösterir. Sonsuz belirlenim, Wallenstein problemi, olayın bir parçası haline gelir. O halde Wallenstein'ın tereddüdünün iki düzlemli bir oluşum dramını harekete geçirdiğini söyleyebiliriz: birinci düzlemde sanal sıfatlar, sonsuz belirlenimler ve ileriye doğru hareket eden sorun betimlemeleri vardır; ikinci düzlemde ise bütün mümkün aktörler, aksiyonlar ve olaylar belirlenmiş maskeleriyle, kostümleriyle ve rolleriyle en nihayet sahnede yerlerini almaktadır.[18]

Tarih ve Olumsallık

Eğer Schiller'i tarihsel anlamın ünlü temsilcilerinden ve kuramcılarından birisi olarak kabul edeceksek, onun sadece tarihle estetik, tarihsel söylemle edebi söylem arasında bir ilişki kurmakla yetinmediğini de kabul etmeliyiz. Kurulan bu ilişkide, tarihsel ve ebedi karakterlerin karşılıklı etkileşim içinde gerçekleşen dönüşümünde başka bir program daha dikkat çeker. Bu program, tarihin anlatımını olay bağlamının geri alınamaz olumsallığıyla ilişkilendirmektedir. Schiller'in söyleminde tarih değişim zamanı olarak kavranmakta, biçimin kırılması çevresinde dönmekte ve tarihsel bağlamın ka-

18. Krş. Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, s. 242. Deleuze ideal olayların iki yüzünden veya yönünden söz etmektedir: bunlardan birisi atılımcı ve ilerici belirlenmeye ve çeşitliliklerin toplanmasına dönük sevecen yüz, öteki ise kendini yoğunlaşmalarda ve deşarjlarda gerçekleştiren öfkeli ve patlamaya dönük yüzdür. Piccolomini'de de bu iki yüzle karşılaşırız; bir yanda Mars ve Venüs, öte yanda da Max ve Octavio Piccolomini vardır: sevginin yüzüyle ihanetin ve öfkenin yüzü.

tarsisini izlemektedir. Bu açıdan Wallenstein'ın tereddüdü ne teatral bir buluştur ne de bu aktörün bir özelliğidir; örnek teşkil eden, sistematik bir değer söz konusudur burada daha çok. Çünkü Schiller'in sahnesinde olup bitenler hiperbolik bir karaktere sahiptir ve her gerçekleşmenin önünü bir karşı gerçekleşmeyle tıkamaktadır. Schiller'e göre olayın gerçekliği "Wallenstein imparatorluğa ihanet eder" tipi bir gerçeklik değildir, Wallenstein olayının dallı budaklı bütün mümkün yönlerine eğilir bu gerçeklik daha çok. Wallenstein titrek taslaklar halinde ve sürekli kendini düzelterek çıkmaktadır karşımıza. Halledilmemiş varyantlar bir pus tabakası gibi, Nietzsche'nin ifadesiyle "tarihsel olmayanın pus tabakası"[19] gibi olaya sürekli çalım atmaktadır, daha az gerçekliği olmasa da, eylemselliği daha azdır. Oyunda sadece bir olayın biçimlenmesine tanık olmakla kalmayız, aynı zamanda eylemsel şekillendirmeye izin vermeyen bir biçimlendirme olayına da tanık oluruz. On dokuzuncu yüzyıldan itibaren tarihsel zamanın kendisi bir tereddüt ritmine yakalanmıştır ve bunu bir saat gibi tıkır tıkır işleyen, sürekli hamlelerle ilerleyen bir harekete değil, tereddüdün eşlik ettiği bir arayışa borçludur.[20] Schiller'in Wallenstein'ında karşımıza çıkan "tarihsel dünya" sadece "felsefeden daha felsefi değil, aynı zamanda tarihten de daha tarihseldir".[21] Her halükârda Schiller tarihin kolektif tekilliğindeki oyuğun bir değerlendirmesini yapmış ve hikâyeyle oluşum, tarihle gelişim arasındaki bağıntıyı ortaya koymuştur. Wallenstein'ın tereddüdü bir varyant bolluğunu açığa çıkarmakta ve böylece –eğer özetleyecek olursak– tarihsel dünyanın olumsallığıyla ilgili esaslı bir sahne sunmaktadır.

19. Friedrich Nietzsche, "Unzeitgemässe Betrachtungen, Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben", *Werke*, Karl Schlechta (haz.), Münih, 1969, Cilt 1, s. 215; Türkçesi: *Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Sakıncası*, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: İthaki, 2006; krş. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Was ist Philosophie?*, s. 109-11.

20. Tarihin büyüt müteredditlerinden birisi olan Habsburglu II. Rudolf, Grillparzer'in yapıtında saatin işleyişine gönderme yaparak tarihsel öznenin de buradan öğreneceği çok şey olduğunu söylemektedir. Krş. Franz Grillparzer, "Ein Bruderzwist in Habsburg. Trauerspiel in fünf Akten", *Sämtliche Werke*, August Sauer (haz.), Stuttgart, Cilt 9, s. 108.

21. Wilhelm Dilthey, *Von deutscher Dichtung*, Leipzig ve Berlin, 1933, s. 411.

Yöntem Öğretisi

İrade Patolojileri

Şimdiye kadarki incelemelerimizde tereddüdü, Batı'nın eylem kültürüne eşlik eden ve çeşitli – pragmatik, estetik, tarihsel– bileşenlerin yanı sıra çeşitli bakış açılarını da kapsayan karar ve olay sorunlarının toplandığı bölge olarak kavramaya çalıştık. Buna göre tereddüdün eylem zincirini kesintiyle uğrattığını, bir kırılma etkisi yaptığını, aksiyonu potansiyel hale getirdiğini, belirlenmemişliğin bölgesine adım attığını, evet'le hayır'ın arasında yer aldığını, çözümü olmayan sorunlu bir yapıya işaret ettiğini ve olayın olumsallığını ifade eden bir zaman aralığı açtığını söyleyebiliriz. Tereddüdün dünya ahvalinin bağlaşıklığı konusunda karar veren bağlantı ve dikiş yerlerinde, sinapslarda ve menteşelerde devreye girdiği sonucunu çıkarabiliriz buradan; daha kesin bir dille ifade edecek olursak: maddenin (dünyanın) hallerinin ve gidişatının söz konusu olduğu bölgelerde devreye girmektedir tereddüt.

Ama bütün bunların ötesinde, on dokuzuncu ve yirminci yüzyıldan itibaren radikal bir dönüşüm yaşayan ve kendine özgü bir biçimde bölünmüş bir manzaraya eklemlenen bir tutum ve davranış vardır tereddüdün içinde. Zira sosyal, politik ve endüstriyel devrimlerin eşliğinde modernliğe dair yaygın bir belirtiden, yani bir sistem davranışının açığa çıkmasından ve bunun icraat biçimlerinden söz edilebilir. Bu anlamda eylemler, tek tek bireylerin ötesinde eylem dizilerinin içinde yer almakta, seçenekler seçilimden geçirilmekte, olay dizileri kurulmakta ve böylece toplumsal bir makine, hem bağlarından kurtulmuş hem de işlevselliğini sürdüregelen bir eylem ve üretim bağlamı çıkmaktadır ortaya. Üstünlüğü olan tereddüt veya

üstünlüğün tereddüdü geçmişe aittir, eylem sistem içinde işlevsel olarak örgütlenmiş ve kişisel faaliyet kültürünün yükünü hafifletmiştir. Ne var ki, işin sadece bir yanıdır bu. Diğer yanı ise, engellerinden kurtulmuş, "serbestçe dolaşan" veya çıkarların yönlendirdiği insan tipinin yanında, tuhaf bir *homo cunctans** veya *cunctator* olarak kendini gösteren yeni bir insan tipinin ortaya çıkmış olmasıdır. On dokuzuncu yüzyıldan bu yana makineye bağlı, maddi, fiziksel, fizyolojik ve zihinsel işin giderek artan cirosunu enerjetik bir sorunla, giderek büyüyen tıkanma, yorgunluk, nevrasteni ve bitkinlik miktarıyla, kısacası makinenin arıza yapmasıyla ilişkilendiren sosyal ve teknik kaygıları ima ediyor sayılmayız pek. Patoloji ders ve el kitapları irade zafiyeti, irade anomalisi, irade paradoksları gösteren bir diğer tipolojiden söz etmektedir daha çok. Uyurgezerlik, trans hali, hipnoz ve otomatik davranışlar gibi fenomenler üzerine yapılan çok sayıda yayın, spesifik ketlenmeleri ve blokajları "hastalıklı bir kararsızlığa" bağlayan gözlemlerle doludur. Psikiyatri yıllıklarında bunlarla ilgili pek çok örnek bulunabilir. Aklı başında olup da saatlerce bir ceketin veya bir bardak suyun karşısında oturan ve bir türlü bu nesnelere elini süremeyen bir hasta, yapıtını tam bitirmek üzereyken dağılan ve onu bir türlü baskıya veremeyen ünlü bir yazar, ne kadar çabalasa da elini hareket ettirip önüne gelen evrakı bir türlü imzalayamayan bir noter ("kalemi kâğıda değdirmeyi başaramıyordu bir türlü"), sokağın ortasında birden durup bir daha kıpırdayamayan zengin bir beyefendi bu örneklerden birkaçıdır yalnızca...[1]

Mesele daha da sivri bir hale geldiğinde, "sürgit bir tereddüt" halini "incir çekirdeğini doldurmaz nedenlere" bağlayan, bitmek bilmeyen soruların içinde kendini kaybeden ve bir türlü sonuca ulaşamayan bir "kuşku ve irdeleme iptilası" (*folie du doute, manie de fouiller*) baş göstermektedir. Sözgelimi "zihni tamamen açık olduğu

* Tereddüt eden insan. – *y.n.*

1. Theobule Ribot, *Der Wille. Pathologisch-psychologische Studien*, Berlin, 1893, s. 34, 38-9, 49 (ayrıca burada sözü edilen ünlü yazar Thomas de Quincey' dir). – Sanayi toplumu ile yorgunluk arasındaki ilişki hakkında sosyal ve teknik bir söylem geliştiren Angelo Mosso'nun çalışması iyi bir örnektir (*Die Ermüdung*, Leipzig, 1892); ayrıca krş. Anson Rabinbach, *Motor Mensch. Kraft, Ermüdung und die Ursprünge der Moderne*, Viyana, 2001, özellikle bkz. s. 193-203.

halde bir türlü sokağa çıkamayan ve kafasındaki sorulardan kurtulamayan bir kadın, iyi bir örnek vakadır: Pencereden atlayan birisi tam önüme düşebilir mi? Atlayan kişi acaba erkek mi, yoksa kadın mı olacak? Sadece yaralanacak mı, yoksa ölecek mi? Başından mı yoksa bacaklarından mı yaralanacak? Kaldırımda bir kan gölü oluşacak mı acaba? Eğer ölmüşse bunu nasıl anlayacağım? Bu durumda yardım mı çağırmalıyım, kaçmalı mıyım, yoksa dua mı etmeliyim? Bu kazaya sebebiyet vermiş olmaktan dolayı bana dava açarlar mı acaba? Masumiyetimi kanıtlayabilir miyim? vb."[2] Başka bir yerde de "hukuk alanında geleceği olan bir adaydan" ve genç, başarılı bir tüccardan söz edilmektedir, her ikisi de "soru kipiyle konuşma takıntısından", "hastalıklı bir kesinlik arayışından", "bir irdeleme iptilasından", "yüzlercesinin hatta binlercesinin bulunduğu bir sorun labirentinin içine düşmüş olmaktan", giderek nerede biteceği belli olmayan, dünyanın, doğanın, evrenin, insanın başlangıcına ilişkin "yaradılış sorunlarına takılmaktan", "açıklaması çok basit şeylere bile bilinçdışı bir itkiyle kafa patlatmaktan", "gerçekliğin sınırlarını aşan derin düşüncelere dalmaktan, bu nedenle gerçek fenomenlerin doğruluğuna da şüpheyle yaklaşmaktan" mustariptir.[3]

Eğer irade ve kararlılığı belli bir sona, bir neticeye ulaşmak olarak ele alıp bunların ben'e sağlam bir içerik ve dayanak sağladığını, bir hareket yönü seçtiğini, eylemi ve işi onayladığını veya onaylamadığını kabul edecek olursak,[4] yukarıda sözünü ettiğimiz vakalar rizikolu ve nazik durumları temsil ediyor demektir; esasen istenmeyen şeyler yapılmaktadır burada, "istiyorum" ifadesi onları isteme yönüne çekmekten ziyade, istemenin kendisi istenen şeyin önüne bir engel olarak dikilmekte, eylemin sonuçları düşünüldüğünde her türlü eylemden uzaklaşılmakta veya uzun bir neden zinciri yüzünden sonsuz bir gerilemenin içine düşülmektedir. "Teorik" veya "teorize eden" bir tutkudur bu aynı zamanda, bu tutkunun içinde pratiğe geçiş işlemez hale gelir artık. Teorem adeta şeytani bir çekicilik

2. Ribot, *Der Wille*, s. 51-2.

3. Oscar Berger, "Die Grübelsucht, ein psychopathisches Symptom", *Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten* 6, 1876, s. 226-8; Wilhelm Griesinger, "Über einen wenig bekannten psychopathischen Zustand", *Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten* 1, 1868/69, s. 629-32.

4. Ribot, *Der Wille*, s. 23-8, 31.

kazanmakta ve düşüncenin telef olmasına yol açmaktadır burada. Genelleşen bir sistem davranışının veya davranış sisteminin içinde, aksiyon bağlamını belirgin bir biçimde kesintiye uğratan, tıkayan veya çökerten adacıklar, kara delikler ve boş alanlar zuhur etmiştir, her halükârda psikiyatri böyle olduğunu düşünmekte ve bu durumu, irade yoksunluğu, irade felci veya irade blokajı içeren bir irade patolojisi olarak değerlendirmektedir. Görünen odur ki, sistem davranışı ne kadar çok bireysel saiklerden ve hedeflerden kopuyorsa, dürtü, sebep ve davranış nedeni de o kadar çok bireysel bir vaka veya problem haline gelmektedir.

Niteliksiz Adam

Burada daha da dikkat çekici olan şey, bu türden irade patolojilerinin her zaman olduğu gibi "edebi" olarak adlandırabileceğimiz bir söylem yapılandırıyor olmasıdır. Bu noktada, Melville'in Bartleby'si, Valery'nin Mösyö Teste'i gibi pek çok edebiyat karakteri gelebilir akla; Robert Walser onları tereddüt halindeki "gerçek titanlar", Wolfgang Koeppen ise "bocalayan şövalyeler" olarak adlandırmıştır[5]: bir tür irade sarhoşluğunun içinden doğan, ne olursa olsun bir şey olmaya veya yapmaya giderek artan bir şiddetle direnen, "*bir şeyi bitirme tahayyülünün*, kendini yeterince tanıyan bir ruh için en ufak bir anlam taşımadığını düşünen" figürlerdir bunlar.[6] Ama burada bizim için daha da önemli olan şey, bunun bir sondaj, bir araştır-

5. Robert Walser, "Die Räuber", *Aufzeichnungen aus dem Bleistiftgebiet. Mikrogramme aus den Jahren 1924-1925*, Bernhard Echte ve Werner Morlang (haz.), Cilt 3, Frankfurt/M., 1986, s. 104; Wolfgang Koeppen, "das Treibhaus", *Gesammelte Werkein sechs Bänden*, Marcel Reich-Ranicki (haz.), Frankfurt/M., 1986, Cilt 2, s. 384.

6. Paul Valery, *Monsieur Teste*, *Oeuvres*, Jean Hytier (haz.), Cilt 2, Paris, 1960, s. 11, 43 (Türkçesi: *Mösyö Teste*, çev. Sevgi T. Terlemez, Ankara: Rastlantı, 2000). – Beceriyi ve eylemsizliği temsil etmek bakımından Melville'in Bartleby'si hakkında Deleuze ve Agamben hemen her şeyi söylemişlerdir; krş. Gilles Deleuze, "Bartleby oder die Formel", *Kritik und Klinik*, Frankfurt/M., 2000, s. 94-123 (Türkçesi: *Kritik ve Klinik*, çev. Ece Erbay, İstanbul: Norgunk, 2007); Giorgio Agamben, *Bartleby oder die Kontingenz. Gefolgt von Die absolute Immanenz*, Berlin, 1998, s. 7-76.

ma programı, yöntemsel ve sistematik karaktere sahip bir sorgulama olmasıdır. Tereddüt ve onun beraberinde getirdiği aralık bizatihi söylemin dayanak noktası ve işlem alanı haline gelmektedir: tereddütle birlikte edebiyat içi analitik bir yöntemin biçimlenmesinden söz ediyoruz.

Böylece Robert Musil'in büyük girişimi ana figürüne "hayattan izin aldıran" anlatısal bir buluşla açılmaz sadece. Temaşacı bir varoluştan ziyade bir tereddüt sistemi söz konusudur burada, zira niteliksiz adam bütün mümkün niteliklerle, bir nitelik fazlalığıyla çıkar karşımıza, niteliksiz adam adamsız niteliktir daha çok, bütün imkânlara eşit mesafeyle yaklaşan ve böylece onları gerçekleştirmenin sınırında tıkanan bir figürdür niteliksiz adam. "Belli bir uğraş, sarih bir irade ve belli bir yönü gösteren saik sahibi olmak" karşısında gösterdiği dirençle, hem bir şeyi yapmanın hem de sürüncemede bırakmanın aynı ölçüde zorlaştığı, kararlı bir hayatın ne onaylandığı ne de yadsındığı bir eşiğin yanı başındadır. Böylece bir zamanlar asker, mühendis ve matematikçi olan niteliksiz adam –öne sürüldüğü üzere– aynı anda aziz ve hacı, maceracı ve suçlu, yazar veya sadece sükûtu hayale uğramış birisi olmak hasebiyle dünyayla özel bir bağlantı kurmaktadır. Musil'in Ulrich'i her şeydir, ya her şeyi bir arada yapmakta ya da hiçbir şey yapmamaktadır; bir tercihle, hatta bir şeyi tercih etmek ve etmemek arasındaki tercihle karşı karşıyadır, dolayısıyla bu tercihlerin eşiğindeki kararsızlık ve belirsizlik haline demir atmıştır. Bu tıkanma da, belirlenme ve belirlenebilirlik ilişkisinin, bununla birlikte de estetik bir varoluş formatının tezahür ettiği tereddüt anlamına gelir: "kendinden bir şey yapmak konusunda tereddütlüdür"; "bütün ruhuyla bir şey yapmak isteyen bir adamın bu şekilde bir şey yapmak mı yoksa onu sürüncemede bırakmak mı isteyeceğini bilmediğini" hissetmektedir. En nihayet bir miktar zorlanmayla hipotetik bir hayatın ve "sürekli yaratım eyleminde" asılı kalan birisinin rahatsız konumuna girer.[7]

7. Robert Musil, "Der Mann ohne Eigenschaften", *Gesammelte Werke*, Adolf Frise (haz.), Cilt 1, Reinbek, 1978, s. 151-7, 244-57 (metindeki alıntılar bundan sonra sayfa numaralarıyla anılacaktır); Türkçesi: *Niteliksiz Adam*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: YKY, 2009.

Yetersiz Neden

Bu arada, "potansiyel insana" (251) dair kariyerin başlangıcında çifte bir tereddüdün, bir yanda temeli oluşturan, bir de ondan türeyen tereddüdün bulunduğunu gözden kaçırmamak gerekir. Zira bir zamanlar –gençlik yıllarında, şövalye akademisi öğrencisiyken– vatan sevgisi üzerine bir okul kompozisyonu vesilesiyle, bu denli büyük hiçbir vatan sevgisinin mümkün bütün vatanların en iyisini bulamayacağı ve Tanrı'nın bile yaradılıştan "Conjunctivus potentialis" formuyla söz ettiği yolundaki cüretkâr bir ilhama kaptırmıştır kendini Ulrich: "Tanrı dünyayı yaratmış ve daha iyi olabileceğini düşünmüştür." Öte yandan okul yönetimi bu teorik buluşun vatana mı yoksa tanrıya mı küfür niteliği taşıdığı konusunda bir karar verememiştir (19). Burada tanrısal dünya idaresini ve İmpkralya'nın monarşik idaresini bir araya getirip ikisini de skandal olarak gösteren şey, yetersiz neden önermesinin geçerliliği karşısında duyulan bir kuşkudur yine.

Hatırlatmak gerekir ki, Leibniz'den bu yana mümkün dünyaların ağırlığı arasında bir asimetrinin var olduğu iddia edilmiş ve böylece Tanrı'nın bocalaması veya tereddüdü parantez dışında bırakılmıştır. Herhangi bir şeyin olması bile, çeşitli imkânlar arasından sadece birisinin seçiliyor olmasının, bir tercih mantığının varlığının, başlı başına bir kanıtıdır. Bir şey olduğu için de saf ve gelişigüzel bir rastlantısallık, imkânların eşitliği diye bir şey yoktur: Eğer bir şey bir diğeriyle eşit derece mümkün olsaydı ve böylece fark ortadan kalksaydı, o zaman hiçbir şey olmazdı. Leibniz bu önermeyi şöyle dile getirir: "Doğada niçin hiçbir şeyin var olmadığına dair pek bir neden yoktur, ama niçin var olduğuna dair vardır (ayrıca niçin başka türlü var olduğuna dair de bir neden olmak zorundadır)". Bunun başka bir versiyonunu daha sonra Laplace'da görürüz: "Güncel olaylar kendinden öncekilerle açık bir ilkeye dayanan bir bağlam içindedir, öyle ki, hiçbir şey bu bağlamın ürettiği neden olmaksızın olmaya başlayamaz. *Yeterli neden ilkesi* olarak tanınan bu aksiyom en gelişigüzel eylemleri bile kapsar."[8] Bütün imkânların eşit ölçüde varlıklarını sürdüremeyeceği kesin olduğu sürece, vakalara ve onların sebeplerine dair yeterli neden bu dizinin dışında kalır ve bütün

mümkün dünyalar arasından en mükemmelini seçerek gerçek dünyayı yaratmış olan Tanrı'nın ilk tercihi içinde yer alır ancak. Dolayısıyla Tanrı daima en iyiyi seçer.

Buna karşılık Ulrich'in gençlik tanrısı hangi dünyanın, A'nın mı, B'nin mi yoksa X'in mi tercih edileceği konusunda kayıtsızdır veya yaratıcılığı içinde her şeye kadir bir tereddüde yakalanmıştır. Gençlik kompozisyonu mümkün dünyaların en iyisi veya bütün vatanların en iyisi için sadece tanrısal ve monarşik karara saldırıda bulunup bunun karşısına her şeyin eşit derecede geçerli olduğu farksızlığın tahripkâr ilkesini koymakla kalmamış, bundan daha fazlasını yaparak pervasız bir çarpıtma içinde tarihsel bir dünya olayının gerçekleşmesinin temelinde yetersiz neden ilkesinin bulunduğunu öne sürmüştür, Theodise'nin tersine döndürülmüş halidir bu. *Niteliksiz Adam*'ın 35. bölümünde şöyle dile gelir bu durum: İnsan "doğru ve gerçek" vatan, "doğru ve gerçek" Avusturya veya "doğru ve gerçek" ilerleme konusunda ne kadar az şey biliyorsa, yani bütün bunlar ne kadar temelsiz, içeriksiz ve dipsizse, bu tür temelsizlikler harekete geçirici güçler olarak o denli canlıdırlar ve "gerçekleşmek" üzere hazır beklerler (135).

Özellikle de metindeki o meşum "paralel aksiyon"da gösterir bu durum kendini. Bunun temelini nereden aldığı, nasıl meydana geldiği ve nereye vardığı belirsiz kalsa da, bir tür Hysteron-Proteron* misali kendi nedenlerinden önce gelen ve kendi *ratio*'sunu yaratan ünlü bir vaka olarak sergilenebilir. Bu dünyayı dünyaya taşıyan iyi nedenler değil, eksik nedenlerdir. İşte tam da böyle bir dünya bağlamı Musil'de İmpkralya adını alır. Onun ilkesi temelsizlik, ölçüsü "yavaş çalışmak"tır (361), onun kakofonisi ise uzaktaki Tanrı'nın gözünde tarihsel bir dilek şart kipinden başka bir şey değildir.

8. Gottfried Wilhelm Leibniz, "Opuscules et fragments inedits", Louis Coutrat (haz.), Hildesheim, 1966, s. 533; Pierre-Simon Laplace, *Essai philosophique sur les probabilites*, Paris, 1984, s. 32.– Krş. Jacques Bouveresse, "Nichts geschieht mit Grund: Das 'Prinzip des unzureichenden Grunds'", Marie-Louise Roth / Bernhard Böschenstein (haz.), *Hommage a Musil*, Bern, 1995, s. 111-41.

* Takdim tehir. –*y.n.*

Karanlık Theodise

Leibniz'e dayanarak, bir şeyin başına gelen, ona acı veren ve ona yapılan şeyi olay olarak adlandırırsak, o zaman yeterli nedenin onun dil eylemlerinden birisi olarak olayı da içerdiğini söylemek zorundayız: bir şeyin kavramı. Yeterli neden olay ile yüklemin kavram içindeki aynılığıdır; kavram olarak işlevi bir imzaya veya kapanışa benzer, nesnelerin dünyasında dil eylemelere temel sağlar ve yüklemi de içine dâhil ederek ifadesini öznede bulur.[9] Tam da bu nedenle 1913'te İmpkralya'nın dünyasının temelsiz olmaktan başka çaresi yoktur, çünkü kavramsızdır; bu dünyada pek çok şey olup bitiyorsa da, dil eylemin çıkarılması uğruna olup bitiyordur: "Frengi için geliştirilen yeni ilaç ... yapmaktadır; bitki metabolizması araştırmasında ... olmuştur; Güney kutbunun keşfi ... gibi görünmektedir; insan belirliliğin yarısını bu şekilde çıkarıp atsa da olurdu pekâlâ." (359) Bu eksiltiler cümleyi temelinden ayırt edilemezlik ilkesi yönünde tersine çevirmekte ve bağlaç bağlantılarıyla emsallerine mantıksal ve dilbilgisel bir form kazandırmaktadır. Hiçbir temelde yakınlaşmamaktadır bunlar. Dünya ve dünya tarihi Birinci Dünya Savaşı'nın öncesinde bir tereddüt ritminin içine düşmüş, kararlılığını kaybetmiştir, en iyi ihtimalle eksik bir temele temas etmektedir bunlar. Belki de olayı ya da bir olayı bütün nedenleriyle birlikte doğuracak karanlık bir Theodise'ye yaklaşırlar böylece.

Olaylar ve nedenler birbirlerinden uzaklaştığı için, bu yolla yaratılan dünya Leibniz'in öngördüğünün tam tersi bir yönde ve "görünür nedenlere dayanmayan bir uyuşumsuzluk" (1207) şeklinde zuhur eder. Artık burada mümkün dünyaların barok çokluğu değil, tam tersine bütün mevcut imkânların sonlu dünyası söz konusudur. Çatallanmalar, uzaklaşmalar, uyuşumsuzluklar ve çelişkiler hep aynı dünyanın, aynı zar oyununun parçası haline gelir: "Dünyada oynanan oyun (modernlik bağlamı içinde) dikkat çekici ölçüde değişmiştir, çünkü herşey bir oyun haline gelmiştir"; birbirlerinden uzak-

9. Krş. Gilles Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, Frankfurt/M., 1995, s. 71 (Türkçesi: *Kıvrım. Leibniz ve Barok*, çev. Hakan Yücefer, İstanbul: Bağlam, 2006).

laşan diziler aynı dünya ahvalinin içinde, arkalarında çatallı, uyuşumsuz izler bırakmaktadır – olay ânında birbirlerini dışarıda bırakmayan veya birbirleriyle hiç çelişmeyen uyuşumsuzluklardır bunlar esasen.[10]

Bununla ne karanlık ve yaratıcı bir tanrının ne de esrarengiz bir temelsizliğin veya dipsiz bir uçurumun kastedildiği söylenebilir yine de; uyumu bozulmuş ve temelsiz bir biçimde kendini gerçekleştiren dünya, Musil'in romanında "istatistik" olarak adlandırılan nesnel bir gözleme geri götürülebilir daha çok. Başka bir deyişle, olasılık hesabını ve istatistiği 19. yüzyıldan bu yana "olayların sonuçlarına" taşımış olan bir düzen, nedenlerin vakalardan, nedenselliğin olaydan kopuşunun suçlusu olarak ortaya çıkmaktadır. İstatistik bir normun ortaya çıkışı, önce olayların frekansının saiklerinden ayrılmasına, sonra da vakalara öyle ya da böyle gerçekleşmeleri yolunda özgürlük tanınmasına bağlıdır. Musil'in romanında dile geldiği üzere ortalama olarak, normal dağılım ve olasılık halinde bütün mümkün olaylar tam tersine de dönebilir ve toplamda yine de genel bir yön ve eğilim kazanabilirler. Olasılık hesaplamasının temel ilkesi de buna dayanmaktadır. Şayet buradan "dünyanın belli bir gidişatı" okunabilecek olursa, "her şey sadece rastlantıya bağlı olduğuna göre onun olduğundan çok başka olamayacağı" sonucuna da varılabilir (1207).

İstatistik

Sosyal ve ahlaki istatistiğin kurucuları da bundan farklı bir şey söylememişlerdir: hangi nedenlerle ve amaçlarla olursa olsun bireyin yaptıkları ve yapmadıkları olayın toplamdaki akışını değiştirmez, olay münferit nedenleri ve sorumlulukları yok saydığı ölçüde onlarla bağlantı içindedir. İstatistikçi Alphonse Quetelet daha 1832'de ünlü olan ifadesinde şöyle demektedir: "Aynı düzende her yıl aynı suçların ve onlara verilen aynı cezaların tekrar tekrar görülmesi mahkeme istatistiklerinden ders alabileceğimiz en tuhaf olgulardan birisidir. (...) İnsan soyunun kederli hali! Kaç kişinin elini kana bu-

10. Gilles Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, s. 134-5.

layacağını, kaç kişinin sahtekârlığa, entrikaya bulaşacağını peşinen söyleyebiliriz; tıpkı peş peşe birbirini izleyen doğum ve ölüm vakalarının çetelesini önceden tutabileceğimiz gibi. Gelecekte işlenecek bütün suç tohumlarını içinde barındırmaktadır toplum. Belli ölçülerde bunu yaygınlaştıran da toplumdur, suçlu sadece suçu icra eden bir araçtır."[11] Bu sözler ne kadar özlü ve sonuçları bakımından ne kadar önemli olursa olsun, her halükârda yeni bir rastlantı ontolojisinin nedenlerden kopuk yeni bir olaylar ontolojisini ve en nihayet akla gelmedik bir biçimde gerçekleşen veya hiç gerçekleşmeyen olayları belirlediğine gönderme yapmaktadır. İmpkralya tarihini dolduran olaylar o veya bu şekilde vuku bulur, ne gerçektirler ne de olmamıştır bunlar, belli bir dereceye kadar, belli bir olasılıkla yer almaktadırlar dünyada.

"Dünyanın kararsızlığının" "bireyin kararsızlığıyla", İmpkralya'nın Ulrich'le çakıştığı ortamdır burası. İmpkralya'nın istatistiksel olasılık evreni kişisel olmayan tuhaf bir yaşam, amaçlarla olayların, bireysel istemle yasaya uygunluğun, yani özel ve genel hareketlerin hemen hiç temas halinde olmadığı, düşük yoğunluklu, yapışkan bir çifte yaşam üretmekle kalmaz sadece: "adeta iki kaderi vardı insanın: bunlardan birisi gerçekleşen, hareketli ama önemsiz olandı, ötekiyse insanın hiç bilmediği, hareketsiz ama önemli olanıydı" (724). Bunun da ötesinde niteliksiz adamın tereddüdünde, rastlantısal olayların sonucunda gerçek olanın içinde var olmaktan ziyade doğmamış imkânların kıyısında var olan kavramsız İmpkralya dünyasının tereddüt ritmi tekrar eder: "Mümkün olan, sadece sinirleri zayıf insanların düşlerini değil, aynı zamanda Tanrı'nın henüz uyanmamış amaçlarını da alır içine" (16). Bu dünya cılız zeminiyle Tanrı'nın uyuyan amaçlarına doğru ve bununla birlikte bir *mundus fabulosus*'a* doğru uzanır; Leibniz'in öğrencisi Wolff bu durumu, yeterli neden ilkesinin geçerli olmadığı noktada gerçek dünyanın masalsı bir dünyaya dönüşümü olarak görmüştür.[12] Zorlayıcı nedenlerin karşısına tıpkı bir "düşte" (593) olduğu gibi tahayyüle dayalı bağlantı-

* Masalsı dünya. –*y.n.*

11. Alphonse Quetelet, *Soziale Physik oder Abhandlung über die Entwicklung der Fähigkeiten des Menschen*, Jena, 1914, Cilt 1, s. 106-7.

12. Krş. Agamben, *Bartleby*, s. 42-4.

lar üreten, ama yine de savaş öncesi tarihsel dünyanın tam ortasında konuşlanan mesellerin ağırlığı dikilir burada. En nihayet bu arka plan üzerinde çifte bir program geliştirir Musil'in romanı: bir yandan tümevarımcılığın kılavuzluğunda saiklere dayalı bir hayat imkânı ve kararlılık ânı söz konusudur – anlatısal ve teorik akıbetini burada daha fazla izlemeyeceğimiz bir yoldur bu. Öte yandan da hangi yöntem öğretisinin tereddüt yordamını örtük olarak içerdiği sorgulanır. İmpkralya dünyasının varoluşu yetersiz neden ilkesiyle belirlenmiş, onun analizi ise Musil'in kısa yoldan "fantastik kesinlik" olarak adlandırdığı bir yönteme dayandırılmıştır.

Fantastik Kesinlik

Bu dünyada vuku bulan özel bir vaka üzerinden söz konusu analizin çekirdeği sunulmakta ve bu analiz bütün romanın analitik söyleminin kendine özgülüğünü ortaya koymaktadır. Moosbrugger vakasıdır bu, zevk için adam öldüren katil vakası: sağlıklı olmakla ebleh olmak, muhakeme yürütmekle yürütememek arasındaki geçiş bölgesinde vuku bulmuştur olay. Zira bir yandan birinci cildin o ünlü 62. bölümünde söylenenlere bakılırsa vaka için bir kural arayan, kuralın bulunmasıyla birlikte bir yargıya varan ve yargıyla birlikte de bir karar veren, böylece eylemin devamlılığını güvence altına alan bir tabi olma mantığının altındaki yerini alır bu vaka. "Kılı kırk yaran kesinliğin", yargılayıcı mantığın yoludur bu, Musil'e göre bu mantık uzun zamandan beri birikmiş olan "iki bin yıllık hukuk kavramlarıyla" (247) özdeşleşmekte, hiçbir şekilde tereddüde düşmemekte ve düzen duygusuyla, sarih bir iradeyle bir amaca doğru yürütülmektedir. Kılı kırk yaran kesinlik ne nedenden yoksundur ne de titizlikten.

Öte yandan Moosbrugger'in eyleminin nereye bağlanacağı konusunda bir soru veya problem alanı çıkar karşımıza. Başarısız savunmasında Moosbrugger'in kendisi bile bu soruyu ortaya atmış ve avukatını mahkeme önünde "en akla gelmedik zorlukların" içine sürüklemiştir. Çünkü Moosbrugger'in puslu stratejisidir bu: söylediklerine bakılırsa ne kasıtlı bir cinayet işlemiştir ne de hastadır kendisi (74-5); hiçbir şekilde bundan zevk almamış, sadece bir "ka-

dın müsveddesi" karşısında tepki göstermiştir; eyleminin nedenlerine indikçe sadece "gölge nedenlerin" belirdiğini, bunların da "sürekli deforme olan ve şekil değiştiren" bir hayat formatına işaret ettiğini öne sürmektedir (76). Mahkeme verileri bir bağlama, mantıksal bir düzene oturtup hüküm verme taktiğini uygularken, Moosbrugger'in gözünde eylemin kendisi birbirleriyle ilintisiz münferit vakalardan müteşekkildir, bu nedenle de onun, mahkeme dünyasının bağlaşık vakalarının içinde yer alması mümkün değildir. Suçlunun kendisi masalsı bir evrene dönüşür burada.

Bununla birlikte adli yargı sisteminde önemli sonuçları olan sistematik arıza da kendiliğinden ortaya çıkmış olur. Zira Moosbrugger vakası nazik bir "ne o ne bu" bölgesinde yer aldığı kadar "hem o hem bu" bölgesinde de yer almaktadır, zayıflamış bir sağlık olduğu gibi biraz da hastalık vardır işin içinde, bir sınır durumdur bu ve "muhakeme noksanlığı" başlığı altında muazzam bir çift anlamlılık üretmektedir. Yarı sağlık yarı muhakeme anlamına gelse de netice itibariyle muhakemedir bu ve ahlaki ceza ve yargı mekanizmasını harekete geçirmektedir. Ne var ki, yarı hastalık mantıksızlık ve bununla birlikte de zayıf muhakeme anlamına gelerek yine aynı mekanizmayı yürürlükten kaldırmaktadır. Böylece sistemde bir blokaj belirir: bir yanıyla Moosbrugger'in sağlığı yargıya muhtaçken, hastalığının analizinin bir türlü sonu gelmez ve en nihayet, tıpkı tıp meleği olan psikiyatrinin de (243) eninde sonunda yaptığı gibi, bir karara varamadan silahları bırakıp teslim olur. Yarı akıllı bir özne ve yarı aklın ortaya koyduğu anlaşılmaz bir eylem iki taraflı olarak süreçlerin felce uğramasına yol açar, süreç son derece sıkıntılı bir hal alır ve Musil'in roman sınırlarını aşarak adli tıbbın teorik bilgisine uzanan bir safsatayı yardıma çağırır. Böylece muhakeme noksanlığının problemli bir kavram olarak ortaya çıkmış olması geçen yüzyıl dönümünde baş gösteren ceza hukuku tartışmalarında, sözgelimi Franz von Liszt'in tartıştığı gibi ceza hukukunda ayırt etme becerisinin bu noktada sınırlarına dayanıp dayanmadığı sorusunun gündeme gelmesine sebebiyet vermiştir. Bir hukuk adamı olan ve sonradan Liszt'in sosyolojik ekolüne bağlanan Alfred von Musil (Robert Musil'in babası) tarafından ele alınan sorun romanda da ele alınır ve zirveye çıkıp tahmini zor bir paradoks haline gelir. Buna göre sağlıklı suçlu cezayı hak etmekte ve özel bir probleme kaynaklık etme-

mektedir. Ancak hasta sadece muhakeme yeteneğinden yoksun değildir, tehlike bundan daha büyüktür; yine de suç ve suçlu ne kadar tehlikeliyse, ceza da o kadar lüzumludur; şu sözlerle daha da etkili ve paradoksal hale gelir bu problem: "Buradan çıkan sonuç şudur ki, zarar ne kadar fazlaysa muhakeme becerisi de o kadar fazla olmak zorundadır; buradan da bir mantıksal zorunluluk olarak, görünüşte en masum suçluların, yani cezanın iyileştirici etkisine açık olmayan zihinsel hastaların en sert cezalarla, her halükârda ürkütme gücünün eşit büyüklükte olması için sağlıklılara verilen cezalardan daha sert cezalarla tehdit edilmesi gerektiği sonucu çıkmaktadır" (538).[13]

Yargı Sisteminin Yıkılışı

Cezayı hak etmeyen, katışıksız ceza gerektirirken, muhakeme noksanlığı aslında daha büyük bir cezadır. Ayırt etme ve yargı sistemi kendi belirsizliklerini ve paradokslarını üretmiştir; en nihayet Moosbrugger'e verilen ölüm cezası da son sınır olmakla birlikte çaresizliğe derman değildir. Bununla birlikte Musil'in romanındaki yöntemsel programın, "fantastik kesinliğin" alacağı yolun modeli çizilmiş olur. Önce yüzlercesi ve binlercesi içinden tek bir durumu seçer. Moosbrugger'in suçu sistemi koşullara, koşullardan saiklere, saiklerden yan saiklere ve buradan da bütününü kimsenin göremediği, fizyolojik, asabi ve ruhsal bir aygıta götürür. Bu arada adi suç biçimini yitirip sulanır ve analiz yolunda çetin bir mıntıkaya girer. İçinde ne bağımsız anlamların ne de basit suçların ve vasıfların varlığını sürdürebildiği "sonsuz bir bağlamlar sistemidir" (251) bu. Bununla bağlantılı olarak, fantastik kesinlik özel bir bilgi üretir, çelişkiyi göze alarak bu bilgiyi özelin bilgisi veya bireyin bilimi olarak adlandırmak zorundayız. Kılı kırk yaran yöntem sadece genelin için-

13. Franz von Liszt'te ve sosyolojik okulda Musil'e de göndermelerle ceza hukuku tartışması için krş. Stefan Andriopoulos, *Unfall und Verbrechen. Konfigurationen zwischen juristischem und literarischem Diskurs um 1900*, Pfaffenweiler, 1996, s. 71-82, s. 115-30. – Ceza mekanizmasındaki spesifik blokajlar ve bunların beraberinde getirdiği muhakeme sorunları, özellikle de psikiyatrinin 19. yüzyıldan bu yanaki müdahalesi için krş. Michel Foucault, *Die Anormalen. Vorlesungen am College de France (1974-1975)*, Frankfurt/M., 2003, s. 149-56.

de tikelin tekrarını tanımakta ve bu haliyle de "uçan kuşu iğneyle şişlemeye kalkışan bir delinin gayretini" (248) göstererek debelenmektedir; buna karşılık fantastik yöntem olgularla ilgilenmekte ve Moosbrugger vakasının ne genel bir kurala ne de bilinen bir hastalık tablosuna tekabül ettiğini belirtmekten başka bir şey yapmamaktadır. Kendi içinde bir türlü kapanmayan ve kapatılması da mümkün olmayan bir uzmanlık bilgisi üretir – "uzmanların işi hiç bitmez" (215). Burada esasen iki farklı soru biçimi gelir karşı karşıya. Bir yandan suç veya olgunun karşısına "Bu nedir?" sorusu dikilir, genel bir kavrama geri götürülmesi istenen özsel bir sorudur bu. Öte yandan da sadece durumlarla ilgili sorular söz konusudur ve bunlar dar anlamda pozitivist ve kriminal bir yaklaşımla ele alınmaktadır: Burada "Bu nedir?" değil, "Nasıl?", "Hangi koşullarda?", "Hangi durumda?" "Kaç tane?", "Ne bakımdan?", "Nerede?", "Neden?" ve "Ne zaman?" gibi sorular gelir gündeme. Olgu bir vaka olmaktan ziyade, bütün parçaların ve bileşenlerin, durumların, koşulların ve keyfiyetlerin katmanlaşarak biriktiği bir olay olma niteliğini taşır. Fantastik kesinlik olguların katmanlarına sızarak bir ayırt etme becerisi gösterse de, yargı sistemlerinde bir krizi, bir yıkılışı kışkırttığı için eleştiriye dönüşür. Titizlikle yürütülen prosedürün vakayı gördüğü, yasayı tanıdığı ve iyi bir neden bularak yargıladığı yerde, aynı vakayı fantastik açıdan ele almak, nedenleri nedensizliğe dönüştürüp etkili olabilecek her yargıyı bloke eder. Böyle bakıldığında dünya vaka olmaktan çıkıp eksik neden ilkesinin dışavurumu olarak belirir. Olaylar ve yüklemler kavramın içinde yakınlaşmaz. Pratik olmayan bir yolda her şey sonuçsuz kalır, başka bir deyişle "hiçbir şeyin, hiçbir ben'in, hiçbir formun, hiçbir ilkenin" (250) kesin ve dayanıklı olamayacağı fikri öne çıkar. Böylece vaka kendi iç gücünü göz önüne serer, Ulrich'in fikrini haklı çıkaran bir yöntemdir bu: "Eğer insanlığın düşleri bir bütün olsaydı, Moosbrugger de meydana çıkmak zorunda kalırdı" (76).

Revizyon

Böylece Musil, özelliği olmayanları mütereddıtler, mütereddıtleri olasılık insanları ve bunları da fark insanları olarak tanımlamıştır; fantastik işlem ise tereddüdü bir yöntem haline getirmektedir. Bu kesinlik tereddüt işlevinin entelektüel altyapısıdır; "kesinlik ile belirsizlik arasında paradoksal bir ilişki" (246) doğar burada. Böylece roman söyleminin inşa edildiği bölge yaratılmış olur. Analiz, ayrıştırma süreci ve olgunun çeşitlenmesi tereddüt sistemi içinde öyle bir bölgeye varır ki, burada sadece yargı faaliyeti felce uğramakla kalmaz, aynı zamanda insana dair ölçüler de rafa kalkar.

Yine de "mahkemeye son vermek" etkili bir yol olacaksa, bunun adresini, düzenini ve düzene uygunluğunu inşa eden modern anlayış olacaktır. Eğer her modern düzenin seçici ve dışlayıcı olduğunu, başlangıç noktası haklı çıkarılmayan önceliklere dayanarak işlem yaptığını kabul edecek olursak, o zaman Nietzsche'nin de belirttiği gibi "her nedenin ardında bir uçurum", her "temellendirmenin" altında ne kozmolojik ne de normatif açıdan kapanabilen bir yarık var demektir.[14] Yetersiz neden ilkesi ve fantastik kesinlik yöntemi birbirlerini tamamlamakta ve keyfi olmayan, ama zorunlu da olmayan düzeni görünür hale getirmektedir; kalıntı formları totaliter bir talebi olmadan kullanmak, son merci olmasa da normatif düzenlemeler yapmak, belirleyici bir rasyonaliteye sahip olmadan olgu örgüleri oluşturmak düzenin özelliğidir. Böylece ayırt ediciliğin kılavuzluğunda gerçekleştirilen diferansiyel analizde bir belirsizlik bölgesine girilir, tıpkı Moosbrugger'in muhakeme noksanlığında olduğu gibi dışarıda kalmış ve hakkında karar verilemez bir üçüncü çıkar karşımıza burada. Tereddüt yöntemi itirazını sürdürüp bir karşı çıkış hareketi yaratır ve her defasında düzensizliğin yeniden düzene dönüştüğü ufku menziline alır. Hakkında karar verilememiş, hayır mı yoksa şer mi getireceği belli olmayan bir pozitivizmin harekete geçirdi-

14. Friedrich Nietzsche, "Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft", *Werke*, Cilt 2, s. 751 (Türkçesi: *İyinin ve Kötünün Ötesinde*, çev. Ahmet İnam, İstanbul: Say, 2010). – Krş. Bernhard Waldenfels, *Ordnung im Zwielicht*, Frankfurt/M., 1987, s. 108-12.

ği yetersiz neden ilkesi Musil'in romanına kılavuzluk yapmaktadır. Buradan bakıldığında düzen ve yargı sistemlerinin nedeni pozitif mevcudiyetlerine içkindir, fantastik kesinlik arayışı ise aynı olmayanı, yasallığın içindeki keyfiliği deşifre eder. Bu nedenle tereddütte ve onun kesinliğe dönük yönteminde biçimlenen kuşku başlangıç nedenlerinin sağlamlığına ve son ya da ilk sözün geçerliliğine yönelir. Bu çerçevede kendini inşa eden ve bu çerçevenin harekete geçirdiği söylem sürekli revize olur. Böylece yöntemsel tereddüt, olasılıkların mevcut yaşamı çökerttiği "tuhaf bir yansı" üretir (1316). Tereddüt ve fantastik kesinlik evrensel olumsallık tarihinde yöntem öğretisinin bir parçası haline gelmekte ve "dünyaya inmiş vaadin rehinden kurtarılması" sorununu ısrarla hatırlatmaktadır.

Labirentler, Eşikler

ŞİMDİYE KADAR tereddüdün sistematik bir yön kazandığı üç genel perspektifin ana hatlarını ortaya koymuş olduk: bunlardan birincisi, bütün cevaplara ve çözümlere rağmen mevcudiyetini ısrarla sürdüren problemli bir yapıydı; ikincisi vakayı olumsallık çerçevesine yerleştiren olay biçimi, üçüncüsü ise yasa ve yargı sistemini tersyüz eden sorgulama yöntemiydi. Bu uğraklarla birlikte söylemin kendisi –en azından 20. yüzyılda– sürgit bir tereddüt haline gelmiş, söylemsel yörüngeden sapmıştır ve özünü, olduğu gibi olan şey karşısında duyduğu çekinceye borçludur. Bu arka plandan yola çıkarak söylemsel alanın manidar bir biçimde yarıldığını iddia edebilir, bu yarılmanın belki de bugüne kadar söylemin düzenini belirlemenin yanı sıra analiz imkânını da belirlediğini söyleyebiliriz.

Bu bağlamda edebiyat sisteminin önce düğüm noktalarına yöneldiğini, bu düğüm noktalarında metnin farklılıkla pazarlığa oturduğunu ve böylece sonsuza uzandığını belirtmeliyiz. Valery'nin de vurguladığı gibi burada söz konusu olan, yapıtın biçimini bu biçimin oluşumu içinde kavramak, her sahnede, her tümcede ve vurguda olasılıkları ortaya çıkarmak ve dallanıp budaklanmalar içinde kaybolmaktır. Tereddüt edebilmek, sürekli tereddüt hali, bir "hésitation prolongée" biçimin eşiğindeki bir becerinin mutlak koşuludur. Valery 1937'de şöyle yazar: "Her bir *düğüm noktasında* ruha kendini gösteren, onun tarafından *seçilmek* ve metinde verili hale gelmek üzere bekleyen çeşitliliğe işaret edecek bir yapıtı hiç değilse bir kereliğine üretmek ilginç olabilirdi.

Gerçek olanın öykünmeci ve yegâne belirlenmişlik yanılsamasının *her an mümkün olanla* –ki bu bana göre daha hakikidir– ika-

me edilmesi anlamına gelir bu."[1] Üretim estetiği bakımından yapıtın yapıt olmaktan çıkmasıyla, farklılaşma bakımından da biçimin içine yeniden biçimin adım atmasıyla ilgisi vardır bu durumun: ancak hareket mantığı açısından tereddüttür bu, labirentin biçimi biçimin labirentinde kendini tekrar eder burada. Bizatihi söylemin formatı labirent haline gelmekte, kopmuş bir Ariadne ipliğinde vücut bulan bu labirentle boy ölçüşmektedir. Walter Benjamin'i izleyerek labirenti "müteredditin yuvası"[2] olarak adlandırırsak, labirentin tereddüdü andıran bir yapının belgesi olduğu söylenebilir. Zıt yöne giden hikâyeleri aynı anda anlatmak ve sistemlerin içindeki sistemlere gönderme yapan, yolunu kaybetmek konusunda uzmanlaşmış figürlerle dolu bir sistem üretmek modern şiir sanatı öğretisinin temel bir sorunudur.[3]

"Veya" Bağlantılı Sentezler

Bu konum içinde hâlâ "dünya" olarak adlandırılabilen şey hipotetik bir varoluşa sahiptir. *Yolları Çatallanan Bahçe* bunun için iyi bir örnektir. Borges burada her şeyin eşzamanlı olmasını sağlayan *kurgusal* bir anlatı modeli oluşturmuştur; insan ölebilir veya öldürülebilir, aynı anda hem ölebilir ve öldürülebilir, ikisi de kurtulabilir, ama aynı anda birlikte ölebilirler de: "Diyelim mi Fang bir sır saklamaktadır; tanımadığı birisi kapısını çalar; Fang onu öldürmeye karar verir. Mümkün çözümler vardır tabii. Fang davetsiz misafiri öldürebilir, davetsiz misafir de Fang'ı; ikisi de kurtulabilir, ikisi de ölebilir vs."[4] Bu edebiyat, maddi öğesini uyuşumsuzlukların bir araya getirilmesinde ve "her şeyin mümkün olduğu bir dünyada" bulurken,

1. Fransızca alıntı Valery, *Oeuvres*, Cilt 1, s. 1467. Krş. Stefan Lorenzer, "Die Reflexion der Form. Eine Anmerkung zu Paul Valery und Edmund Husserl", Jürgen Schmidt-Radefeldt (haz.), *Paul Valery. Philosophie der Politik. Wissenschaft und Kultur*, Tübingen, 1999, s. 231-6 (Karin Krauthausen'e bu yönlendirme için teşekkürü borç bilirim).

2. Walter Benjamin, "Zentralpark", Rolf Tiedemann ve Hermann Schweppenhäuser (haz.), *Gesammelte Schriften*, Cilt 1, s. 668 vd.

3. Italo Calvino, *Six Memos for the Next Millenium*, Cambridge, 1988, s. 105-6; Türkçesi: *Amerika Dersleri/Gelecek Binyıl İçin Altı Öneri*, çev. Kemal Atakay, İstanbul: YKY, 2007.

biçimsel öğesini "veya" bağlantılı bir sentezde, tam da bu uyuşumsuzlukları bir araya getiren "hem o hem bu" sentezlerinde bulur. "Veya" bağlantılı bu sentezler sürgit bir "aradalık" durumunu yapılandırarak tereddüt aralığını dolduran bir "yolunu kaybetmişlik" veya kafa karışıklığı potansiyeline işaret ederler.

Fenomenolojik açıdan en az iki farklı görüş veya fenomen biçimi söz konusudur burada. Bunlardan birisi dışa yansıyan yüzdür ve tuhaf bir boşluk karakteri gösteren, alınacak kararla onun icra edilmesi arasında kalan esrarengiz mekâna işaret eden salt bir duraksamadan ibarettir: Hiçbir şey olmamaktadır. İnsanın yerdeki bir nesneyi almak istemesi ve bunu gerçekleştirmesi durumunda ne olup bittiği sorusu, 1955 yılında Samuel Beckett ve onun biyografisini yazan James Knowlson arasında, arada sıkışıp kalmış anın boşluğuna yönelik karşılıklı küçük bir diyaloga yol açmıştır. Mealen şöyledir bu diyalog: "Yine de sık sık bir 'aradalık' hali vardır. 'Şimdi ayağa kalkıyorum.' Sonra yapmaz insan bunu. 'Şimdi ayağa kalkıyorum.' Sonra birden yapar, bir büyü sayesinde olmuştur sanki bu. Bir büyü sayesinde olmak, anlamadığımız bir şeydir. Ona (Beckett'e) şöyle dedim: katatonik bir donma içine girmiş insanlara 'İradeni zorla' denir. Gülünç. 'İradeni zorla.' Hiç ses gelmez. Onunla konuşulur, ona uyarılar yapılır. Hatta omuzlarından tutup sarsılır. Tepki yok. Söz konuşu kişi bu donma hiç olmamış gibi açık seçik konuşabilme noktasına geldiğinde insan onu içine sıkışıp kaldığı bu döngüden neyin çıkardığını öğrenemez. Daha az önce içindedir, ama sonra değildir. Beckett benim bu tasvirimi şöyle karşıladı: 'İnsanın kendi kafasının içinde, uygun bir ses bulmaya çalıştığı, bir ses kazandırmak istediği bir hayvanın oturması gibi bir şey bu. *Aslolan* budur. Geri kalanı bir oyundan başka bir şey değildir.'"[5]

Bu katatonik donmanın ve onun beraberinde getirdiği esrarengiz boşluğun öbür yüzü ise "aslolandır"; yerinde sayan bir tür söylem fırtınası, kafa hayvanı kendi sesini ve dilini burada bulur. Ara

4. Jorge Luis Borges, "Der Garten der Pfade, die sich verzweigen", *Fiktionen (Ficciones). Erzählungen 1939-1944*, Frankfurt/M., 1992, s. 86; Türkçesi: *Yolları Çatallanan Bahçe*, çev. Fatih Özgüven, İstanbul: İletişim, 1995.

5. James Knowlson, Elizabeth Knowlson (haz.), *Beckett Erinnerung*, Frankfurt/M., 2006, s. 139.

mekânı "diyelim ki... diyelim ki" ifadesiyle dile getirir ve dallı budaklı bir mırıltı içinde, "veya" bağlantılı sentezlerin mantığı, başka bir deyişle yarılmış mantığı içinde yolunu kaybeder. Beckett'in daha sonraları kaleme aldığı *Son* adlı hikâyede de tam olarak dile gelen budur: "Bazen tek kelime etmeden dikiliyordu öylece. Belki artık söyleyeceği bir şey kalmadığından, belki de söyleyecek bir şeyi olsa da sonunda bunu söylememeye karar verdiğinden. (...) Dikkat çekici başka olaylar belleğinde su yüzüne çıkıyor. Her defasında ötelenemez yeni başlangıçlar yapan ötelenemez, ardı arkası kesilmez bildirim. Her defasında tereddütlü yeni başlangıçlarla aynı şey. Her defasında ötelenemez yeni başlangıçlar yapan tereddütlü, ardı arkası kesilmez bildirim. Her defasında tereddütlü, yeni başlangıçlarla aynı şey. Her defasında ötelenemez yeni başlangıçlarla ötelenemez, kesintili bildirim. Her defasında tereddütlü yeni başlangıçlarla aynı şey. Her defasında ötelenemez yeni başlangıçlar yapan kesintili, tereddütlü bildirim. Her defasında tereddütlü yeni başlangıçlarla aynı şey."[6] Ötelenemezlik ve tereddüt, kesinti ve başlangıç birbirlerini karşılıklı olarak bloke etmektedirler burada; böylece metnin dizilimi duraksar veya tereddüde düşer, çünkü hem tümcelerin paradigmaları dallanıp budaklanarak birikmekte hem de süregiden bir ikame veya yer değiştirmeyle devamlı "aynı yere" çıkmaktadır. "Veya" bağlantılı sentezler metni ilerleme halinde tutup onu şu sözü edilen aradalık durumuna dönüştürmektedir: sonsuz bir sallanma ve modern edebiyatın metin mantığının bir temel taşı.

Kafka

Muhtemelen önce Kafka'nın kullandığı bir yöntemdi bu; labirenti andıran eylemi ve onun sürgit tereddüdünü kendi içsel ilkesi ve ifadesinin yasası haline getiren bu yöntemdir: hiçbir birliği olmayan, hiçbir sona ve hiçbir çıkışa ulaşmayan öylesine başlangıçlar ve ye-

6. Samuel Beckett, "Schluss jetzt", *Dante und der Hummer*, Frankfurt/M., 2000, s. 211-2. "Veya" bağlantılı sentezlerin mantığı için krş. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt/M., 1974, s. 19-23.

ni başlangıçlar, tekrarlar ve çatallanmalar. Bu edebiyatın mecrasının tekrar olduğu gün gibi aşikârdır. Kafka nasıl ki günlüklerinde bir defasında "sürgit bir başlangıcın mutsuzluğu ve bahtsızlığından", "ilerliyor olmak"[7] yanılsamasından söz ettiyse, aynı şekilde onun edebiyatı da kendini birinci cümleden hemen sonra kesintiye uğrayan, bazen de ikinci veya üçüncü cümleye ulaşma başarısını elde eden, nadiren bir anlatı veya roman hacmine ulaşan, yazarın onayına bile fırsat bırakmadan daha başlangıçta boğulan bir çaba ve girişimler dizisi olarak sunar. Kafka'nın bir nehir gibi kıvrılan metinleri başlangıcın ötesine ya hiç geçememekte ya da çok zor geçmekte, böylece başlangıcın içinde kaybolmaktadır.

Daha kesin bir dille söyleyecek olursak, Kafka'nın metinleri bir tür eşik bilgisidir önce. Sözgelimi *Şato* romanı başlar başlamaz bir kesintiye uğrayan ve sonra bir eşikte konuşlanıp beklemeye koyulan bir varışla başlar. Romanın ilk cümleleri şöyledir: "Gecenin bir vakti köye vardı K. Köy karlara gömülmüştü. Şatonun bulunduğu tepeden iz eser yoktu ortada; sis ve zifiri karanlık tepeyi kuşatıyor, büyük şatoyu ele veren en sönük bir ışık seçilmiyordu. K., ana yolu köye bağlayan tahta köprüde uzun süre dikildi, gözlerini kaldırıp aldatıcı boşluğa baktı."[8] Bu varış, varış değildir; metne ve köye girdiği anda kesintiye uğrar ve eşikte, köprüde henüz yazılmamış bir sayfaya bakar gibi bakılan aldatıcı boşluğun karşısında durur. Başlangıç durgundur, metin tereddütlü, tutuk bir adımla başlamaktadır.

Başka bir deyişle daha başlangıçta bir eşik mekânının ölçüsü alınır; genleşen ve aşılamayan bir sınır, kesintiye uğrayan bir başlangıcın ara bölgesidir bu; yolun, anlatının ve metnin gidişatı burada yapılanmaktadır. Bir sonraki durakta, "köprüye giden otelde" tekrarlanır yine bu durum. K. hemen uykuya dalar, uyandırılır, yeniden dalar, ertesi güne uyanmazdan önce uykusunda pek çok kez tedirgin edilir. Öncelikle de K'nın yeniden katedeceği yol, her defasında tek-

7. Franz Kafka, *Tagebücher*, gözden geçirilmiş baskı, Hans-Gerd Koch, Michael Müller (haz.), Malcolm Pasley, Frankfurt/M., 1990, s. 863; Türkçesi: *Günlükler*, çev. Kâmuran Şipal, İstanbul: Cem, 2000.

8. Kafka, *Das Schloss*, gözden geçirilmiş baskı, Malcolm Pasley (haz.), Frankfurt/M., 1982, s. 7; Türkçesi: *Şato*, çev. Kâmuran Şipal, İstanbul: Cem, 1982, s. 5 (metindeki alıntılar bundan sonra sayfa numaralarıyla anılacaktır).

rarlanan bu başlangıçların ötesinde, başlangıçtaki konuşlanma halini sürdürür. Bu yol, şato olarak adlandırılan yere giden yoldur: köyden şatoya giden anacaddeye çıkar hemen K., ama bu caddenin kendisi aynı yolu izlemez. K. şatonun bulunduğu tepeye ve şatoya yaklaşıyormuş gibi oluyorsa da bir türlü onlara yaklaşamamaktadır aslında; hareketini adım adım, istasyon istasyon sürdürdükçe köy de o kadar "sonu gelmez" hale gelmekte ve sadece yan yollara sapılmasına izin vermektedir; süregiden yaklaşmayı ve her defasında başa dönüp yinelenen mesafeyi sarsıntılı bir değişim, bir tereddüt ritmi içinde çaprazlaştıran bu harekettir: "Derken yine ilerlemeye koyuldu. Ama uzundu yol; çünkü köyün ana şosesi şato tepesine çıkmayarak onun yakınından geçiyor, sonra sanki inadına bir dirsek yapıyor, şatodan uzaklaşmıyorsa da, ona yaklaşmıyordu da. Yol şimdi şatonun oraya ha saptı, ha sapacak diye sürekli bekliyor K., ama sanki kendisi bunu beklediği için yol uzayıp gidiyordu. Besbelli yorgunluğu nedeniyle şoseden ayrılmayı göze alamıyor, öte yandan köyün böyle uzayıp giderek bir türlü sonu gelmeyişine şaşıyordu. Hep birbirine benzeyen küçük evler, üzerleri buz tutmuş pencere camları, kar ve ıssızlık. Sonunda bu dayatıp duran yoldan kendini kopardı K., dar bir sokağa saptı. Kar tabakası daha kalındı sokakta; kara gömülen ayaklarını güçlükle çekip çıkarıyor, vücudundan terler boşanıyordu. Ansızın durdu olduğu yerde, daha çok ileriye gidemedi" (21; Türkçesi 15-6). Yol bir dolambaçtır, yönünden edilmiş bir halde sonsuza doğru akmaktadır. K.'nın tereddüdü yolun tereddütlü yapısında ikiye katlanıp donmuş bir harekette son bulmaktadır.

Buna bir diğer gözlemi de ekleyebiliriz yeri gelmişken. K. uzak mesafeden şatoyu ve şatonun kulesini izlerken bir defasında doğduğu şehrin "belirlenmiş, tereddütsüz, dosdoğru" yukarı uzanan ve "daha yüksek bir hedefle" (18) donatılmışlığı su götürmez olan, yani bu haliyle gönderme ve metafor işlevi üstlenen kilise kulesini düşünmek zorunda kalmıştır ister istemez, ne var ki şato bu türden bir yön göstericilikten yoksundur. Şato şatodan başka her şeye benzemektedir, bir eskizdir o, üstelik eskiz olarak da bunun bir şatonun eskizi olduğu söylenemez; şato açık seçik biçimini yitirdikçe, gönderme yapan metaforik boyutu da silinip gitmektedir.

Şatoda

Bununla birlikte bütün romanın sembolik düzenine damgasını vuran topografik bir güvensizlik çıkar ortaya. Zira bir yandan K. o andan itibaren romanın akışı içinde asla sınırı aşamayacak, asla köyden şatoya ulaşamayacak, kelimenin hem düz hem de mecaz anlamıyla yolundan saptırılacak, periferide tökezleye tökezleye dolanacaktır. Öte yandan romanın hemen başında öğreniriz ki, köyde olmak zaten şatoda olmak demektir ve köyde bulunup orada geceleyen herhangi birisi de "belli bir yere kadar şatoda" bulunup geceliyor sayılmaktadır. Böylece köy şatonun bir parçası haline geliyor olsa bile, şatonun kendisi ille de şatonun bir parçası değildir. Onun hakkında anlatılan şeylerden tek bir sonuç çıkmaktadır: insanın orada bulunması, şatoda bulunması anlamına gelmez. Şatoya varmak için sınırın elbette aşılabileceği ve hiç sorun yaşamadan, kolayca şatodaki büroların alanına girilebileceği söylenmektedir romanda; "Ama bürolar asıl şato mudur acaba? Bürolar şatonun bir parçası olsalar da" bunlar insanın "girebileceği" bürolar mıdır? Bürolara elbette girilebileceği söylenmektedir metinde, "ama bu hepsinin bir bölümüdür sadece, sonra bariyerler gelir, onlardan sonra da başka bürolar." "Dosdoğru gitmek" yasak değildir hiçbir şekilde, ayrıca bu bariyerleri de "belli bir sınır olarak tahayyül etmemek" gerekiyordur. İçlerine girilebilen bürolarda da bariyerler vardır en nihayetinde; yani geçilen bariyerler vardır ve "onlar da henüz geçilmemiş olanlardan daha farklı değildir". Dolayısıyla "bu son bariyerlerin ardında zaten bilinenlerin dışında başka bürolar olabileceği konusunda peşinen karar vermemek gerekir" (275). Böyle sürüp gider bu. Her bir bariyerden sonra bir yenisi çıkmaktadır ortaya, aşılan her bir sınırdan sonra yeni bir sınır; aşılanlarsa aynı şekilde geri dönmektedir, bunların ne başı bellidir ne de sonu. İnsan şatoya bir türlü ulaşamasa da hep oradadır. Şato, şatoya götüren eşikten başka bir şey değildir.

İşaretlerin ve sınırların daha belirdiği anda silindiği, tuhaf bir biçimde yapılandırılmış bir mekânı beraberinde getirmektedir bu durum: kendi "çentiklerini" "düzleştiren" bir mekân; üstündeki işaretlerin açık denizdeki işaretler gibi oradan oraya salındığı "düz" bir

mekân. Nasıl ki köyle şato arasında esasen gerçek bir sınır yoksa, şato da kendini sınırları çizilmiş bir "topos" olarak sunmak yerine, sonsuz bir bariyerler ve sınırlar dizisi olarak göstermektedir. İnsanın karşısına çıkan sınırlar ya zaten hep aşılmakta ya da asla aşılmamakta, tam sınır aşımında ortadan kalkıp insanı başka sınır çizgilerinin eşiğine getirmekte, ama sonra onlar da görünmez bütünün içinde kaybolup gitmektedir. Romanın kenarından şato topografyasının iç kısmına gönderme yapan sınırlar mekânı düzenlemekten, ayırmaktan ve ayırt etmekten uzaktır. Bir yandan belirginleştirirken öte yandan belirsizleştirmekte ve romanın bütün sembolik mekânını bir tür eşik bölgesi olarak düzenlemektedir. Böylece eşik, ikiye katlanarak kesintiye uğrayan bir geçişin veya taşımanın işlevsel öğesi haline gelir. K.'nın romanın başlangıcında aştığı/aşmadığı "tahta köprü" olarak mekânın daha sonraki kadastrosunun ölçümünü verir. Geçişin veya taşımanın metaforu tahta köprü, aynı zamanda metaforun metaforudur, *metaphorein* fiilindeki "taşıma"yı* yakalar ve metnin başlangıcıyla birlikte şatonun sembolik düzenine geçişi işaret ederken, bir yandan da onu kesintiye uğratır. Böylece tahta köprü meşum *Şato*'ya, romanın sembolik merkezine çıkmakla kalmaz, aynı zamanda sembolleştirmeyi de bozguna uğratır, gönderme gücünün hem inşa edildiği hem de feshedilip hükümsüz kılındığı yerdir burası.

Söylemeden geçmeyelim: benzer bir durum *Dava*'nın topografyasına da damgasını vurmuştur: mahkemedeki kalem odalarının bitmez tükenmez erişilmezliği, merdivenli evler, koridorlar, sahanlıklar gibi eşik ve geçiş mekânlarının tuhaf imtiyazlara sahip olması veya her türlü kılığa girebilecek veya girdiği her kılıktan hemen vazgeçebilecek, içinde bulunduğu durumu esneten ve değiştiren, duruma göre hastane odası, yatak odası, avukatlık bürosu, mutfak, oturma odası, büro, danışma ofisi veya tiyatro salonu işlevini üstlenerek çok işlevli hale gelen, böylece belirginleşip kodlanan salonların ve odaların şaşırtıcı saydamlığı ve değişkenliği değildir sadece burada söz konusu olan. Bunun da ötesinde *Dava* veya mahkeme mekânı saldırıya maruz kalmış, çarpıtılmış ve en nihayet boyutlu bir düzene direnen, çözünmüş bir matriste gösterir kendini: Josef K. bir seferinde ilk sorgu için mahkemeyi ziyaret etmek üzere şehrin

* Yunanca *meta+pherein*, taşımak anlamına gelmektedir. –*y.n.*

dış mahallelerine çıkar; başka bir seferinde ise mahkeme ressamı Titorelli'ye gitmek üzere bu defa tam ters yöndeki bir yolu katetmek durumunda kalır, orada karşısına çıkan kapıyı açtığında kendini yeniden mahkeme odalarının ortasında bulur. Bütün bunlar bir araya geldiğinde dikkate şayan bir topografya oluşturmaktadır: diametral uzaklıktaki iki yer yan yanadır aynı zamanda; insan bu yönlerden birisine gittiğinde kendini karşıt yönde bulmaktadır. Ne yayılma ve genişleme ne de mekânsal, boyutsal bir süreklilik vardır bu mekânda. Bu mekânsal düzenin en önemli mobilyası belki de bu yüzden kapıdır: mekânları kapatan ve açan, bağlantıları sağlayan ve kesintiye uğratan, birbirine uygun parçaları ayıran, uygun olmayanları ise bağlayan yapı kurucu ve yapı bozucu bir öğedir kapı. Haberci zinciri ve açıp kapama bölgesi olarak eşik, *devamlılığı* ve *buradalığı*, sembolik düzenin açılışı ve kapanışını belirgin hale getirmektedir – Kafka'nın bürokrasi koridorları çarpan kapıların gürültüsüyle doludur.[9]

Keyfi Mekân

Şatonun birinci özelliği uzak olmaksa, ikinci özelliği her yerde hazır ve nazır olmaktır, insan *Dava*'da da mahkemeyi bir türlü bulamaz ve o hep yanı başındadır insanın. Esasen K.'ların gerek *Şato*'da gerekse *Dava*'da hareket halinde oldukları yer, sınırın sınırsız krallığıdır; keskin sınır çizgileri tanımayan sonsuz eşik ve geçiş mekânın "artık değil"le "henüz değil" hali arasına yayılan ve belirsizliğin, akışkanlığın içindeki yerini alan belli bir bekleyiş halinin alacakaranlığını gösteriyor olması kuvvetle muhtemeldir. Walter Benjamin şöyle anlatır bu durumu: "Eşik sınırdan keskin bir şekilde ayrılır. Bir bölgedir eşik. Almancada 'schwellen' fiilinin anlamsal çevre-

9. Gerhard Meisel, "Türen. Zu Texten von Franz Kafka", Manfred Voigts (haz.), *Franz Kafka. "Vor dem Gesetz". Aufsätze und Materialien*, Würzburg, 1994, s. 45-77. Kafka'da mekânsal yön kaybı ve eşik mekânlar için krş. Stefan Gradmann. *Topographie/Text. Zur Funktion räumlicher Modellbildung in den Werken von Adalbert Stifter und Franz Kafka*, Frankfurt/M., 1990, s. 135; Tobias Jentsch. *Dazwischen. Eine Typologie radikaler Fremdheit*, Heidelberg, 2006, s. 50-6.

si değişimle, geçişle, kabarmalarla sarılıdır."[10] Ama daha kesin bir dille söyleyecek olursak, eşik – en azından Kafka'da– topografik olmaktan ziyade topolojik işlevi olan bir mekân öğesidir. Birincisi, Kafka'nın eşik veya geçiş mekânında, "atopos" olarak da adlandırılabilecek bir üretimin kılavuzuyla karşılaşırız: ne belli bir yerdir ne de değildir burası, tam tersine yerinden edilmiş bir yerdir, her türlü belirlenmiş yeri sallantıya uğratan, onun ayağını kaydıran mekânsal bir durumdur. Mekân sağlam bir zeminden veya temelden yoksundur ve düzenli, konumlandırılmış bir mekâna durmadan düşen kayıtları tanımaz.

İkincisi, genleşmenin veya görünün homojen ve bütünsel olarak izlenebilir bir mekânı söz konusu değildir burada, bu mekânda insan ilerlemekte ve yakından uzağa, bir noktadan ötekine hareket etmektedir. Daha çok kendini *spatium* aracılığıyla, aralık aracılığıyla düzenleyen, genleşmemiş, yayılma öncesi mekân söz konusudur burada. Onun formülü "keyfi mekân" kavramıyla anlaşılabilir belki, mekânsal yayılım kesintilerini onun her bir yerinde dramatize eden yine bu mekândır. Koordinatlar, yönelimler ve matris burada arıza yapmakta ve bitmemişliği içindeki bir mekânı, uyumsuzluklardan, "aradalıktan" müteşekkil, embriyon halindeki bir mekânı göz önüne sermektedir. Ne sınırı, ne ufku, ne iç mekânı, ne de enginliği vardır; bu anlamda açılımlar yeni kilitlenmelerden başka bir şey değildir. Onun genelgeçer ilkesi sıfır vektörüdür: her ortam sanal olarak başka bir ortamla ilişkiye geçebilir, hiçbir geçiş yapmadan. Başıboş tekilliklerin, sanal bağlantıların toplamı olarak da betimlenebilir pekâlâ bu mekân. Ve bu mekânda ne kadar çok olay kendini gösterirse, henüz gerçekleşmemiş somutlaşmaların o kadar çok mahfazası haline gelmektedir burası.[11]

Bu arka plan üzerinde homojenlikten yoksun, kelimenin düz anlamıyla bu ölçüsüz mekânı, müteredditlerin meskeni olan bu mekâ-

10. Walter Benjamin, "Das Passagen-Werk", Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser (haz.), *Gesammelte Schriften*, Cilt 5.1, Frankfurt/M., 1982, s. 618.

11. Krş. Deleuze, *Bewegungsbild*, s. 151-5. – Kafka'da eşik veya köprü paradigması için krş. Maurice Blanchot, "Die Holzbrücke", *Von Kafka zu Kafka*, Frankfurt/M., 1993, s. 163-7.

nı biraz daha açık seçik çizgilerle ele alabiliriz. Böylece birbirinden farklı en az üç labirent formu –ki bunlar da farklı dönemlere işaret etmektedir– ayırt etmemiz mümkündür. Bunlardan birincisi iplik labirenti olarak tabir edilen klasik Yunan labirentidir. Bu labirentin bir girişi veya çıkışı, bir merkezi ve en nihayet oraya çıkan tek bir yol vardır, her noktası belli bir işlevle tanımlanmış olmasına rağmen, sorun bu işlevler arasındaki bağıntısızlıktır. İnsan onun içindeyken gerçek anlamda kaybetmez yolunu; onun özelliği, dolaşık ve kestirilemez bir yolda karanlık bir merkeze varmasıdır. Ve kritik soru orada, bu merkezde ne olduğu sorusudur. İkinci tip labirent ise Avrupa prenslik saraylarının favorisi olan barok veya maniyeristik labirenttir. Aslında bir yanılgılar bahçesidir bu: bir merkezi, genellikle de birden fazla girişi ve çıkışı, öncelikle de çıkmaz sokakları, ölü dalları ve yan geçitleri vardır, insan karar vermek durumunda kalacağı bir dallanıp budaklanmanın içine girer burada. Bu labirentte insan gerçekten de yolunu kaybedebilir, onun içinde *trial and error** yöntemiyle hareket eder; onu gerçekten çözebilmek, görebilmek için yukarıdan bakmak zorundadır insan. Tam da bu yüzden dünyevi akışın, düğümün ve daha yüksek bir yerden bu düğümün çözümünün alegorisi haline gelmiştir bu labirent.

Son olarak öyle bir labirent vardır ki, bu ikisinden de farklıdır ve düz, eğri büğrü veya dolambaçlı bir yolun devamlılık akışını kesintiye uğratmaktadır. Bu labirent bir ağ veya rizom karakteri taşımakta ve pek çok açıdan diğer varyantlardan ayrılmaktadır. Zira basitçe ne bir düzlemde akıp gitmektedir ne de homojen bir alan üzerinde inşa edilmiştir, bütün boyutlara doğru aynı anda dallanıp budaklanarak açılan bir koridorlar sistemidir bu daha çok. Derinleştirilmiş bir yüzey karakteri vardır onda. Bu nedenle mümkün her yol başka mümkün bir yola açılır. Ne merkezi ne de periferisi vardır bu labirentin; hem merkezsizdir hem de insana bütünü görebileceği hiçbir yer bırakmaz. Ayrıca sonsuzdur da; sonsuzca dallanıp budaklanan, dış nedir tanımayan, iç ve dış farkını da anlamsız kılan bir iç mekân. Bu yolda bütün çıkışlar kendi içine geri dönmekte ve yol sadece kendine açılmaktadır. Ne Yunan mitolojisinin minotoru vardır burada ne de kurtarıcı bir iplik. Bu veçhelere son fragmanlarından birisi

* Deneme yanılma. –*y.n.*

olan Köstebeğin Barınağı'nda da değinmiştir Kafka: matematikteki belirsiz distribüsyon yasasıyla gelen yollar, düğümler ve yerler.[12] Bu labirentsi yapı Kafka'nın edebi topolojisine çok yakın gibi görünmekle birlikte, birazdan göstereceğimiz üzere ona tam olarak tekabül etmez.

Salınım Hali

Kafka'nın bu labirentsi yapısına bağlı olarak ortaya çıkan bazı etkiler hakkında bir şeyler söyleyebiliriz yine de. Bu labirentte "gerçek" bir ortam olmadıkça ve insan kendini sürekli yanlış yerde hissettikçe, bütün belirlemeler de o kadar çok parantez içine alınmakta, iğretileşmekte veya tam ters yönde bir yol izleyebilmektedir. K. köye girerek "yolunu mu kaybetmiştir" (18), buraya gelişi sadece bir tesadüf müdür yoksa şatonun efendisi mi "getirtmiştir" onu? (9). Bir "avare" olarak mı gelmiştir buraya, yoksa "kadastrocu" olarak mı? Ayrıca asla gerçekleşmeyen "kadastro işlemini" ölçmek olarak mı, kadastro işlemi olarak mı, yanlış ölçüm olarak mı, yoksa basit bir "pervasızlık" olarak mı anlamamız gerekecektir? Bu dünya hakkında karar verilemezlik hali, onun "görünüşteliğinde" devam etmekte ve belirlenmiş bütün durumlarda etkili olan bir soruya eşlik etmektedir. Eğer sınırlar ve bu ikili ayrımlar ayırıcılık olarak kabul edilirse, bu ayırıcılık mantığı ayrımların sonsuz tekerrürüne maruz kalıyor demektir: K. gider, ama buradadır, köydedir, şatodadır; gitmez, burada değildir, köyde değildir, şatoda değildir... Tıpkı romanın başlangıcında olduğu gibi "en sönük bir ışık bile aldatıcı bir boşluğa" delalet etmiyorsa, yani olmayan ışık sadece bir görünüşten ibaretse, bu yolla açılan (metin) labirentinde de yanlışın/sahtenin veya salt görünüşün gücü egemendir.

Bu belirsizliğin kesin bir yöntemi vardır. Bunu öncelikle resmi makamların kafalarına göre davranmalarında görürüz, onun etkisi

12. Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, gözden geçirilmiş baskı, Jost Schillemeit (haz.), 1992, s. 576-632. – Tarihte farklı labirent tipleri için krş. Umberto Eco, "Die Metaphysik des Kriminalromans", *Nachschrift zum "Namen der Rose"*, Münih, 1984, s. 63-7; Hermann Kern, *Labyrinthe. Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds*, Münih, 1995.

adeta eksik bir muhakemeye bağlıdır ve boşlukta salınmakta, havada kalmaktadır. Bu işleyiş metnin bir yerinde alengirli bir şekilde betimlenmektedir: "Şimdi de size idari mekanizmamızın ayrı bir özelliğinden söz açacağım. Titizliğine uygun olarak son derecede duyarlıdır bu mekanizma. Bir iş üzerinde pek uzun bir zaman düşünüldü mü, bakarsın bu düşünüp taşınmaların daha arkası kesilmemişken, önceden görülemeyecek ve sonradan aransa bulunamayacak bir yerden, söz konusu işi hani çokluk pek doğru, ama işte keyfi bir sona erdirecek çözüm yıldırım gibi çıkıvermiştir ortaya. Sanki idari mekanizma, gerilime ve hep değişmeden kalan belki aslında önemsiz bir sorunun kendisini yıpratmasına bundan böyle katlanamamıştır da, kalkıp kendiliğinden, memurların yardımına başvurmaksızın kesin karar vermiştir. Bir mucize gerçekleşmemiştir tabii; memurun biri şüphesiz çözümü kaleme almış ya da yazıya falan başvurmadan kesin bir karara varmıştır. Ama her ne hal ise, bizce, bizim buraca, hatta idarece bu işte hangi memurun hangi nedenlere dayanarak kesin kararı aldığı saptanamaz. (...) İmdi, daha önce söylendiği üzere, özellikle söz konusu kararlar çokluk dört başı mamur şeylerdir. Yalnız can sıkıcı bir yanları varsa, böylesi şeyler de normal sayılacağı gibi, söz konusu kararlardan ancak çok geç haber alınabilmesi, dolayısıyla arada çoktan kesin karara bağlanmış sorunlar üzerinde hâlâ harıl harıl konuşulup görüşülmesidir" (Türkçesi 83-4).

Başka türlü söyleyecek olursak, resmi daire aygıtı ancak el yordamıyla hareket edilecek bir alanda el yordamıyla işlem yapmakta ve buna ilaveten ilintisiz ortamları ve yerleri kendinde toplayan, bağlantı hatasının ölçüsüne göre kendini pamuk ipliğine bağlı bir yöntemle örgütleyen topolojik yapıyla da özdeşleşmektedir. Tam da bu yüzden neden ve karar, sebep ve sonuç arasındaki açık seçik ve öngörülebilir bağlantıyı ortadan kaldırıp kendini az çok rastlantısal olayların ortamı olarak sunmaktadır. Ya kararlar gerçek kararlar değildir ya da ortadaki vakaları ıskalamaktadır; gerçekten olup bitenler ise ardında devamlılığı olmayan, belirsizliğin içinde kaybolup giden bir iz bırakmaktadır. Resmi makam tuhaf bir biçimde eylemselliğin dışında konuşlanıp eksik, yetersiz neden ilkesini izlemektedir. Çok anlamlılık ilkesiyle, ilke olarak çok anlamlılıkla özdeş olanın farkını ve farklı olanın özdeşliğini ortaya koyarak *Şato*'da buna

tekabül eden dünya ahvalini üretmektedir. Şatodan gelen iki yardımcı birbirlerinden ayırt edilemedikleri gibi isimleri de aynıdır; tam ters yönde ise sözgelimi tek bir memur "insanların zihninde kolayca şekilden şekle girmekte" (286) ve çevresindekilerle karıştırılabilmektedir. Böylece şeylerin manidar düzensizliği üretilmiş olur. Basitleştirilmiş bir Leibnizciliği izleyerek yeterli neden ilkesinin, kavramla ve nesne arasında bir mütekabiliyet gerektirdiğini düşünürsek, tam da bu mütekabiliyetin bloke olduğunu görürüz: her taraf özdeş bireylerle dolup taşmakta olduğu gibi, tek bir birey de ötekilerle ikame edilebilmektedir. Kavram aşamasını geçmeyen ve farkları silen, bu nedenle de tahayyül edilemeyen, hatırlanamayan, tanınmayan ve temsil yeteneği olmayan tekrarlara yol açmaktadır bu durum. Benzerlikler aldatıcı, farklar kafa karıştırıcıdır.[13]

Böylece ve nihai olarak dar anlamda boş alanlar üretilmektedir. K'.nın kadastrocu olarak ne gerçekten elde ettiği ne de etmediği akreditasyon resmi bir tebliğ karakteri taşısa da yazılmamış, boş bir kâğıttan ibarettir ve her türlü yorumbilgisel kararı olanaksız kılmaktadır: "'Siz sayın muhtar,' dedi K., 'mektubu öyle iyi yorumluyorsunuz ki, geriye boş bir kâğıt parçasıyla üzerindeki bir imzadan başka bir şey kalmıyor'" (Kafka, *Şato*, çev. Kâmuran Şipal, Cem, 1982, s. 87). Tıpkı *Dava*'daki "mahkeme organizması" gibi *Şato*'da da dünyevi ve idari olaylar "belli bir ölçüde ebediyen havada asılı kalır".[14] Görünüşe bakılırsa bu bürokrasinin temel faaliyeti ve kullandığı yöntem, eylemlerin ve evrakın silinmesi ve karalanmasına dayanmaktadır. Şato mekânı kendini sonsuz bir bariyerler ve sınırlar dizisi olarak sunmaktadır; uzayıp giden, "eşikte konuşlanma halini müzminleştiren" ve sürekli genleşen bu bariyerin ta kendisidir şato. Bu dünyadan çıkan kararların, talimatların, tebliğlerin ve mektupların sınırları ve bariyerleri silmesi şaşırtıcı değildir bu nedenle.

13. Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, 21 vd.

14. Kafka, *Der Proceß*, Malcolm Pasley (haz.), gözden geçirilmiş baskı, Frankfurt/M., 1990, s. 160.

Labirent Olarak Çizgi

Böylece duraksama ve eşik Kafka'nın *Şato*'sunda metni ve anlatıyı, mekânı ve yazının mekânını hem yapılandıran hem de yapı bozuma uğratan ve gerek dizilim gerekse sözdizim, gerek düzenleme gerekse eklemlenme sorununu aynı anda ortaya atan sözdizimsel temel öğeler olarak göstermektedir kendilerini. Biz de buradan yola çıkarak mekânsal ve metinsel labirentin düzeneği ve bunların kendine özgü tereddüt işlevi hakkında daha tam bir bilgiye sahip olabiliriz. Burada söz konusu edilen sadece mitostan anlatı modeline geçişte labirentsi söylemin değil,[15] anlatılan ve anlatan yolun baştan aşağıya uğradığı dönüşümdür aynı zamanda. Geometrik ve analitik bir dille konuşursak, ilk olarak Kafka'nın labirentinin eğri büğrü, dolambaçlı, yanıltıcı bir yol olmaktan ziyade onun yol bile olmadığına dair bir saptamada bulunabiliriz. Bu onun yeni tarihsel ve sistematik boyutudur. Kafka'nın bir yerde "Belki bir hedef vardır, ama yol yoktur, yol dediğimiz şey tereddüttür"[16] demiş olması labirentsi yapının temel tanımını içermektedir. Buna göre bir aralık veya ara mekânlar dizisidir labirent; daha kesin bir dille söyleyecek olursak, sonsuz bölünmeler sonucunda, birimlerin gittikçe daha küçük birimlere bölünmesi sonucunda ortaya çıkmaktadır. Sonsuz bir çağırma süreci, devamlılığın nereye gideceği belli olmayan aralığıdır labirent. Her bir noktada duraksayan ve yön değiştiren, dallanıp budaklanan ve böylece istikrarsızlaşan bir çizgi, labirentsi bir özellik kazanmaktadır. Matematikçiler bu durumu 19. yüzyıldan bu yana, tam olarak içlerine sinmese de istikrarsız fonksiyonlar olarak, *nowhere differential functions** (Norbert Wiener) olarak tanımlamaktadır; "devasa bir salınım" içinde kendini gösteren bu fonksiyonlar somutluktan büsbütün uzaktır: yol veya devamlılık Aristoteles'te olduğu gibi

* Hiçbir yerde türetilebilir olmayan fonksiyonlar. –*y.n.*

15. Manfred Schmeling, *Der labyrinthische Diskurs vom Mythos zum Erzählmodell*, Frankfurt/M., 1987; Peter Utz, "Das Labyrinth ist die Heimat des Zögernden'. Robert Walsers 'Minotaurus' und der labyrinthische Diskurs seiner Zeit", *Runa 21*, 1994/1, s. 113-30.

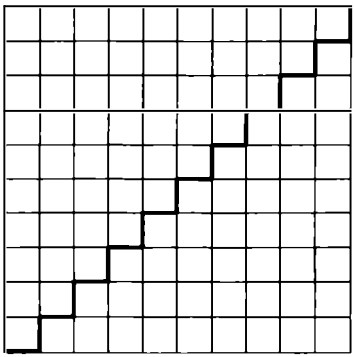
16. Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, s. 118

artık bölünmez değildir ve baştan sona bir lahzada katedilemez; çizgi artık her bir noktasında el yordamına maruz kalmakta ve minnacık aralıklarla uğraşmak sürekli bir uğraşa dönüşmektedir.[17]

Devamlılıktaki bu ufalanma ve atomize olma hali, matematikçi Hermann Hankel'in 1870'te dile getirdiği ve kafkaesk labirentin bir illüstrasyonu gibi karşımıza çıkan bir paradoksla daha anlaşılır hale gelmektedir. Buna göre kenar uzunluğu 1 olan bir kareye aynı mesafede dikey ve yatay paraleller çekilerek ilk kare küçük karelerden müteşekkil kafesli bir ağa dönüştürülür. Karenin sol alt köşesinden sağ üst köşesine çıkıldığında katedilen yol –ister taban çizgisi ister kenar çizgisi seçilmiş olsun– daima 2'dir. Diyagonal boyunca merdiven gibi yukarıya çıkan en kısa yol seçilir ve buna ilaveten de ağdaki karelerin sayısı sonsuzlaşırsa, sonsuz basamaklı eğri diyagonalle örtüşerek saçma ve anlamsız bir sonuç verir: basamaklı eğrinin geride bıraktığı yol hâlâ 2'dir, ama aynı zamanda karekök 2'dir, yani diyagonalin yoludur. Ama basamaklı eğrinin sınır eğrisi bambaşka bir doğaya sahiptir aslında: diyagonalin tanjantı bütün noktalarında aynı değere veya açıya sahipken, basamaklı sınır eğrisinin tanjantı her noktasında 0 ile 90 derece arasındaki herhangi bir aralıkta salınmaktadır. Yani sınır eğrisinin hiçbir noktası belli bir yöne tekabül etmez. Onun uzunluğu diyagonalin yolundan farklılaşmakla kalmaz, aynı zamanda gidişatı ve yönü onun her bir sonsuz noktasında devreye girer (krş. Resim 3).[18] Bunun sonucunda bütün noktalarında "yanılgıya düşen", dallanıp budaklanan, yolun devamlılığını kesintiye uğratan, gidişatı sürekli bir tereddüde dönüştüren çizginin labirenti çıkmaktadır ortaya. *Şato*'sundaki eşik mekân mekânsal genişleme geometrisine pek uygun düşmese de, Kafka'nın modern analizin problemleriyle yakınlaştığı aşikârdır. Kafka ve modern matematiğin yanı sıra, bir de belki Paul Klee'nin bu çizgisel labirenti göstermeye çalıştığı söylenebilir (Resim 4).

17. Analitik geometride yer alan bu fonksiyonların tarihi için krş. Bernhard Siegert, *Passage des Digitalen. Zeichenpraktiken der neuzeitlichen Wissenschaften 1500-1900*, Berlin, 2003, s. 313-23.

18. *A.g.y.*, s. 323-5.

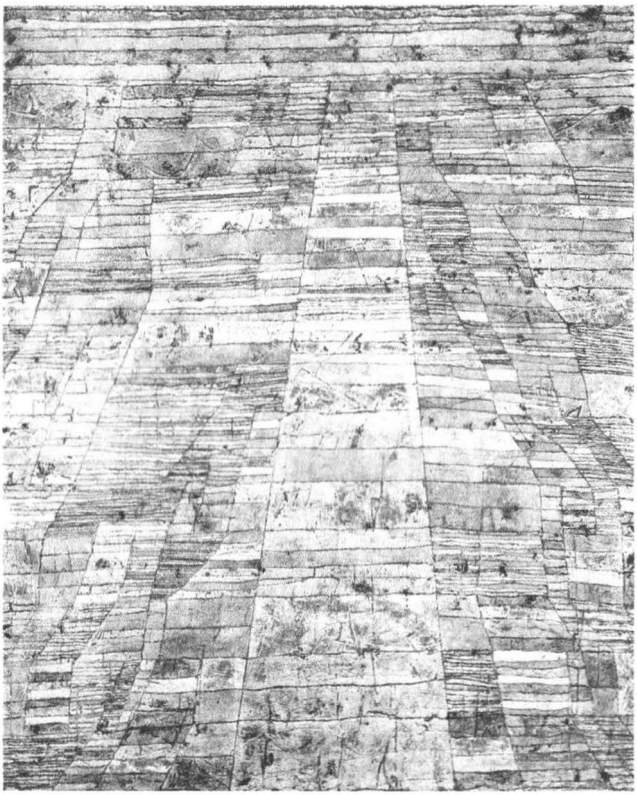


Resim 3: Labirent Olarak Çizgi: Hermann Hankel'de Basamaklı Eğri.

İrade Grafiği

Tıpkı on dokuzuncu yüzyıl matematiğinde olduğu gibi Kafka'nın edebiyatı, onun mekân öğretisi veya eşik bilgisi çizgiyi bir labirent olarak keşfetmiştir; "Evet, uçan ok dinleniyor."[19] gibi aforizmaların yanı sıra bu keşif de tereddüdün tercümesini, notasyonunu ve beraberinde getirdiği irade sorununu, tercihte bulunmakla bulunmamak arasında kalan kararsız tercih sorununu orijinal ve somut bir biçimde yansıtmaktadır. Kafka'nın labirentsi çizgisi, sürekli tereddüt halindeki yoldan başka bir şey değildir. Kafka fragmanlarından birisinde bu bağlamı şöyle anlatır: "İnsan üç açıdan özgür iradeye sahiptir: bu hayatı istemiş olduğu an özgür kaldığı andır ve bir defa başladı mı bu süreci geri döndüremez artık, zira bunu istediği andaki kendisi değildir artık ve bir zamanlar ortaya koyduğu iradeyi yaşamak suretiyle hayata geçirdiği kadarıyla kendisi olabilir ancak. İkincisi, bu hayatın gidişatı ve yolunu seçebildiği için özgürdür insan. Üçüncüsü, ne olursa olsun bu hayatın içinden geçmek ve böylece tercihte bulunabileceği, ama her halükârda her noktasına dokunmak zorunda kalacağı labirentsi bir yolu katettikten sonra kendine dönmek iradesine sahip birisi olduğu için özgürdür. Özgür ira-

19. Kafka, *Tagebücher*, s. 132.



Resim 4: Paul Klee, Ana Yol ve Yan Yollar, 1929.

denin üç yönüdür bu, öte yandan eşzamanlı olduğu için tekil bir birliktir aynı zamanda, öyle ki, burada özgür iradeye yer yoktur, ne özgün olanına ne de olmayanına."[20]

Birbiriyle doğrudan ilişkili iki bölümü vardır bu argümanın. Bir bölüm radikal özgür bir iradenin, yani tercihte bulunabilirliğin bağımlı konumunu hayatın her ânında geçerli olacak şekilde beraberinde getirmektedir: ilk olarak başlangıçtan geleceğe, ikincisi geriye bakışlı olmak üzere yaşanmış olanın kabulüne yöneliktir bu du-

20. Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, s. 94-5.

rum, üçüncü olarak da hayat akışının insanı her defasında tercihin tercihiyle karşılaştıran uğraklarında varlığını sürdürmektedir. Argümanın ikinci bölümü ise labirentsi grafiktir. Eğer "tercih etme özgürlüğüne sahip olduğumuz" bu yol, "bu hayatta dokunulmadık hiçbir alan" bırakmıyorsa, kendi içine sonsuzca kıvrılan bir çizgi doğurmakla kalmaz sadece; her bir aşamada yön değiştiren, "en küçük bir alanı" bile boş bırakmayan, hatta çizgi olmaktan çıkıp bir nokta serpintisi haline gelen ve her noktada hayat akışındaki devamlılığın ve oryantasyonun işin içine karıştığını gösteren bir çizgidir bu aynı zamanda. Yani yol sadece labirentsi değildir, öyle bir tür labirentsidir ki, onun seçilebilen bir yönü yoktur artık; devasa bir salınım. Bu da özgür iradeyi diyagram olarak yeniden üreten bir şeydir: ancak irade grafiğinin yönleri artık tek tek göstermediği, "aynı anda" her şeyi birden kuşattığı ve belli ölçülerde bir karalama çiziktirdiği, yani belirlenmiş yönlerin karar verilemezlikte çözüldüğü durumlarda oluşturmaktadır özgür irade kendini. Ne var ki tam da bu yüzden ne özgür iradedir ne de tam tersidir artık o, aksine "tekil bir birliktir": özgür irade, tercih etme halinin tercih edilmesi sadece hayat akışının şu ya da bu ânında değil de, bütün mümkün akışlarda eylemselleştiği zaman gösterir ancak kendini. İradenin oyduğu yerde tek bir yol yoktur, tam tersine bütün mümkün yollar vardır, labirent bu durumun sonunda ortaya çıkmaktadır. Bu açıdan da ortada yol yoktur zaten, onun yerini "duraksama" alır.

Birkaç yıl sonra Kafka'nın labirentsi irade grafiği başka bir alanda, karşılaştırılabilir bir sonuçla yeniden formüle edildi, başka bir deyişle bir karar problemi olarak ele alındı. David Hilbert'in matematiği bolca uğraştıran iddiasından, yani hakkında karar verilebilir ve verilemez problemleri ayırt etme konusunda matematiğin genel bir yönteme sahip olabileceği iddiasından, bu türden bir karar probleminden yola çıkan Alain Turing, 1937'de kaleme aldığı bir makalede bu iddiaya karşı kanıt sunmakla evrensel hesap makinesini sonsuz bir tereddüt halinin içine atmış oldu. Bu problemi amatörce ve kısaca ele alıp anlatmaya çalışacağım. Çıkış noktası, iki farklı makine tipidir burada. Makinelerden birisi döngüsel olmayan (çizgisel) bir çalışma düzeni izlemekte, yani hesaplanabilir bir diziyi hesaplamakta ve işlemler sonlu bir yekûna vardığında kendiliğinden durmaktadır. Diğer makine ise döngüseldir, onun işi hesaplanamaz

dizilerledir ve bu işlem sırasında açmaza girer ya da hiçbir sona ulaşmaz. Bu makineler sayesinde, hakkında karar verilebilir problemleri karar verilemez olanlardan ayırt edebiliriz. Ama bunun için, döngüsel ve çizgisel olan bütün makineleri birbirinden ayırt edebilecek ve böylece karar verilebilirlikle karar verilemezlik arasında bir karar alabilecek başka bir makine tasarlanmalıdır. Bu amaç doğrultusunda, kendisi de döngüsel olmayan, sonlu bir hesaplama yolu katedecek olan ve H adını vereceğimiz bu makine bir sürü başka makineyle beslenir; makineleri işaretler ve döngüsel olanları olmayanlardan ayırt eder. Bunun anlamı şudur: ne zaman döngüsel bir makineye girse, bu makine imkânsız hale gelir (N-1), bunun üzerine H bir sonraki makineyi sınamak için bir hamle yapar (N+1). Böylelikle mümkün makinelerin bir listesini çıkarabilir ve mümkün olmayanları ayıklayabilir; böylece liste = N-1 sonucu çıkar ortaya. Ne var ki, bütün makineler örneğinde karar verilebilirlik problemi hakkında karar vermek için H adlı makine kendini simule etmek, yani kendi karar işlemlerini hesaplanabilir işlemler kümesine almak zorundadır. Buna göre H bütün makinelerin sınanması karşısında – kendi sayısının, kendi algoritmasının belirlediği yerde– kendi işlemlerini sınama komutu alır ve bütün işi bir kez daha yapar: makineleri sınar ve sınıflandırır, mümkün olmayanları ayırır, yeniden kendi algoritmasına vardığında işleme baştan başlayıp hesap yolunu bir kez daha kateder – sonsuz bir iç içe geçme ve katmanlaşma, sonsuz bir tekerrür. Bir durma problemi vardır makinenin. Ne var ki H adlı makine çizgisel tanımlandığı için, çalışma biçimi bu yargıyla çelişir. Aynı anda hem döngüseldir hem de değildir, aynı anda hem karar verir hem de vermez, yani böyle bir makine olamaz esasen. Karar verilebilirlik ve verilemezlik hakkında karar alma problemi konusunda karar verilememektedir; bu karar problemi yüzünden makine tereddüde veya bir tür "eşeleme iptilasına" düşmektedir. Ayrıca bu problem en iyi ihtimalle daha yüksek bir merciye veya makineye devredilebilir ve sonsuz bir gerileme içinde kendini kay-

21. Alan M. Turing, "Über berechenbare Zahlen mit einer Anwendung auf das Entscheidungsproblem", *Intelligence Service. Schriften*, Bernhard Dotzler/Friedrich Kittler (haz.), Berlin, 1987, s. 17-60 (Bernhard Siegert'e işaret ettiği kaynak ve yaptığı sabırlı açıklama için teşekkürü borç bilirim).

beder.[21] Turing'in mümkün olmayan makinesi sürekli çalışmasıyla bütün matematik problemlerindeki yeterli nedenin altını oymaktadır, sonuçsuzca. Tıpkı Kafka'nın labirentsi grafiği gibi, bu mümkün olmayan makinenin hesaplama yolu da sürekli kendine çıkar.

Yazı ve Tereddüt

Gerek Kafka'nın edebiyatı gerekse Turing'in argümanı labirentin kılavuzluğunda irade ve karar metafiziklerini o edebiyatın esrarengiz temelsizliğiyle ilişkilendirme denemesi olarak anlaşılırsa, bunun ortaya attığı devamlılık ve tereddüt probleminin de kaçınılmaz olarak yazma eyleminin maddi sürecini etkileyeceği kabul edilmelidir. Bu da işin ikinci veçhesidir. Bu bağlamda şu gözlemi yapmadan geçmeyelim: Kafka *Şato*'yu kaleme alırken, 1922 yılının ilk aylarında, kullandığı defterin sayfaları ne zaman bitse ve ne zaman "açıklığa atlamakla ve boş bir defterin belirsizliğiyle" karşı karşıya kalsa, yazma sürecinin de sekteye uğradığını biliyoruz.[22] Metnin dizilimi kırılır, arızalı yerler birikerek çoğalır, düzensizlik giderek yayılır; anlaşılan o ki, yeni bir deftere başlamak, kendisiyle ilgili bir karar sorununu, bütün bunların, metnin, yazının, anlatının bundan sonra nasıl devam ettirileceği sorununu beraberinde getirir.

Üçüncü "şato defterinin" sonuyla dördüncünün başlangıcı buna iyi bir örnek teşkil eder. Metnin ya da anlatının konusu K. ile Olga arasında geçen uzun bir konuşmadır. Ayrıca bu konuşma hem şato yönetiminin az önce sözünü ettiğimiz büroları ve bariyerlerinden hem de şatonun elçiliğini yapan Barnabas'ın deneyimlerinden muaf değildir. Üçüncü şato defterinin sonunda memurların birbiriyle karıştırılabileceği, bürokratik aygıtta "ipuçlarının" eksikliği, bütün pozisyonların, idari eylemlerin ve bütün bunlarla meşgulmüş gibi görünenlerin belirsiz konumunun yarattığı "güvensizlik" konusu gün-

22. Malcolm Pasley, "Der Schreibakt und das Geschriebene. Zur Frage der Entstehung von Kafkas Texten", *"Die Schrift ist unveränderlich..." Essays zu Kafka*, Frankfurt/M., 1995, s. 103. Kafka'nın yönteminde tıkanma ve yolunu kaybetme hali için krş. Malte Kleinwort, *Kafkas Verfahren. Literatur, Individuum und Gesellschaft im Umkreis von Kafkas Briefen an Milena*, Würzburg, 2004, s. 16, 36, 45-50 (Malte Kleinwort'a teşvikleri için teşekkürü borç bilirim).

deme getirilmiştir. Kafka'nın yazı defterinde Olga'nın son cümleleri şöyledir: "Masum bir soru karşısında bile ağzını açamadığına göre, orada her şey ona ne kadar da kuşkulu ve tehditkâr görünmüştür kim bilir? Ne zaman bunu düşünsem, Barnabas'ı o meçhul odalarda yalnız bıraktığım için hayıflanıyorum, korkak olmaktan çok gözü pek olan Barnabas bile korkudan tir tir titremiştir herhalde orada" (287-8). Son defter sayfası bu sözlere ayrılmıştır, metin burada kesilmektedir, metnin bir sonraki defterde ortaya çıkan devamı kararlılık jestini saklamamaktadır: "'Böylece asıl meseleye geldin sanırım' dedi K. 'O da bu işte, anlattıklarından sonra gözüm açıldı galiba'" (288).

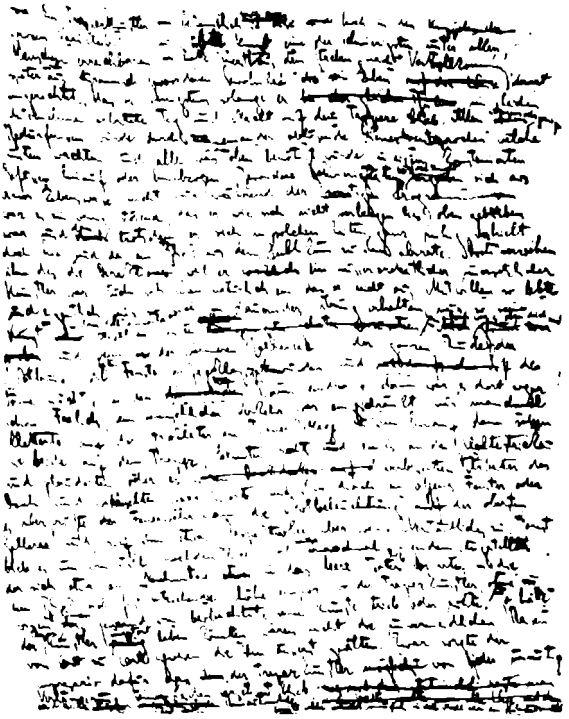
Metinde çok geçmeden kaybolup gidecek olan bu kararlı gidişat ve bu açık seçiklik dördüncü şato defterinin başlangıcında yoktur. Hiçbir başlangıç yapmayan bir yazı vardır sadece burada; ayrıca sayfa kenarları çiziklerle, düzeltilerle, yeni başlangıçlarla dolup taşmakta, yazı yönünü bunların içinde aramakta ve bağlantı sorunu da bütün bunların içinde kendiliğinden dile gelmektedir. Yeni defterdeki ilk yazı denemesi şöyle başlar: "'Sen de böyle olduğuna inanmıyor musun?' 'Bana karşı' dedi K., 'tamamen açık olduğun izlenimine kapıldım ve ben de öyle olmak istiyorum.'" İkinci deneme: "'Sen de böyle olduğuna inanmıyor musun?' 'Bilmiyorum' dedi K." Üçüncüsü: "'Seni artık anlamıyorum Olga' dedi K." En nihayet dördüncü denemede bir hamle yapılır: "'Böylece asıl meseleye geldin sanırım'" – sonradan silinen uzun bir pasajın başlangıcı.[23] Bir defterden ötekine uzanan köprü, yeni başlangıcın eşiği sorularla, bilgi sahibi olmamakla, anlamamakla ve tekrarlarla belirgin hale gelmekte, tıkanma ve duraksama burada da birbirlerini ikame eden ve silen, böylece dizimsel bağlantıyı iskalayan metinsel paradigmaların çokluğu ve çeşitliliğinde bulmaktadır ifadesini. Böylece sonuca yaklaşmış oluyoruz: Kafka yazma süreciyle şatonun eşik mekânını ve onun dünyasının havada salınan anlatımını adeta ölçüp biçmiş gibi metni tam yerinde kesmekte ve eşik bir açık sınır haline geldiği, yazı alanı kesildiği, bölündüğü ve bir ayırma, bir karar talep ettiği zaman huzursuzlaşmaktadır. Anlaşılan o ki, yazmanın kendisi eşiğin iç sonsuzluğunu ölçmüş ve eşik aşımında tereddüde takılmıştır.

23. Kafka, *Das Schloß*, s. 351-67; krş. s. 42-5.

Şimdi vereceğimiz örnek de benzer türden bir karışıklık için ek bir dayanak oluşturabilir: az önce sözünü ettiğimiz *Şato* pasajından kısa bir süre önce defterden kopartılmış bir sayfaya yazılmış bir metindir bu. Romanın yazma süreci burada da açıkça tıkanmış ve bir sonraki boş kâğıda *İlk Acı* adlı anlatı düşmüştür. "Büyük varyete sahnelerinin kubbelerindeki" yükseltilmiş, salınan ve havada asılı kalan ortamı asla terk etmeyen ve yegâne acının, yegâne dramatik ânın trapezin terk edileceği, konaklama bölgesinin değişmek zorunda kaldığı an olduğunu ve böylece insanın karşısına bir geçişin çıktığını düşünen bir trapez sanatçısının hikâyesi anlatılır burada: "Çok rahatsız edici bulduğu, oradan oraya yapılan mecburi seyahatler olmasaydı, trapez sanatçısı rahatsız edilmeden yaşayabilirdi. Gerçi emprezaryo trapez sanatçısının gereksiz yere uzayan acılardan zarar görmemesi için elinden geleni yapıyordu: şehirlerde yarış arabaları kullanılıyor, tercihen gece vakti veya sabahın erken saatlerinde bunlarla son sürat gidiliyordu, ne var ki trapez sanatçısının özlemi düşünüldüğünde fazlasıyla yavaş kalıyordu bunlar tabii; ... trapez sanatçısının, ayağını halat merdivene koyduğu ve nihayet bir anda yeniden trapezinin ucunda sallanmaya başladığı anlar, emprezaryonun hayatındaki en güzel anlardı yine de."[24]

Eşik terk edildiğinde, zemine ayak basıldığında "oradan oraya" gitme hali devreye girip metnin dizilimine ulaşıldığında problematik uğrağa da işaret edilmiş olur; ayrıca bu yer, sayfa değişimleriyle de örtüşür. Kırılmanın işareti olan iki nokta iminden sonra ("... zarar görmemesi için elinden geleni yapıyordu:") sayfanın aşağısına doğru satırlar sıklaşmakta, zaten küçük olan yazı karınca duası haline gelmektedir, ayrıca bu metin de –oradan oraya, bir taraftan öbür tarafa geçiş esnasında– yolunu şaşırıp farklı yönlere gitmeyi denemekte, üstü silinen yerler giderek daha çok karşımıza çıkmakta ve bunun da ötesinde bir steno metni haline gelmektedir, yazının da gidişatı yazıcının "özlemi" düşünüldüğünde fazlasıyla yavaştır ve yazı sürecinde ortaya çıkan kesilmeler, plan kesmeler ve yarıklar "son sürat" veya son bir güçle aşılmak zorundadır adeta. Gidişat belirlen-

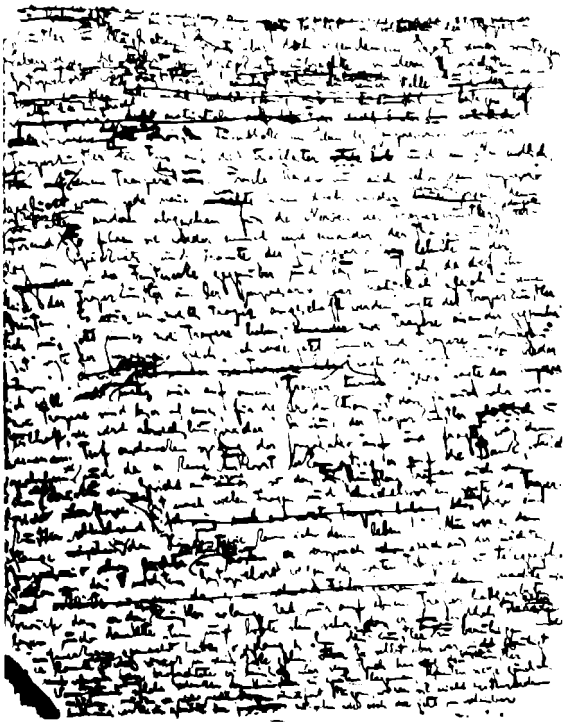
24. Kafka, "Erstes Leid", *Drucke zu Lebzeiten*, gözden geçirilmiş baskı, Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch ve Gerhard Neumann (haz.), Frankfurt/M., 1994, s. 318-9.



Resim 5: Franz Kafka, *İlk Acı*, tıpkıbasım (ön sayfa).

diği ve bir sonraki trapeze atlayışın zamanı geldiğinde ("en güzel anlardı yine de") silme ve çeşitleme türbülansı bir miktar sakinleşmektedir. Yazı esasen kendisi hakkında yorum yapıyormuş gibi, sanatçının salınan ve kalıcı mekânı olan trapez boş sayfayla yazışmakta, sayfa terk edildiği anda da yazı tıkanmaktadır (krş. Resim 5 ve 6).[25]

25. Kafka, *Drucke zu Lebzeiten*, s. 407, 412-3; krş. Wolf Kittler / Gerhard Neumann, "Kafkas 'Drucke zu Lebzeiten'. Editorische Technik und hermeneutische Entscheidung", Wolf Kittler/Gerhard Neumann (haz.), *Franz Kafka: Schriftverkehr*, Freiburg, 1990, s. 56-7 (Gerhard Neumann'a bu kaynağa işaret ettiği için ilaveten teşekkürü borç bilirim).



Resim 6: Franz Kafka, *İlk Acı*, tıpkıbasım (arka sayfa).

Bozguna Uğrayan Eylemsellik

Metnin dizilimi ve yazma süreci, anlatı ve grafik bu tür yerlerde dikkat çekici biçimde çaprazlanmakta ve bu yazma ve metin durumunun kendine özgü yapısı konusunda elimize ipucu vermektedir. Metnin veya anlatının havada asılı kalıp süzülme hali ürettiği, içsel bir sonsuzluğu izlediği, belirsizlikleri biriktirdiği ve (tıpkı K.'nın katettiği yollarda ve trapezcinin sarkaç hareketinde olduğu gibi) bir tereddüt ritmine girdiği yerlerde, yazma süreci kararlı yönünü ve kesintisiz akışını sürdürmektedir. Anlatının süzülmeyi bırakıp ayağını sağlam yere bastığı, bir sınırı aştığı ve bir ortamdan başka bir orta-

ma geçtikten sonra bir yön kazandığı yerlerde ise, yazı akışı tereddüde düşerek tıkanmakta ve muhtelif dallanıp budaklanmalar içinde kendini kaybetmektedir. Ya da bunun tam tersi: ister sayfa sonunda, ister defter sonunda olsun, yazma sürecinin tıkandığı yerde anlatı kararlılıkla devreye girmektedir. Biraz sivrilterek söyleyecek olursak, kendine özgü bir karşıt yönlülük doğmaktadır buradan: yazının ayak kısmı anlatıyı havada salındırırken, tıkanıklık ve tereddüt temele ve zemine, anlatım mekânındaki farka ve kararlılığa çağrıda bulunmaktadır. Anlatının havada süzülmesi ve yazı süreci, ötelenen yazma ve kararlı söz, karşılıklı olarak birbirlerini koşullamaktadır.

Bu noktada, bu yazma eyleminin tarihsel ve sistematik mekânının çerçevesini çizebiliriz belki. Çünkü Kafka'nın edebiyatı, içinde barındırdığı özel dönüşler ve kıvrımlar sayesinde, yazma faaliyetiyle yaradılış edimi arasında bir benzeşim bulmak isteyen, onu tinin dışavurumu ve yayılması olarak tasavvur eden bir onto-teolojinin tam karşısında yer almaktadır.[26] Kafka'nın yazı evreninde kendini gerçekleştirebilen hiçbir mümkün dünya yoktur, buna karşılık yönlerin zıtlığı söz konusudur. Bu yazı evreni birbirinden farklı paradigmaların dallanıp budaklanmadığı, metaforik seçeneklerin ve açıklayıcı pasajların[27] ortaya çıktığı yerde bocalamakta ve hiç kuşku yok ki bu da yorumbilgisel bir çift değerlilik üretmektedir. Buna ilaveten tereddüdün izi veya grafiği olarak Kafka'nın yazı faaliyeti henüz eyleme geçmemiş olanla onun eyleme geçmiş hali arasındaki farkı veya *différance*'ı da içinde taşımaktadır, ne katışıksız bir potansiyelliğe ne de katışıksız bir eylemselliğe indirgenemeyecek olan bu fark da yazıya dökülmekle yazılmış olanın tehirini izlemektedir. Hakkında karar verilemez olanla ilgili sürekli bir karar alma halini yansıtmaktadır onun yazma faaliyeti, kararlılık bozguna uğrayan eylem için geçerlidir burada; oyun alanında hazır olmayan bir dünyanın ölçümü yapılmaktadır. Bu açıdan labirent bir tereddüt hali, tereddüt de yazmanın yolu olarak çıkar karşımıza. Burada labirentle metin labirenti arasında çaprazlama bir kavuşma olur. Sadece içsel sonsuzluğunu ölçmeye çalışan, çıkışların eninde sonunda bir işe yaramadığı,

26. Krş. Agamben, *Bartleby*, s. 9-27.
27. Kittler, Neumann, *Drucke zu Lebzeiten*, s. 45.

kendi üstüne kapanan bir yörünge izlemektedir Kafka'nın yazma süreci. Onun yöntemidir bu: sürekli ileriye doğru hamleler yapan bir "yaradılışsızlık" süreci ve dünyayı tesis etme konusunda içine düşülen sürekli tereddüt.

Ara Bölge

Böylece Kafka'nın yazma faaliyetini tereddüt yöntemi ve bunu da ilk ve son kelimenin sürekli silinmesi olarak anlayacaksak eğer, onun son kertede, tarihi selamete kavuşturan hareketlerin önüne dikilen bir blokaj veya engeli örtük olarak içerdiğini de kabul edebiliriz. Selamete dönük tarihsel kıvrım tereddüde düşenlerin boyunu aşmaktadır ve tanrının selamet planına katılma çağrısı ötelenmeye gelmez. Mezmurlar'da şöyle denir: "Buyruklarına uymak için/Elimi çabuk tuttum, oyalanmadım" (Mezmurlar 119: 60). Kafka'nın, Kitabı Mukaddes'in kilit figürlerine yoldan çıkaran bir okuma tarzıyla yaklaşmaya çalışması ve tereddüdü bir yöntem olarak denemesi şaşırtıcı değildir bu nedenle. En ünlü örneklerden biri Eski Ahit'teki İbrahim'dir; tanrı kelamını, ondan gelen çağrıyı veya görevi derhal yerine getirmekte tereddüt etmeyen İbrahim evini terk etmekte ve kendisine emir olunan yeri bulup hiç vakit geçirmeden oğlunu kurban etme hazırlıklarına girişmekte gecikmez. Kierkegaard'ın *Korku ve Titreme*'siyle ve inanç şövalyesinin kararlı sıçrayışıyla hesaplaşmış olan Kafka, bazı belirgin değişiklikler yaparak tanrısal planın en dindar engelleyicisi olma özelliğiyle ortaya çıkan bir İbrahim üretmiştir. Kafka'nın 1921'de Robert Klopstock'a da yazdığı gibi, insan pekâlâ "baş baba" olmak bir yana, "eski elbise tüccarı" bile olamayan "farklı bir İbrahim" tahayyül edebilir. Gerçi hiç vakit geçirmeden görevini yerine getiren sadık bir uşak gibi kurban vermeye hazırdır İbrahim, ama sonra zorluklara çarpar ve ilerleyemez: Çünkü bir türlü evinden ayrılamamaktadır, toprağın işlenmesi, çarkın dönmesi için ona mutlaka ihtiyaç vardır, üstelik hale yola koyması gereken başka işler de vardır, evi hazır değildir henüz, evini hazırletmeden, gözü arkada kalmadan ayrılamıyordur oradan, Kitap da bunun farkındadır elbette, İbrahim'in "toprağını ekip biçtiğini" söylemektedir. Ev hazır değildir, sonsuza dek ekilip biçilmelidir, İbra-

him'in dünyasının bir türlü tamamına ermeyen işleri belli bir İbrahim'in ortaya çıkmasını engelleyen şeydir tam da. Buna ilaveten Kafka'nın Kitabı Mukaddes dışı bir başka İbrahim versiyonunda, onun inanç konusunda bir sorunu olmadığını, buna karşılık gerçekten İbrahim olmak imkânına kuşkuyla baktığını görürüz. Bütün bunların kaynağında bir "duyma hatası" vardır belki de. Tanrı sözüne yanıt veren İbrahim her halükârda başlı başına bir soru işaretidir ve bu nedenle "İbrahim olarak yanında oğluyla birlikte yola düştükten sonra yolculuk esnasında Don Kişot'a dönüşmekten" ve gülünç bir sona maruz kalmaktan korkmak durumundadır.[28] Tanrı kelamına daha bir kulak verdiğinde tereddüdü aşamayan bir İbrahim'dir bu.

Bu bağlamda Kafka üzerinden bir kez daha tuhaf bir biçimde çarpıtılan ve kayıtlara geçen Musa figürüne gelmiş oluyoruz. Onun bağlamı süreç (*Proceß*) romanı, devreye girdiği yer mahkemedir; tabii probleminin temelinde de Kitabı Mukaddes'teki yargılayıcı, yasa koyucu, yönlendirici Musa olamamak vardır yine. Dava (*Prozeß*) süreç (*Proceß*) içinde sürüp gittikçe gerçek yargıçlara da o kadar az rastlanır ya da daha iyi bir dille söyleyecek olursak onlara, yaşayan hiçbir örneğe benzemeyen ve kurgudan başka hiçbir şey olmayan bir dizi imgede rastlarız. *Michelangelo'nun Musa'sı*'nın bir varyantıdır bu da. Kafka'da bu portreler şöyle betimlenir: "Yüksek bir tahtta kara kıvırcık sakalları yanaklarını aşıp yukarı uzanan" bir adam oturuyordur "yargıç cüppesi" içinde, ama "huzurlu ve vakar" bir duruş içinde değildir yine de, "sol kolunu koltuğun kenarına" dayamıştır, sağ kolu ise büsbütün serbest olmakla birlikte sağ el koltuğun kenarını tutmaktadır, "bir sonraki anda güçlü ve belki de öfkeli bir kıvrımla önemli bir şey söylemek veya hükmü bildirmek üzere yerinden fırlayacak gibidir adeta." Bunun da ötesinde bütüne, "bu tür anlatımlara uygun olmayan" pastel renkler hâkimdir: çünkü pastel, çizginin ve ayrımın, başka bir deyişle açık seçik, yönlendirici bir formun belirginliğini silmektedir.[29] Bir yargıç veya Musa pastişi yapılacak olsa, duvar resmi olarak düşünülebilecek tek yer vardır ona: yargıç olarak hükmün formunu silip onu bloke ederken Musa olarak tıpkı Freud'da olduğu gibi tarihi selamete kavuşturan süreci kayda geçirecektir.

28. Kafka, *Briefe 1902-1924*, Max Brod (haz.), Frankfurt/M., 1975, s. 333.

Toparlamak gerekirse, Kafka'nın edebiyatı bir tereddüt yönteminde kendini tüketirken, üretkenliğini de bir metin labirentinin devamının getirilmesinde ve bir eşik dünyasının sürekli kılınmasında göstermektedir. Kopmaz bir biçimde bağlıdır bu ikisi birbirine. Kafka'nın o büsbütün kendine özgü figürlerini tam da bu ara dünyanın ortaya çıkardığını gözden kaçırmamak gerekir ayrıca: bitmemişlikler, yarı doğumlar, kesişmeler, çocuksu ve birbirleriyle ikame edilebilir yardımcılar, bir türlü yolunu bulamayan veya Avcı Gracchus'ta olduğu gibi bu dünya ile öte dünya arasında "açıkta salınan sonsuz bir merdivende" gidip gelen ya da Odradek gibi merdiven evdeki belirsiz yerinde oturan, aynı anda hem canlı hem cansız olan, bu halleriyle de her türlü belirlemeye direnen varlıklar.[30] Oradan oraya kayan varlıklarla derin bir dayanışma içindedir Kafka. Onların belirsiz varoluşları ara bir bölgede yer alır, en iyi ihtimalle limbus'tur burası, yani ne dünyadır, ne cennettir, ne de cehennem. Aquinolu Tommaso onu bir defasında şöyle betimlemiştir: Tanrısız ölen, hep tanrısız kalacak olan, yine de hiçbir şeyden yoksun olmayan vaftizsiz çocukların barınağı. Selametten uzak oldukları için kutsanmamıştır onlar; ama mutluluğa başkalarından bir adım daha yakın olanlar onlardır belki de, çünkü kurtuluş ve çöküş düzlemlerinden dışlanmış bilgisizlerdir onlar. Sonuna kadar "aradalık" haline ve sınır bölgesine bağlı kalırlar: Lichtenberg'in bir defasında dikkat çekmiş olduğu gibi "en tuhaf yaratıklar"[31] sınırdakilerdir. Onların varoluşu tereddüde mahkûm, nedensiz ve temelsiz bir varoluştur.

29. Kafka, *Dava*, s. 141-2, 195. Freud'un *Michelangelo'nun Musa'sı* ve Kafka okumaları bağlamında Malcolm Pasley şu kaynaklara işaret etmiştir: "Zwei literarische Quellen zu Kafkas 'Der Prozess'", *"Die Schrift ist unveränderlich..."*, s. 35-46. Yargıç koltuğuna adaletin alegorisi olarak zafer tanrıçası veya av tanrıçası oturtulmuştur, bu iki figür Freud'un hareketli resminde olduğu gibi ileri hamle etmek isteyen ama yerine çakılan figürler olarak gibi takdim edilmektedir, bu figürler önce ayrı olsa da sonradan birleşmiştir (krş. Kafka, *Das Schloss*, s. 195).

30. Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*, gözden geçirilmiş baskı, Malcolm Pasley (haz.), Frankfurt/M., 1993, s. 309; "Die Sorge des Hausvaters", *Drucke zu Lebzeiten*, s. 282-4.

31. Georg Christoph Lichtenberg, "Sudelbücher I", Wolfgang Promies (haz.), *Schriften und Briefe*, Cilt 1, Münih, 1968, s. 254. – Aquinolu Tommaso'da Limbus için krş. Giorgio Agamben, *Die kommende Gemeinschaft*, Berlin, 2003, s. 11-3.

Kendine Özgülük

Pasif / Aktif

TEREDDÜTTE ve onun metinsel karşılığında belli bir çift karakterlilik dikkat çeker. Yolunu kaybetmenin artistiğiyle bağlıdır öncelikle tereddüt; bir sapma hareketi, düz yoldan kaçınma, sınırların silinmesi, paranteze alınmış belirlenmişliklerin dünyasında beliren labirentte konuşlanma, mantık ve sonuç silsilesinden uzak bir bölge söz konusudur burada. Tereddüdün atletleri dünyadan ve katılımdan uzak, kahraman olmayan kahramanlardır. Buradaki saik sensomotor akışta bir yarık açmak ve sensomotor şemanın gevşetilmesidir, bu da algı veya refleksiyondan aksiyona geçişi zorlaştırmaktadır. Görünen odur ki, kahramanlar maruz kaldıkları şey karşısında sadece belli bir yere kadar tepki vermekte, olaylar ve verilerin içinden sadece halledilmemiş, dallanıp budaklanmış, ötelenmiş, kapanmamış veya en basitinden gerçekleşmemiş bölümleri çekip çıkarmayı bilmektedirler. Kafka'nın *Şato*'sunda şu sözler yer alır: "Bütün bunlar yıllar önce olmuş gibi geliyordu bana, her şey başkalarından duyduğum veya çoktan unutmuş olduğum bir hikâye gibi" (87). İnsanın olaydaki değiştirilip geri alınamaz, bireysel ve bölünemez payı kişisellikten uzak olduğu iddia edilen ve sahteliklerle dolu bir dünyayı karakterize eden katılımsızlık uğruna ikiye katlanmaktadır. Şimdinin zamanı, acının ve eylemin zamanı "ben"in ilişki kuramadığı, dumura uğradığı veya doğup serpilemediği ve imkânsız bir tecrübenin kayıtsız bir biçimde tanıklığını yaptığı şimdisiz bir zamana açılmaktadır. Olayın kişisel olmayan yanının karşısına ben olayı dikilmekte, her bir 'an' "zamandışılıkla" karşı karşıya gelmekte, "belirleyici an" her defasında yeniden ötelenmekte ve olayı kilit-

lemektedir. "İnsani gelişmenin belirleyici anı ebedidir. (...) hiçbir şey olmamıştır henüz."[1]

Bu açıdan eski günah kütüğüyle gevşek de olsa bir bağlantı söz konusudur. Tereddüt kötülükle veya atıllığın büyük günahıyla, *acaedia*'yla uzak bir akrabalığı belgelemektedir. Skolastik anlayışa göre bunun anlamı eylemsizliğin bir suç, aylakların ve ihmalkârların kendilerine dönük hayatları içinde kapalı odalarda tutulduğu bir tür keşiş hastalığı olması değildir sadece. Bunun da ötesinde zihnin belirsiz huzursuzluğu hiçbir ciddi anlamı ve amacı olmayan keyfi ve muhtelif şeylerin peşine düşer; hummalı bir avareliktir bu. Edebi bir iptila olarak boş hayallerin içinde kendini kaybetmekte, işi oluruna bırakmakta, eylemi ıskalamakta ve en nihayet hayat ve dünya ahvalini "Hamlet"leştirmektedir: felaketlerle sonuçlanan bir eylemsizlik olduğu söylenebilir bu durumun. Bu hummalı avareliğin modern versiyonunda bir sapma ve kaçınma eğilimi, bir dallanıp budaklanma ve labirent hali ve çizgisel olmayan bir zaman anlayışı hâkimdir: zaman onun sonsuz ve tükenmez kaynağıdır. Atıl bir inançsızlık ise onun en karanlık yanıdır ve inanma çabasının içindeki rahatsızlıktan beslenir. *Acaedia*'nın çekirdeğinde Tanrı'nın iyi niyeti sayesinde dik başlı bir keder kıpırtısı vardır; avare, tarihin anlamlı çıkış kapısı karşısında mızmızlanmakta ve selamete kavuşma yolunda etkin olmaktan kaçınmaktadır. Dante'de de avarenin ceza olarak dromolojik bir düzenin, bir tür cehennem koşusunun içine itilmiş olması tesadüf değildir.[2]

Öte yandan bakışımızı tereddüdün atıllıktan uzak öbür yanına, aktif yanına yönelten bir şeydir bu. Bu yönün kendine özgü bir kesinliği vardır; dünya ahvalinin sağlamlığı, yargıların geri alınamazlığı, çözümlerin nihailiği, düzenli işleyişin devamlılığı ve sonuçların ağırlığı karşısında yer alan bir kendine özgülük, tarihin tüm selamet anları karşısında duyulan temellendirilmiş bir güvensizliktir bu. Tereddüt revizyon istemektedir. Sorulara cevap, problemlere çözüm aramaktan ziyade, verilmiş cevapların ve sunulmuş çözümlerin

1. Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, s. 63; II, s. 114.

2. Dante, *Die göttliche Komödie*, Frankfurt/M., 1974, s. 235 (Das Fegefeuer, 18. Gesang); Türkçesi: *İlahi Komedya*, çev. Rekin Teksoy, İstanbul: Oğlak, 1998). – *Acaedia*'nin modern programı için krş. Thomas Pynchon, "Sloth", *Thomas Pynchon u.a., Deadly Sins*, New York, 1993, s. 10-23.

içinde halledilmemiş soruların ve sorunların ısrarla varlığını sürdürdüğünü gören karmaşık bir anlamın ifadesidir bu. Çözümlerin bulunduğu yerde onlara ait problemler ille de görülmek zorunda değildir. Buna karşılık tereddüt bir karmaşıklık şüphesi uyandırır insanda ve yüzlerce, binlerce ayrıntıya giren bir aritmetik izler. Dünyanın çizgiselliğine ve tekbiçimliliğine ya katlanamaz ya da çok zor katlanır: "Ama bilindiği gibi dünya artık son derece çeşitlenmiştir, her an kanıtlanabilir bir durumdur bu, bir avuç dünyayı alıp ona yakından bakmak yeterlidir."[3]

Hazırcevaplık

Bu nedenle tereddüt, sonuç çıkarma hegemonyasının, eylem zincirinde erekliliğin, eylem ve veri akışında kaçınılmazlığın belirdiği gölgeli tarihsel bölgede bulmuştur kendini öncelikle. Trajik kahramanların eylemlerinin tam ortasında tereddüdün bıraktığı izdir bu: karar alma meraklısı tanrıların kaderi belirleme yetkisinin, eylem ve müdahale gücünün elinden alındığı ve dünyevi becerilerin eline teslim edildiği değişimin ifşa edilmesidir. Bu durumun sistematik işlevi, etkisini ve dinamik istikrarını güvenilir otomatizmlerden alan modern eylem yapılarında da görülmektedir: egemen etkinin asgariye inmesi ve bireysel niyetlerin programlanması anlamına gelir bu. Sistem iradesi –veya modern işlev sistemlerinde iradenin başarısı– tercih edilebilirlikleri, seçilimleri yönetmekte ve münferit kararların anlamını olumsal, bununla birlikte de olası hale getirmektedir. Toplumsal sistemlerde işlem yapmanın koşulu, kurucu karar ve bilgi zafiyetidir ve tam da bu yüzden eylemin önü açılmaktadır, buna karşılık tereddüt sistemde bir bilinç yoğunlaşmasına, hatta sistem bilincine yol açarak eski egemenin karşısına dikilir. İstisnai durumlar da dâhil olmak üzere bütün kararların üstünde karar alan kişi egemendir; oysa tereddüt, karar almakla almamak arasındaki duraksama, evrimlerin ve karmaşık sistemlerin büyük ölçüde olası olmadıklarını hatırlatır: eylem sonuçlarını ve eylem sonuçlarının sonuçlarını bu tek âna geri sarınca ne olmaktadır?

3. Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, s. 104.

Belki de tereddüt özünü, sivri hazırcevaplık politikalarının şekillendirdiği bugünün ufkunda elde etmektedir. Politikanın programı hedef belirleme, *targeting* üzerine kuruludur. "Enformasyonun" tanımlarından biri de, onun cevaplardan başka bir şeyi hedeflemediği ve soruyla cevap arasındaki mesafeyi kısalttığı veya büsbütün hükümsüz kıldığı yolundadır. Yeni politika öncelikle "fırsat hedefleri", *targets of opportunity* üzerine kuruludur. Gücün kendini kanıtladığı nokta, her türlü belirsizliğe rağmen seferber olmak, konuşlanmak ve her an vurmaya hazır olmaktır. Yeni açılmış bir kapıdır bu ve bir gidişatın sonu veya amacı *(telos)* nasıl görünürse görünsün, vuruş da hedefe (*skopos*) yönelmektedir. Politik beceri "teröre karşı savaştan" bu yana "hedef güden bir etkinlik" olarak tanımlanmakta ve fırsat hedefleri doğrultusunda hareket etmektedir: Taliban'ın devrilmesi, Ortadoğu'nun yeniden düzenlenmesi, Saddam Hüseyin'in imha edilmesi, şu ya da bu düşman objenin halledilmesi birer fırsat haline gelmiştir.[4] Yön saptama, adres gösterme ve düşmanın ifşası olağanüstü halin ve yeni bir militarizm doğrultusunda hareket eden dünya iç politikasındaki altyapının göstergeleridir – hepimizi içine alan sabit ve hareketli, uçucu ve gizli, sert veya yumuşak, kuşkulu veya belirsiz hedeflerin yönetimi. Güncel politik bir kavrayış, hedef belirlemenin rasyonalitesini ve onun zincirleme reaksiyonlarının kaçınılmazlığını hesaba katmak zorundadır. Düşmanın yönünün belirlenmesi dar bir zamana sıkışmıştır, başka her türlü varsayım ve belirleme –ve en nihayet dostun zuhur etmesi– süresi belirsiz bir duraksama gerektirir. Politika hiç kuşkusuz hızlı ve zorlama kararların sonuçları, bununla ilgili önleyici önlemler ve operasyon sonrası etkiler üzerine kurmaktadır kendini.[5] Politika, tanımını artık eylemden ve egemen bir karar odağından değil, var olmayan bir tanrının *İnsanlığın Son Günleri*'nin sonunda ardında bıraktığı çaresiz ifadeden almaktadır: Böyle olmasını istemedim.

Tereddüt bu arka plan üzerinde spesifik bir tehlike duygusunu besleyerek Batı uygarlığının tarihinde gerçek veya hayali tehlikele-

4. Samuel Weber, *Gelegenheitsziele. Zur Militarisierung des Denkens*, Zürih-Berlin, 2006, s. 13-42.

5. Hans Blumenberg, "Die Heterogonie von 'Freund' und 'Feind'", *Die Vollzähligkeit der Sterne*, Frankfurt/M., 1997, s. 345-8.

rin hangi rolü üstlendiğini araştırmaktadır. Seküler bir güce duyulan gizli umut tereddütte var olur. Zira bir yandan tehditkâr olanın ne olduğuna dair kavrayışlar, vizyonlar ve fantazmalar sosyal, politik ve kültürel düzenlerde güvenlik kilitlerinin nasıl kullanılacağı ve düzenlerin nasıl ayakta tutulacağı hakkında doğrudan bilgi vermektedir. Nasıl ki Aşil'in çılgınlığı sadece ilk Batı destanını değil, aynı zamanda antik dünyanın yıkım tasavvurunu ürettiyse, açık ve gizli tehlikeler, iç ve dış düşmanlıklar ve felaket senaryoları hakkındaki bütün raporlar da korku ufuklarının sihriyle toplumların nasıl yenilendiğini ve kendilerini güvence altına aldığını göstermektedir. Öte yandan tehlike ve riziko figürlerinde karanlık olduğu kadar zorlayıcı bir eylem nedeni bulunur her zaman. Tehdidin adresi eylem imkânlarını sınırlayan ve aksiyon biçimlerini programlayan bir mantık izler. Yeniçağ toplumları bir tehlike kültürüyle su geçirmez hale gelip bugün de büyük tehlike kültürünün spekülasyonlarına maruz kalıyorsa, bu yönde tarihsel olasılık duygusunun çöküşü gözlemlenebilir. Bugüne kadar söylem alanını bu denli etkili kılan ve aynı zamanda onun işlevini sorgulamaya değer kılan şey de budur: büyük tehlike imgesi insana fazla bir seçenek bırakmamakta, tereddüde kara çalmakta ve gelecekteki beklentileri nahoşlaştırmaktadır.

Tereddüt Yöntemi

Tereddüt ve onun beraberinde getirdiği yöntem, içinde iyileşme umudu taşıyan bir aksiyon alerjisine işaret etmez sadece. Sorunsalın yapısı, "fantastik" kesinlik, yargı biçiminin revizyonu ve havada salınan bir anlatım spesifik analizlerin mümkün hale geldiği bir çalışma alanına gönderme yapmaktadır, aynı zamanda. 20. yüzyıldan bu yana süregelen söylem tereddütte örnek bir dayanak noktası bulduysa, söylemsel alanın ve onun içinde bulunduğu koşulların, kültürel pratiğin ve onun beraberinde getirdiği imkânların, bilgi bağlamının ve onun biçimlenişinin nasıl araştırılacağına dair bazı yöntemsel anahtar sözcükleri de içinde barındırmaktadır. Kültür bilimleri ve tin bilimlerinin işini bir tereddüt yöntemiyle yükümlendirmek ne kadar rizikolu olsa da, bu bilimlerin hem bağlantı noktalarına hem de bazı teknik ipuçlarına ulaşmaları kuvvetle muhtemeldir.

Bunu yaparken de yöntemsel bir tereddüde duyulan sempati gizlenmemeli, bu zafiyet güç haline getirilmese bile, programatik bir ilgiden vazgeçilmemelidir.

Tereddüt mevcut durumlara tekabül eden soruları ve sorunları keşfettiği sürece, tarihsel süreçteki devamlılığın kesintiye uğradığı ve böylece gerek o anki varlığın olumsallığına gerekse de koşullarına gönderme yapıldığı görülecektir. Şöyle de denebilir: kendimize, konuşmamıza ve bilgimize dair eleştirel bir ontolojidir bu. Şimdiki zaman genleşir, yayılır ve uzun zamandan bu yana programlanmış kaçınılmaz bir biçim kazanır. Bununla birlikte bilginin, yargının ve eylemin öznelerinin yer aldığı zeminin ve olayın çerçevesini çizen sınırlamalar tecrübe edilebilir hale getirilmektedir. Hem hâlihazırdaki bilginin istikrarsızlığı hem de bilgi kaynağının belirsizliğiyle karşılaşmaktadır insan; alanların, disiplinlerin ve bilimlerin sağlamlığını ayakta tutmanın hiçbir garantisi yoktur.

Görünüşteki sabit ve kalıcı şeyler böylelikle oluşumlarının kıyısına itilmiş olur, ayrıca bu müphemlik açık uçlu bir tarih anlayışında ısrar eden tarihsel bir projeye ışık tutmaktadır. Zira tarihte söylemlerin, sözgelimi edebiyatın, bilimin ve başka bilgi tiplerinin alışıldık bölümlemesi bağdaşık, bağlaşık ve kalıcı değildir, bu nedenle de belli bir agnostisizme yol açmaktadır. Nasıl ki tereddüt selamete kavuşturucu her türlü temeli imha ediyorsa, tarihi de zorunlu akışı içinden çekip çıkarmaktadır. Tarihsel kartografi çatallı yolların bir diyagramı olarak göstermektedir kendini; bu bağlamda disiplinlerin şekillenmesi, bilgi nesnelerinin hegemonyası, söylem sistemlerinin tarzı da kalıcı olgular olarak çıkmaz karşımıza, farklı imkânlar ve seçeneklerin ağır dalaşında kendilerini sağlama almış keyfiyetlerdir bunlar daha çok. Böylece tarihsel anlam bir tür beceri öğretisini göreve çağırmakta ve aynı zamanda tarihsel söylemlerin içinde, bu söylemlerin formatını ve sınırlarını üretmiş olan güçleri ve hareketleri sondajlamaktadır. Tarih ve tarihsel analiz, toplumların gerçekleştirmeyi başardığı değişimlerle ilintilidir. Bilgi *polemos*'ta* ve sallantılı yapıların içinden çıkarak şekillenmiştir.

* Savaş. –*y.n.*

Kendine Özgülük Teorisi

Bu nedenle yöntemsel tereddüdün de özlü teorik bir kapsamı vardır, daha kesin bir dille söyleyecek olursak, kültür analizi bakımından teorik bir ayrıma yatkındır, "sağlam" teoriyle "kendine özgü" teori arasındaki ayrımdır bu. Sağlam teori nesnelerini (sözgelimi edebiyat, bilgi, bilim, akıl) tanır ve bu nedenle de teoriye ihtiyacı yoktur, buna karşılık kendine özgü yöntem, araştırma alanının açıklanamazlığını bir önkoşul olarak kabul etse de analitik faaliyetiyle neticede yine teorik bir çalışma yapmayı gerektirmektedir. Kendine özgülük yöntemi başlangıç koşullarını indirger, normatif önkoşulları hesaba katar ve kavramlarının sınıflandırma gücünü asgariye indirir. Nesnesinde birlik peşinde koşmak yerine, nesnelliğin biçimlenmesinde payı olan bilgi göçlerinin ve bölümlemelerinin peşinden gider; nesnenin iç çeşitliliğidir bu. Her bilgi nesnesi antik bir elyazmasıdır. Bu nedenle kendine özgülük teorisi pagan bilgiyi göz önünde bulundurur, tabii Latince *pagus*'dan gelen pagan'ın lokal, sınırlı ve hiçbir şekilde globalleşmemiş bir bölgeyle ilintili olduğunu kabul etmemiz şartıyla. Bu durumda bilgi, uzun Aristoteles geleneğinde olduğu gibi, genelin bilgisi değildir. Daha çok "bölgesel" ve "çoğul" bir epistemoloji gerektirmektedir bu yaklaşım, farklı sınırları ve müdahale bölgeleri olan ve birbirleriyle rekabet eden genellikleri rafa kaldıran bir epistemoloji.[6]

Bu durum onun bir eleştiri olarak tarihle olan ilişkisine de yansımaktadır. Doğru bilgiyi yanlış tasavvurlardan ayırma uzmanı olan eleştirel bir "Mahkeme"[7] karşısında kendi sınırlarını çizen ve bu şekilde kendini ondan ayıran bu epistemoloji bu tür yargı biçimlerinin tarihselliğine geri giderek evrenselleştirme olaylarını mümkün kılan pozitif sınırlamaları sorgular. Hiçbir güncel bilgi, kaynaklarına ve geçmişine geri gidildiğinde tanış değildir esasen. Bu da, nesnelerinin teleolojilerini ve kriterlerini ille de yeniden üretmek zorunda olmayan bir betimleme düzleminin tercih edilmesi anlamına gelmektedir. Kendi genelleştirme eğilimini akamete uğratan bir eleşti-

6. Michel Serres, *Hermes II. Interferenz*, Berlin, 1992, s. 10-1.
7. Platon, *Theaitetos*, 201 c.

ridir bu aynı zamanda. Bu eleştiri tarihyazımsal bir girişimin sonucunda ortaya çıkar ve bilgiyi özü, doğası, temelleri ve hakları bakımından sorgulamak yerine eylemselliği bakımından sorgulayarak kendi refleksiyon alanının sınırlarını çizer: doğru ve yanlış ayrımını üreten tarihsel bir bilginin kendisi de böyle bir ayrım üzerine kurulmuşsa tarih hakkında ne söyleyebilir ki?

Tereddüt teması temel bir eylem figüründen yola çıkarak bir yöntem öğretisine doğru ilerlemekte ve bunu yaparken de kullandığı analiz yöntemiyle tikel, olumsal verilerin etkisi ve ortamını zorunluymuş gibi gösterilen bir yerde aramaktadır. Bu yöntemin pragmatiği, tarihsel bir sezişin pragmatiği tarihsel oluşumuzun sürekli bir eleştirisi olarak kendini gösteren bir eşik bilgisinde konuşlanmaktadır. Yöntemsel tereddüt ve tarihsel bir olasılık duygusunun varyantı olarak salık verilebilir bir şeydir bu; olumsallığın evrensel tarihinin bir parçası da sayılabilir belki. İstemekten kendi isteğiyle vazgeçen, evet ile hayır arasına konuşlanan, "her şeyin bulunduğu konum içinden su üstüne çıkması için"[8] duraksayan bir enginlik arayışı içinde olan felsefi bir dinginlikten farklı olarak yöntemsel tereddüt, bu hayata ve bu dünyaya, buraya ve şimdiye inanmanın daha kolay hale gelmediği bilgisini rahatsız bir sezgiye borçludur.

—

8. Martin Heidegger, *Gelassenheit*, Pfullingen, 1959, s. 23, 42, 53.

Son Not

Berlin Humboldt Üniversitesi'nde gerçekleştirdiğim bir konferans, bütün düzeltilere ve tamamlayıcı eklemelere rağmen tüketici olmak iddiasını taşımayan ve yüzeysel bir bakışla yetinen bu metnin çıkış noktasını oluşturdu. Bu vesileyle gerek Weimar Bauhaus Üniversitesi'ndeki, gerekse de Berlin Humboldt Üniversitesi'ndeki dostlara, öğrencilere ve meslektaşlara teşekkür ederim. Metinle okuru buluşturma fırsatını diaphanes yayınevinden Michael Heitz ve Sabine Schulz gerçekleştirdi. Samuel Beckett'in "Varlık sentaktik değildir" cümlesinden yola çıkarsak, bu metin de sınırları çizilmiş bir konuyu ele almaktan ziyade açık bir soru olarak okunabilir.

Joseph Vogl
Tereddüt Üzerine

Eylemle eylemsizlik arasındaki bir eşik olarak tereddüt:
Yaratıcı bir potansiyele ve olumsallığa yer açan bir ara mekân.
Tereddüt gerçekten de yapıcı bir işlev görebilir mi? Nasıl?

Kültür ve iletişim bilimci Joseph Vogl, Freud'un "Michelangelo'nun Musa'sı" başlıklı makalesinden hareketle bir tereddüt teorisi geliştiriyor ve Batı kültürüne damgasını vurmuş olan eylem tarihinin vazgeçilmez eşlikçisi olarak tereddüdün işlevine ışık tutuyor.

Yazar bir duygu olarak tereddüdün tarihini incelemek üzere edebiyat yapıtlarını, Aiskhylos'un Orestei üçlemesini, Schiller'in Wallenstein'ını, Musil'in Niteliksiz Adam'ını ve Kafka'nın Şato'sunu ele alıyor. Hatta Kafka'nın yazma faaliyetinden yola çıkarak bir tereddüt yöntemi ya da yöntemsel bir tereddüt tavrı öneriyor. Her zaman bir irade zafiyeti, bir kararsızlık ve eylemliliği ketleyen bir atalet olarak görülen tereddüt, Vogl'un metninde aktif ve kurucu bir öğe olarak öne çıkıyor.

Kendi sığ hedeflerinden başka bir şey görmeyen bir reel politikanın "hazırcevaplığının" karşısına "seküler bir güce duyulan gizli umudun" mekânı olarak tereddüdün yaratabileceği imkânları çıkaran bu güzel kitap hem edebiyat ve felsefeyle ilgilenen okurlara hem de olağanüstü belirsizlik koşulları altında siyasetin imkânları üzerine kafa yoran okurlara hitap ediyor.





Tarih Toplum Felsefe
ISBN-13: 978-975-342-804-0

9 789753 428040

Metis Yayınları
www.metiskitap.com