Svetlana Boym

Başka Bir Özgürlük

BİR FİKRİN ALTERNATİF TARİHİ



metis

Svetlana Boym

Başka Bir Özgürlük

Bir Fikrin Alternatif Tarihi

1959'da St. Petersburg'da doğdu. Herzen Enstitüsü'nde İspanyolca ve İngilizce öğrenimi gören Boym daha sonra ABD'ye göç etti. Boston Üniversitesi'nde İspanyol edebiyatı üzerine mastır ve Harvard Üniversitesi'nde karşılaştırmalı edebiyat üzerine doktora yaptıktan sonra Harvard'da yardımcı profesör olarak ders vermeye başladı. 1995 yılında profesörlüğe terfi ederek Slav Dilleri bölümüne katıldı ve kariyeri boyunca birçok ödüle layık görüldü. Üretken bir akademisyen ve yaratıcı bir yazar olan Boym 2015 yılında kansere yenik düşerek aramızdan ayrıldı. Yayımlanmış çalışmaları arasında şunlar sayılabilir: *Tırnak İçinde Ölüm* (1991; Metis 2010), *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia* (1995), *Nostaljinin Geleceği* (2001; Metis 2009), *Kosmos: Remembrances of the Future* (2003), *Ninoçka* (2003; Metis 2012), *Territories of Terror: Memories and Mythologies of Gulag in Contemporary Art* (2006) ve *Architecture of the Off-Modern* (2008).

Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 10726

Başka Bir Özgürlük
Bir Fikrin Alternatif Tarihi
Svetlana Boym

İngilizce Basımı:
Another Freedom
The Alternative History of an Idea
The University of Chicago Press

© Svetlana Boym, 2010

Yazar ile yapılmış sözleşme temelinde yayımlanmıştır.
Bütün hakları saklıdır.

© Metis Yayınları, 2014
Çeviri Eser © Cemal Yardımcı, 2015

İlk Basım: Mayıs 2016

Yayıma Hazırlayan: Özde Duygu Gürkan

Kapak Tasarımı: Emine Bora
Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197 Topkapı, İstanbul
Matbaa Sertifika No: 11931

ISBN-13: 978-605-316-038-0

Eserin bütünüyle ya da kısmen fotokopisinin çekilmesi, mekanik ya da elektronik araçlarla çoğaltılması, kopyalanarak internette ya da herhangi bir veri saklama cihazında bulundurulması, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun hükümlerine aykırıdır ve hak sahiplerinin maddi ve manevi haklarının çiğnenmesi anlamına geldiği için suç oluşturmaktadır.

Svetlana Boym

Başka Bir Özgürlük

BİR FİKRİN ALTERNATİF TARİHİ

Çeviren:
Cemal Yardımcı



metis

Annem ve babam,
Musa ve Yuri Goldberg'e



İçindekiler

Teşekkür 13

Giriş: Birlikte-Yaratma Olarak Özgürlük 17

Macera ve Özgürlüğün Sınırları 17
Ayrıksı Modemiteler ve Üçüncü Düşünme Tarzı 25
Kamusal Dünya ve Özgürlüğün Mimarisi 30
Agnostik Alan: Özgürlük ve Özgürleşme Karşılaştırması 37
Özgürlüğün Sahne Düzeni: Siyasi Optik ve Korku Tüneli 41
Tutkulu Düşünce, Muhakeme ve Hayal Gücü 51
Kitabın Biçimi 59

1 Özgürlük ve Özgürleşme: Tragedyadan Moderniteye Yozlaşmış Kurban 67

Umut mu, Kader mi? 67
Technê: Özgürlüğü Kurgulamak 75
Mania: Özgürleşmeyi ve Tiranlığı Kurgulamak 81
Katarsis: Özgürlük mü, Özgürleşme mi? 89
Warburg ya da Kurtuluşun Mimarisi 93
Kafka ya da Hakikat Zemini 105
Mandelstam ya da Terör Tiyatrosu 108

2 **Kültürlerarası Bir Diyalogda Siyasi ve Sanatsal Özgürlük** 119

Çoğulluk mu Çoğulculuk mu? *Svoboda*/*Volia*/Özgürlük 119
"Başka Bir Özgürlük" ve Sansür Sanatı 126
Rusya'da Özgürlüğe Karşılık Amerika'da Demokrasi mi? Puşkin ve Tocqueville 138
Soğuk Savaş'ın Ötesinde İki Özgürlük Kavramı: Berlin ve Ahmatova 145

3 **Kızılcık Sopasıyla Özgürleşme ve Terörizmin Sıradanlığı** 157

Modern/Antimodern: Dostoyevski'nin Diyalogları 157
Hapishanede Daha Özgür Özgürlük 164
Sevdiğim Kişi Kırbaçladığım Kişidir: Şiddet ve Aydınlanma 172
Şehir Fantazmagorisi: Dostoyevski, Marx, Baudelaire 179
Yeraltı Adamı ve Kürklü Venüs: Hınç, Oyun ve Ahlaki Mazoşizm 190
Sol ile Sağ Arasında Terörizmin Sıradanlığı 209
Halkın Dini ve Özgürlüklerden Kurtuluş 225

4 **Aşk ve Ötekinin Özgürlüğü** 233

İki Kişilik Totalitarizm mi, Dünya Kurma Macerası mı? 233
Baştan Çıkarıcının Günlüğü: Bir Silah Başı Çağrısı Olarak Kucaklaşma 239
Kierkegaard'ın İç Mekân Tasarımı: Gölge-Yazı ve Mimari 248
Aşk/Özgürlük: Ya/Ya da? 251
Estetize Edilmiş Kurban 255
Arendt ve Heidegger: Aşkın Sıradanlığı mı, Tutkulu Düşünce mi? 258
Aşktan Dünyeviliğe Bir Yahudi Kadının Hayatı 267
Tilki Heidegger ve Yuvaya Dönüşün Tuzakları 272

Sevmek ve Yargılamak 278
"Yargılamak Zor Mesele" 285

5 Muhalefet, Yadırgatma ve Ütopyanın Yıkıntıları 291
Çoğul Halde Muhalefet 291
Devrimci Yadırgatıcılık Anıtları: Şklovski ve Tatlin 295
Köksüz Kozmopolitlik ve Yurttaş Bilinci 312
Dünya İçin Yabancılaşma: Arendt ve Kafka 325
Mahkemedeki Yazarlar: Muhalefet, Kanuna İtaat ve Milli Mitoloji 335
Mahkemedeki Sanatçılar: Sovyet-Sonrası Çerçevede Siyaset ve Din 356

6 Terör Çağında Muhakeme ve Hayal Gücü 365
İki Tutuklamanın Hikâyesi: Arendt ve Ginzburg 365
Kötülüğün Sıradanlığı ve Muhakeme Sanatı 374
Kolima Hikâyeleri'nde İnsan Hatası ve Entonasyon Etiği 380
Klişe Tayınları, Terör Belgeleri 388
Taklit, Yazım Hatası ve Gulag Teknolojileri 395
Gökteki Elmaslar ve Gulag Etkisi 402

Sonuç: Özgürlük ve Huzursuzlukları 407
Sayılara Göre Özgürlük? 407
Özgürlük Çeviride Kaybolur mu? Özgürlüğün Kültürel Eleştirisi 419

Dizin 429

Teşekkür

Özgürlük üzerine bir kitap yazmak nostalji üzerine bir kitap yazmaktan daha yalnız sürdürülen bir işmiş. Dostlarımın ve öğrencilerimin yanı sıra, zamanın ruh haline ve diğer her şeye rağmen entelektüel maceralarını sürdüren az sayıda meslektaşıma teşekkür borçluyum. Beni ilk önce okuyan ve benimle tartışanlara, şairane bilgeliği ve radikal estetiğe inancı için Isobel Armstrong'a ve kötülüğün sıradanlığı ve iyiliğin geçiciliği üzerine düşünmem için bana ilham veren Maya Turovskaya'ya teşekkür ederim. Felsefe ve dilbilime karşı entelektüel tutkusunu benimle paylaştığı ve kitabın ilk halini okuduğu için Michael Holquist'e, Yunan *têchne*'sine dair derin bilgisi ve nezaketi ile beni Yunan tragedyası üzerine çalışma konusunda cesaretlendirdiği için Gregory Nagy'ye, Puşkin ve Dostoyevski'ye ilişkin derin bilgisini paylaştığı ve samimi fikir ayrılıklarından ürkmeme konusunda esin kaynağı olduğu için William Mills Todd III'e ve yabancılaş(tır)ma ve muhalifler üzerine bölümü okuyup Sovyet muhaliflerine dair araştırmalarını benimle paylaştığı için Benjamin Nathans'a şükran duyuyorum.

Bu kitap üzerinde çalışmaya, Harvard Üniversitesi'nden uzun süreli araştırma izni almış olduğum ve Berlin Amerikan Akademisi'nde burslu olarak bulunduğum sırada başladım. Akademi yöneticisi Gary Smith'e ve yardımsever çalışanlarına şükran borçluyum. Michael Steinberg ve Susan Steward-Steinberg'in dostluklarından ve ahlaki mazoşizmden sekülarizme uzanan hakiki sohbetlerinden çok

faydalandım. 2003 yılında Princeton Üniversitesi'nin Gauss Semineri'nde kitabın kimi bölümlerinin sunumu yapıldı; Caryl Emerson, Michael Wood, Diana Fuss ve diğerlerine işin başlarındaki destekleri için teşekkür ediyorum. Son bölümün temelini oluşturan "Kötülüğün Sıradanlığı, Taklit ve Sovyet Öznesi" makalem için sağladıkları katkılardan dolayı *Slavic Review* dergisinin editör ve ismini vermemiş okurlarına da teşekkür borçluyum. Chicago Üniversitesi'nde Robert Bird, Jonathan Lear, Robert Pippin ve Loren Kruger ile yapılan zorlu tartışmadan da yararlandım. Başka pek çok tartışma, özellikle Pennsylvania, Cranbrook, Stony Brook, Stanford ve Southern California Üniversitelerinde, yurtdışında da Madrid, Puebla, Ljubljana, Venedik, Bologna, Londra ve Cambridge Üniversitelerinde yapılan tartışmalar kavrayışımı derinleştirmemi sağladı.

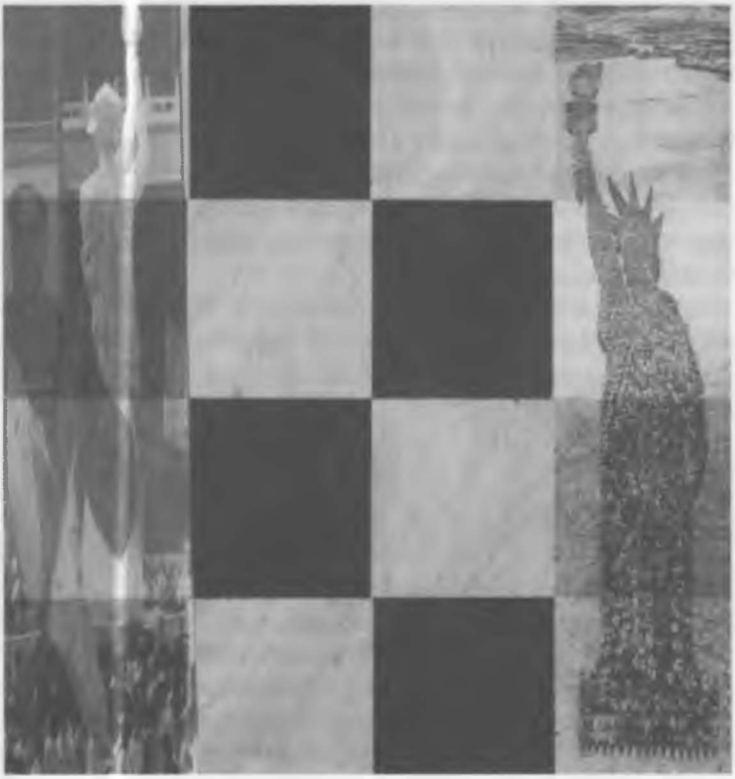
Freedom (özgürlük) ve *friendship* (dostluk) kelimelerinin etimolojik kökleri arasında önemli bir bağlantı var. Dostlar dünyaları paylaşır ve onların birlikte-yaratılmasına yardım eder. Entelektüel ilgisini ve birkaç neşeli hayaletini benimle paylaştığı için Eyal Peretz'e, geçmişteki ve gelecekteki özgür düşünce maceralarımız için Tamar Abramov'a, şiirleri ve paylaştığımız nostaljiler ve anti-nostaljiler için Alexandra Smith'e teşekkürler. Geçirdiğim kaza ve bacağımın kırılmasıyla yaşadığım sıkıntı entelektüel ve sanatsal hayatıma yeni bir ışık tuttu. Kırık bacaklı günlerimdeki dostlarım Kati Orban, Linda Voris, Despina Kakoudaki ve Ken Shulman'a özel teşekkürler. Bütün bu süre içinde beni destekleyen kadim dostlarım, meslektaşlarım ve tartışma arkadaşlarım Giuliano Bruno, David Damrosch, Susan Suleiman ve Lena Burgos-Lafuente, Greta ve Marc Slobin, Tomislav Longinovic, John Hamilton ve Larry Wolff ile Nancy Ruttenburg'a; özgürlüğün gölge oyununun yakıcılığını yaşamakta olan uzaktaki dostlarım Eugene Yelchin, Vitali Komar, Dubrovka Ugresic, Masha Gessen, Eva Hoffman ve Alexander Etkind'e; artık kendileri de yazar ya da profesör olmuş, özgürlük kavrayışının filizlenmesinin tanığı eski parlak öğrencilerim Cristina Vatulescu, Julia Vaingurt, Julia Bekman Chagada ve Anne Wexler Katsnelson'a teşekkürler.

Kendi özgürlük alanını coşkuyla, bilgece ve temkinle kucaklamış olan University of Chicago Press'teki editörüm Susan Biel-

stein'a devasa bir şükran borcum var. Kitabın ele avuca gelmez giriş bölümünü hizaya sokmama yardım eden Christopher Westcott'a, Anthony Burton'a, hem özenli, akıllı ve kavrayışlı tashihi hem de zarafeti ve iyi huyluluğu için Maia Rigas'a, çıkardığı mükemmel iş ve şairane sezgisi için ilk müsvedde editörüm Teresa Iverson'a teşekkürler.

Eksik referansları bulan, başka eksikleri tamamlayan ve baştan sona bana yardımcı olan asistanlarım ve dostlarım Charlotte Szilagyi ile Ana Olenina'ya ve sonlara doğru aralarına katılan Joanna Greenlee'ye teşekkürler.

Nihayet, bir zamanlar beni Hannah Arendt ile tanıştıran (gerisi malumunuz zaten) Dana Villa ile özgürlük ve özgürlükten huzursuzluk duyanlara dair çok şey bilen annem ve babama ise teşekkürden fazlasını borçluyum.



Resim 1. 1918'de insanların oluşturduğu Özgürlük Heykeli görüntüsü ile 1989'da Çin'de, Pekin'in Tienanmen Meydanı'ndaki Özgürlük ve Demokrasi Tanrıçası'nı içeren satranç tahtası biçimli kolaj, Svetlana Boym.

Şklovski'den Duchamps ve Nabokov'a pek çok modern sanatçı ve yazarın sevgilisi satranç tahtası, modern-dışı yaratıcılık zikzağının bir modeli oldu. Tarihsel olarak satranç tahtası, savaş alanının yerini alarak oyun oynamanın savaş çığırtkanlığı ile rekabete girmesine olanak tanıdı. Siyah ve beyaz kareli kozmopolit süsleme kültürden kültüre geçti ve bu kültürel tercüme sırasında özünden pek bir şey kaybetmedi. Benim satranç tahtalarım hiçbir zaman gerçekten siyah beyaz değildir; siyah beyazın biraz dışındadır ve yerel malzemenin parlaklığını ve dokusunu taşır. Satranç tahtasının yüzeyi perspektiflerle ve örgülerle oynar ve kurgunun dördüncü boyutuna açılır.

Giriş
BİRLİKTE-YARATMA OLARAK ÖZGÜRLÜK

Macera ve Özgürlüğün Sınırları

Yirmi birinci yüzyılın başında yeni bir başlangıç hayal etmekte zorlanıyorduk. Geçmiş nostaljik ütopyaların alanı olarak kalırken, gelecek özgürleşme değil korku barındırıyormuş gibi görünüyordu. İlk sekiz yılı boyunca yüzyılımız sanki yanlış bir biçimde başlamış gibiydi.

Peki, nasıl yeniden başlamalı? "Ne olduğu" üzerine değil "ne olabileceği" üzerine düşünerek özgürlüğü hayal etmeyi deneyelim. Kaçırılmış tarihi fırsatları araştıralım ve alternatif özgürlük alanlarına ışık tutalım. Başka bir özgürlük tarihini yıkıntının altından kurtarma girişimi olan bu kitap, bugünün siyasi tartışmalarının ötesine giden yeni bir sözdağarcığı öneriyor. Özgürlük deneyimini, dünya üzerinde bir birlikte-yaratma süreci olarak; siyasi eylem, bireysel yargı, kişisel ve kamusal tahayyül ve tefekkür alanlarında bir macera olarak ele alıyor. Dert edindiğim sorular özgürlüğün paradokslarına işaret ediyor: Kesinlikten yoksun bir belirsizliğe katlanmak için kesin olarak emin olmamız gereken şey –eğer varsa tabii– nedir? Sıradışı özgürlük deneyimlerini mümkün hale getirmek için ne kadar sıradan ortak alana ya da karşılıklı güvene ihtiyaç vardır? Bu özgürlük deneyimleri ulusal sınırların ötesine taşınabilir mi? Eğer taşınabilirse, sağlam hudutlar ile geçirgen sınır bölgelerini birbirinden ayırt edebilir, böyle sınır bölgelerinin arasında rahatça gezinebilir miyiz?

Burada, tipolojiler ve tanımlar üzerine inceden inceye bir araştırmayla uğraşmak yerine, sıkı bir hikâye anlatımına girişecek ve özgürlüğün mümkünlük alanına doğrudan hitap eden, bu alanın sınırlarını sorgulayan siyaset felsefecileri, sanatçılar, muhalifler ve âşıklar arasındaki kültürlerarası diyaloğu izleyeceğiz. Bu yüz yüze gelişlerin çoğu büyük tarihi felaketlerin, savaşların ve devrimlerin hemen ertesinde, yeni başlangıç hülyalarını ve ilk özgürleşme ânını takip eden bir özgürlük düzeni kurma girişimleri sırasında gerçekleşmişti. Hepsinde düşünce ve tahayyül alanlarındaki deneyler, kimi zaman çelişkiler yaratan ve arkası gelmeyen gerçek hayat deneylerine bağlıydı. Bu deneyler, çoğul halde *özgürlükler* (siyasi özgürlükler, insan hakları) ile tekil halde *Özgürlük* (dini, sanatsal, varoluşsal özgürlük) arasındaki ilişkiyi sorgulamamıza ve özgürlüğün siyasi ve sanatsal kavrayışlarının iç içe geçtiği anları göz önüne almamıza imkân sağlar. Benim özgürlük hikâyelerim askeri destanlar, bağımsızlık ve şehitlik menkıbeleri şeklinde olmayacak.[1] Hisse çıkarılacak kıssalar gibi bir işlevi de olmayacak hikâyelerimin. Yüzleşmesi kimi zaman iktidarın gizli cazibesiyle yüzleşmekten daha zor olan özgürlük ikilemlerine biraz ışık tutacaklar en çok.

Özgürlük deneyimine tarih boyunca ve farklı kültürlerde hep aynı değer verilmemiştir. Bugün bile, mutluluk, aidiyet, şan ve şöhret, yakınlık gibi arzulanan başka varoluş hallerine kıyasla farklı bir durumu vardır özgürlüğün. Diğer haller birlik ve kaynaşmayla ilintiliyken, özgürlük tanımı gereği kamusal hayatta başkalarına bağlanmayı dışlamasa bile bunu daha öngörülmez kılan bir yabancılaşma (*estrangement**) unsuru içerir.

Özgürlük sadece tartışmaya açık bir değer olmakla kalmaz, özgürlüğün neye benzediği konusunda da bir fikir birliği yoktur. Öz-

* İngilizcede birçok anlama gelebilen bu kelimeyi metin boyunca bazı bağlamlarda "yabancılaş(tır)ma", bazı bağlamlardaysa (örneğin Rus Biçimciliği) "yadırga(t)ma" olarak Türkçeleştirdik. – *y.n.*

1. Siyaset felsefecisi Michael Sandel'a göre "liberallerin ayak basmaya korktuğu alanların köktenciler tarafından doldurulduğu" günümüzde, böyle davranmak özel bir önem taşıyor. Michael Sandel, *Public Philosophy: Essays on Morality in Politics*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2005, 2. Bölüm ("Bireyciliğin Ötesi") ve 28. Bölüm ("Siyasi Liberalizm"). Bu alan tam da insan hayatının anlamının aranacağı ve özgürlük hikâyelerinin anlatılacağı alandır.

gürlüğü tanımlamak bir yılanı yakalamaya benzer: Yılan derisini atıp kaçar, bize oynanan oyunun kalıntısı, çabamızın hatırası olarak elimizde kalır. Yüzyıllar boyunca bir sürü kültürel skandala yol açmış olan Romalıların gecikmiş bir Libertas heykeli dışında hiçbir eski mitolojide bir özgürlük tanrısı ya da tanrıçası yoktu. Antikçağın demokratik şehir-devletlerinde, haklarını ele geçiren eski kölelerin tıraş edilmiş kafalarını Roma tanrıçasının "özgürlük başlığı" süslerdi; yani Özgürlüğü temsil eden bir simge aynı zamanda köleliği de çağrıştıran bir şeye dönüşmüştü. 1855 gibi oldukça geç bir tarihte bile, bir süre sonra Konfedere Devletler'in başkanı olacak olan Mississippi Senatörü Jefferson Davis, Amerikan Kongre Binası'na özgürlük başlığı takmış bir Özgürlük heykeli dikilmesi fikrine, azat edilmiş kölelerin bu antik simgesinin Güney eyaletlerinin hassasiyetlerine saygısızlık olacağını söyleyerek itiraz etmişti.[2]

Ünlü Amerikan Özgürlük Heykeli de bu kölelik simgesini taşımaz; geleneksel özgürlük başlığı yeni modern dünyaya ışık tutan bir fenere, aydınlanma tacına dönüşmüştür. Heykel, Özgürlüğün artık Avrupa'da kalacak yerinin olmadığına, sadece ABD'de bulunduğuna inanan, hayal kırıklığı içindeki bir Fransızın hediyesiydi. Söylendiğine göre, aydınlanma tanrıçasını yaratırken karısının vücudundan ve annesinin yüzünden esinlenmişti. Ancak –yeni dünyada oldukça gönülsüz bir kabul gören– eseri kısa zamanda derisini atıp başka bir şeye, bir göçmen tanrıçasına, bir turistik ziyaret mahalline ve güvenlik açığına dönüştü. Rusya gibi başka ülkelerdeki Özgürlük heykelleri ise yerel ikonografiden yoksundu ve halktan hiç teveccüh görmedi. Özgürlük Kadını'nı anımsatacak şekilde göğüsleri kumaş katlarıyla iffetlice klasik tarzda örtülmüş Vatan Ana çok daha rağbetteydi.[3] İlginçtir, 1989 Tienanmen Meydanı gösterilerinde muha-

2. Michael Kammen, *Spheres of Liberty: Changing Perceptions of Liberty in American Culture*, Maddison: University of Wisconsin Press, 1986. Libertas'ın diğer simgeleri de aynı şekilde çelişkilidir: özdenetimi simgeleyen asa ve sınır tanımamayı simgeleyen kedi. On sekizinci yüzyılda Özgürlük Minerva, Eos ya da Artemis gibi klasik tanrıçaların, Bakire Meryem'in (Fransızların Marianne figüründe olduğu gibi), Mecdelli Meryem'in, ayrıca Afrikalı ve Amerikan Yerlisi kraliçelerin eklektik özelliklerine büründü.

3. Stalin döneminin başlarında yapılan ilk Sovyet Özgürlük heykeli kısa süre sonra Moskova'nın efsanevi kurucusu, ortaçağ prensesi Yuri Dolgoruki için yapı-

lif öğrencilerin diktiği Çinli Özgürlük Tanrıçası hem Amerikan hem de Rus anıtlarına gönderme yapıyor, üstelik 1930'larda bütün dünyada kitlesel ölçekte yeniden üretimi yapılan Sovyet Köylü ve İşçisi heykeline tuhaf bir biçimde benziyordu. Hükümet kuvvetleri tarafından çabucak yerle bir edilen bu yıkılmış İnsan Yüzlü Sosyalizm Tanrıçası'nın umulmadık çokkültürlü özellikleri vardı. Elbette her türlü ikonografinin kendine has güçlükleri vardır; özgürlük durumunda bütün güçlükler temsil edilemezliğe işaret eder.

Ömrümün yarısını Rusya'nın en batı ucunda, diğer yarısını da Amerika'nın doğu kıyısında geçirdiğim için peşimi hiç bırakmayan iki bunaltıcı kraliçe hayaleti var: Amerika'nın Özgürlük Kadını *Lady Liberty* ile Rusya'nın Vatan Anası, *Rodina-Mat*. Kişisel ve tarihsel olarak iki yönlü bir etki altında kalmış olmak, kimi zaman hem aşırılıktan hem de sıradanlıktan kurtarılması gereken ortak düşler alanının kırılganlığını kavramamı sağlıyor. Özgürlük üzerine çeşitli diyaloglardaki kültürel farklılıkları incelerken sadece kültürlerin çatışmasına ya da dışsal çeşitliliğe odaklanmayacağım, kültürlerin içindeki çeşitliliği de araştıracak ve ulusal sınırları aşan seçici akrabalıkların izini süreceğim. Özgürlüğün incelenmesi kendine özgü yaratıcı bir mantık gerektirir.

Özgürlüğün ayrıca "şehrin özgür havası" gibi görünmez unsurlarla bir çağrışım bağı bulunduğu ve bu özgür havayı metalaştırmanın, ihraç etmenin zor olduğu unutulmamalıdır. Özgürlüğün doğasındaki tuhaflık ve ikonalaştırılmazlık en güzel yansımasını deneysel sanatta bulur. Avangard sanatçı Kazimir Maleviç temsil ilişkisinin sıfır düzeyini tercih etmişti: "çok sayıda imkânı içeren bir cenin" olarak siyah bir kareden ibaret bir imge. Buna karşılık rakibi Vladimir Tatlin *Üçüncü Enternasyonal Anıtı* olarak da bilinen *İnsanlığın Özgürleşmesi* adlı bilmecemsi anıtı –hem Babil Kulesi'nin harabesine, hem de gelecekteki bir inşaat alanına benzeyen iç içe iki sarmaldan oluşan bir kule– tasarlamıştı. Bu sanatçılar özgürlüğün yeni mimarisinin alışılagelmiş teknik çizimler gerektirmeyeceğine, deneysel sanat teknolojisiyle inşa edilebileceğine inanıyordu. Tek-

•••••

lan kahramanlık anıtına yerini bıraktı. Avangard özgürlük heykellerine dair daha fazla bilgi için bkz. 5. Bölüm.

nik nedenlerden siyasi gerekçelere bir dizi sebep yüzünden *İnsanlığın Özgürleşmesi Anıtı* hiç inşa edilmedi. Ayrıksı sanatın dünya çapında hayalet uzuvlarından biri olarak, "ya öyle olsaydı" anlayışının olanaksız bir mimari örneği olarak kaldı.

Alman göçmeni Amerikalı siyasi düşünür Hannah Arendt, özgürlük deneyiminin, kamusal alanda düzenli olarak ortaya çıkan "olasılığı sonsuz düşük bir mucize" ve yeni bir başlangıç olarak temelden tuhaf bir şey olduğunu söyler.[4] Günümüz siyasetinde en çok suistimal edilen kelimelerden biri olduğu için, ben özgürlüğü "olasılığı sonsuz düşük" ama yine de mümkün bir şey olarak inceleyeceğim.

Arendt'in sözünü ettiği deneyimin damgasını taşıyan yeni başlangıç ne doğaya ve efsaneye geri dönüştür, ne de "tarihin sonuna" sıçramadır. Öyle ya da böyle, özgürlük süregiden bir insan mucizesidir. Arendt özgürlük deneyimi için –insanın ruhunda veya irade alanında değil, kamu sahnesindeki eyleminde– yeni bir alan keşfeder. Özgürlüğün takdire değer görülmesinin ilk izini antik Yunan' da, kamusal ya da siyasi özgürlük kavramında bulur. Ona göre "ortak dünyanın korunması" böyle bir özgürlüğün ölçüsü ve sınırı olur. Özgürlük deneyimi, uzlaşımları, kamusal belleği, ortak bir sahneyi kullanmasıyla bir tiyatro gösterisine benzer, ama daha önce rastlanmamış olana, özel ve tekil olana da imkân tanır. Böyle deneyimler, alışılagelmiş tarih yazımında dışarıda bırakılan "unutulmuş mirasımızı" oluşturur bizim, dolayısıyla her kuşak tarafından yeniden keşfedilmeleri gerekir.

Özgürlük deneyiminin tartışılmasında olasılığı sonsuz küçük hale getiren unsur "sonsuz" kavramının kendisidir. Özgürlük ancak insanın sonluluğu ile koşullandırılmış olarak ve sınırların gözetilmesiyle mümkündür. Nitekim Aristo'dan bu yana özgürlük üzerine düşünmeye başlarken, özgürlüğün, bütün sınırları ve farklılıkları yok ederek kişinin istediğini yapması demek olmadığı belirtilir öncelikle. "Mecbur olmama özgürlüğü" ile "yapabilme özgürlüğünü" yani negatif ve pozitif özgürlüğü düşünmeye koyulmadan önce özgürlük

4. Hannah Arendt, "What is Freedom?" *Between Past and Future* içinde, Londra: Penguin, 1979, s. 170; Türkçesi: *Geçmişle Gelecek Arasında*, çev. Bahadır Sina Şener, İstanbul: İletişim, 1996.

deneyiminin imkânlar alanının haritasını çıkarmamız gerekir. Sınırsızlığı düşlerken kendi tel örgülerimizin ve geçitlerimizin, korkularımızın ve korkuluklarımızın, sınır bölgelerimizin ve bazen ikili ajanların değiştokuş edildiği köprülerimizin farkına varırız. Ama sınırı nasıl kavramalıyız? Bir engel olarak mı, yoksa bir temas bölgesi olarak mı? Bir uç nokta olarak mı, yoksa ötesindeki dünyanın yeniden tahayyül edilmesine imkân veren bir ufuk olarak mı? Hangi sınırlar daha önemlidir? Kültürler arasındaki sınırlar mı, yoksa bireyle devlet arasındakiler mi? Rus özgürlüğü, Amerikan özgürlüğü, bir millete ya da gruba özgü bir özgürlük olabilir mi? Bir adam için zorbalık olan şey, bir başka adamın ulusal topluluğunun özgürlüğü olabilir mi? Bu kitap, liberalizm ve karşıtları, negatif ve pozitif özgürlük kavramları, hayal etme özgürlüğü ve eylem özgürlüğü, birey haklarının ve ulus-devletlerin ulusalcı ve evrenselci bir tarzda anlaşılması çevresinde dönen günümüz tartışmalarına değinecek ve siyasi, dini ve kültürel alanlar arasındaki, iktisadi ve ahlaki duygular arasındaki, insan haklarıyla insan tutkuları arasındaki sınır bölgelerini keşfe çıkacak.

Özgürlük deneyimi bir maceraya benzer: Yeni sınırları yoklayıp keşfeder, ama onları yok etmez, çiğneyip geçmez. Maceralar sayesinde sınırları yoklayabildiğimiz gibi –şu ya da bu ölçüde başarıyla– gelenekler ile icatlar, sorumluluk ile oyun arasında gidip gelebiliriz. Alman sosyolog George Simmel'in ortaya koyduğu maceranın deneysel zaman ve mekân yapısı, bence özgürlüğün paradokslarını örnekler. Macera hem günlük hayatımızın akışını kesintiye uğratan, hem de onun içindeki özü billurlaştıran bir olaydır.[5] Yabancı ülkelere seyahatten içinde doğulup büyünmüş büyükşehri keşfe çıkmaya, siyasi eylemden erotik deneyime ya da hayatı dönüştüren başka bir karşılaşmaya kadar, çok farklı macera örnekleri olabilir. Kavram, düşünme, karar verme, aşk ve muhalefet maceralarını da içerecek şekilde daha da genişletilebilir. "Macerada bir yandan dünyayı

5. George Simmel, "Maceracı", *Bireysellik ve Kültür*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis, 2009, s. 186-95. Simmel, kişi olarak zamanının Alman akademik düzenine uymadığı gibi çağdaş disipliner düşünce sistemleri içinde bir yere de tam oturmaz. Macera, sadece ele aldığı konulardan biri değildir; onun için zihinsel ve varoluşsal bir *modus operandi*'dir.

zorla kendi içimize çekeriz", ama öte yandan "dünyanın bizi sevindirebileceği gibi aynı şekilde yıkabileceği güçlerine ve rastlantılarına kendini bütünüyle bırakma" tavrına da kaptırırız kendimizi.[6] Dolayısıyla içsellikle dışsallık, yabancıyla yerli, merkezle çevre, esas olanla günlük pratik arasındaki ilişkiler sürekli yeni bir çerçeveye oturtulur. Macera en mahrem yakınlıkları ön plana çıkaran "yabancı bir cisim" gibidir.[7] Macera deneyimi aracılığıyla dünyayla ve içimizdeki yabancıyla diyaloğa gireriz.

"Macera"nın İngilizce karşılığı olan *adventure* kelimesinin kökeninde *ad venire*'ye, gelmek üzere olana bir gönderme vardır, ama bir felaket ya da kıyamet değildir gelmekte olan; kavram şimdiki ânın görünmez zamansal boyutlarına götürür kişiyi. Maceranın zamansal yapısı, mekânsal yapısını yansıtır: Zamandışı bir zaman olarak betimlenebilir, ama öte yandan zamana uygunluk konusundaki günlük kavrayışımızı da değiştirir. Macera, zamanın doğrusal olarak kavranmasının, modern ilerleme ya da yaşlanmanın zamanının aleyhinde işleyebilir. Nostaljiye başvurmadan zamanın amansız tersine çevrilmezliğine meydan okuyabilir. Macera deneyiminde geçmişin ve geleceğin oklarını savuşturabilir, şimdiki zamanın imkânlarını keşfe çıkabilir, modern deneyimleri yeniden büyülü kılabiliriz.[8] Maceracı "hayatı zamansal sınırların eşiğinin ötesine" iter, ama bu "öte", bu-dünyacılığın (*this-worldliness*) ötesi değildir asla. Macera ne aşkınlık ne de bir ihlaldir; dindışı bir aydınlanmadır macera. İnsani imkânları zorlar ama kırmaz. Hesaba gelmeyenle bir karşılaşma barındırır içinde ve bizi hayatın matematiğini değiştirmeye, ihtimallerin boyutlarını araştırmaya zorlar.

Macera sınır bölgelerinin geçirgen mekânlarını, eşikleri, köprüleri ve kapıları açar. Potansiyelimizi genişleten, yücelik deneyimleri

6. Simmel, "Maceracı", s. 191.

7. "... varoluşumuzdaki yabancı bir cisimdir ama yine de merkezle bir biçimde bağlantılıdır; uzun ve aşina olmayan bir yan yol üzerinden dolanarak da olsa, dışarısı biçimsel olarak içerinin bir veçhesi olur." *A.g.y.*, s. 188.

8. Simmel'in macera teorisi hem günlük hayatın kapitalist metalaşmasının bir eleştirisi, hem de aynı zamanda Marx'ın kamusal alan ve sivil toplum kavrayışına, Weber ve Lukacs'm, büyünün kayboluşu ve aşkın bir yuvasızlık hali olarak modernite anlayışına karşı geliştirilmiş bir alternatifti.

değil, sınırlardaki deneyimlerdir. Simmel macerayı ne dışsal bir olay ne de içsel bir sistem olan "üçüncü bir şey" olarak tarif eder. Aynı şekilde, özgürlük deneyimi de bir düşünme macerasını gerektiren "üçüncü bir şey" olarak anlaşılabilir. Maceranın ele avuca sığmayan yapısına yaklaşmak için "ne, ne de" kalıbını kullanıyorum, ama bunun için "ve, ve de", "rağmen, yine de" veya "her şeye rağmen" kalıpları da kullanılabilir.

İşçi kökenli bir yazar, bir Fransız direnişçisi ve bir varoluşçuluk savunucusu olan Albert Camus, radikal ılımlılık fikrini oluşturmak için modern ve antik maceracıları ve isyancıları tartışırken Simmel'in macera kavramını yankılar. *Başkaldıran İnsan* kitabında Camus, kral katli ve terörden, direniş ve sanatsal yaratıma kadar bir dizi modern başkaldırıyı araştırır. Camus'ye göre nihai macera, tutkulu romantik özgürleşme özleminin ötesini, radikal ılımlılık aracılığıyla gerçekleşebilen yaratıcı özgürlük deneyimini hedefler. Ilımlılık, Camus'nün sıradışı tavrıyla, "zekâ tarafından sürekli yaratılan ve denetlenen bir daimi çatışma halidir"; zekâ ise, "hâlâ gerçekliğe *inanmayı* sürdürebilmemiz için düşündüğümüzü sonuna kadar götürmeden durabilme yeteneğimizdir".[9] Buradaki anlamıyla "zekâ", "bilgeliğe" daha yakın bir şeyi kasteder; sınırları zorlayan ama ortak güven alanını, ya da Arendt'in "dünyaya gösterilen özen" dediği şeyi tahrip etmeyen, hayal gücü ile canlı deneyim, düşünme ile eylem arasındaki dolambaçlı ama dürüst yolu ifade eder.

Pek çok siyasi düşünür özgürlüğün tanımlanmasını matematiğin çözümü imkânsız problemlerinden çemberin kareleştirilmesine uğraşmak gibi "beyhude" bir çaba olarak görmüştür, ama yine de hesaba kitaba gelmeyen, maceralı daireden taşan köşelere doğru yönelmek insanlık durumunun temel uğraşlarından biridir.[10] Özgürlüğü tanımlayıp çemberi kareleştirmektense, özgürlük deneyimini böyle birbirine kavuşmayan köşelere yerleştirmek daha iyi olacağa benziyor. Tanımlamanın beyhudeliğini kabul etmek benim özgürlük düşüncemin olmazsa olmazıdır. Özgürlük her zaman bir çıkmaz so-

9. Albert Camus, *The Rebel: An Essay on Man in Revolt*, New York: Vintage International, 1960, s. 295, vurgular özgün metinden; Türkçesi: *Başkaldıran İnsan*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Can, 1998.

10. Arendt, "What is Freedom?" s. 143-73.

kaktan, bir açmazdan dışarıya doğru, ya da açmazın içinden düşünme biçimidir; engeli kelimenin geniş anlamında bir maceraya dönüştürmektir.

Bu anlayışa göre özgürlük macerası, çerçeveyi kırma ya da bütün çerçeveleri yok etme meselesi değil, yeni bir çerçeveye oturtma meselesidir. Çerçevenin İngilizce karşılığı olan *frame* kelimesinin de maceralı bir geçmişi vardır. Kelimenin kökeninde ismin ayrılma halini belirten edat, *from* bulunur, bu da çerçevenin çevrelediği nesne ile aynı malzemeden yapıldığını veya ikisinin birbirine bağımlı olduğunu ima eder. Önceleri *from* kelimesi aynı zamanda "ileri", "ön", "ilerleme" anlamlarını da içeriyordu. Neden ve nasıl nostaljik içebakış yönünde talihsiz bir evrime uğradı, bilmiyorum. Özgürlük çerçeveleri, kararsız ve öngörülemez olabiliyor.

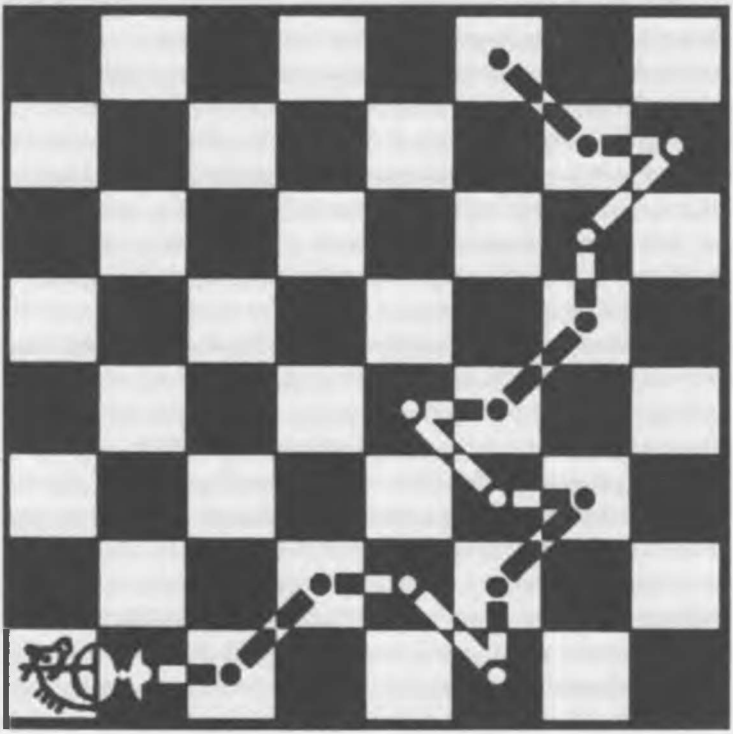
Ayrıksı Modern iteler ve Üçüncü Düşünme Tarzı

Ara sıra bastıran umutsuzluğa karşı koyarak, tarihteki mevcut ânı, özgürlüğü disiplinler ve kültürlerarası daha geniş bir perspektiften yeniden ele almak, özgürlüğün kayıp mirasını yeniden keşfetmek açısından özellikle uygun bir zaman olarak görüyorum. Yirminci yüzyılın başında olduğu gibi bir yıkım, savaş, adaletsizlik dönemi yaşıyoruz. Maalesef internet üzerinde değil, Avrupa, Asya, Ortadoğu ve Amerika'da savaşlar oluyor. Yine de kanaatimce, saf bir "kültürler çatışması" değil, modernleşme kültürleri çatışması niteliyor güncel ânı. Güncel an, eşzamanlı olmayan modemiteler, farklı küreselleşme projeleri ya da birbiriyle sık sık aykırı düşen küreselleşmeler arasındaki çatışma olarak tasvir edilebilir. Genellikle bir devlet politikası ve bir sosyal pratik olarak sanayileşme ve teknolojik ilerlemeye gönderme yapan *modernleşme* ile, yeni algılama ve deneyim biçimleri üzerine eleştirel düşünme anlamındaki, çoğu zaman modernleşmenin eleştirisine götüren ve modern karşıtı, postmodern ya da post-eleştirel bir yöne sapmadan, tek bir ilerleme anlatısının ikirciksiz benimsenmesiyle sonuçlanan (1850'lerde Charles Baudelaire'in icat ettiği kelimeyle) *modernite* arasında bir fark gözetiyorum. Bu modernite çelişkili ve çiftdeğerlidir; şimdiki zamana hayranlığı, nostaljiyle ütopyanın eleştirel bir karışımından

oluşan bir başka zamana özlem ile birleştirebilir. En önemlisi, modernite üzerine düşünmek bizi modernleşmenin sadece nesnesi olmaktan çıkarıp eleştiren özneler yapar, bu düşünceler hem özgürlük boyutunu hem de özgürlüğün sınırlarının tanınmasını içerir.

Bu nedenle sanatın ve tarihin "sonuna" dair sonu gelmez tartışmalardan uzaklaşmak, can havliyle "*in*" olmaya, gündemde kalmaya çabalayan karizmatik postkritisizmin post-, neo-, trans- gibi eklerinden uzak durmak istiyorum. Bir başka seçenek daha var: Gündemden düşüp *out* olmak değil de, *off-stage* (sahne arkası), *off-key* (akordu bozuk, farklı bir perdeden), *off-beat* (aksak ritim) ve hatta *off-color* (nezaketsiz, açık saçık) kelimelerindeki gibi *off* olmak. *Off-modern* ya da modern-dışı, antikçağdan moderniteye, postmoderniteye ve ötesine kesintisiz bir tarih anlayışı önermez. Bunun yerine, neredeyse her kuşakta ortaya çıkan, gelenekteki radikal kopuşlar, unutmanın yol açtığı boşluklar, ortak ölçülerin kaybı ve yönünü şaşırma ile yüzleşir. Modern-dışı düşünme özlem duygusunu aidiyetle tedavi etmeye ve ortak ölçüleri yeniden üretmeye başvurmaz. Daha ziyade, söz konusu boşluklardan ve kavşak noktalarından, farklı yönlere sıçrayan yeni düşünceler üretir ve modernitenin entelektüel tarihi için üçüncü bir yol açar. Eleştirel modernite projesinin yan yollarının ve yan potansiyellerinin keşfiyle ilgilidir. Başka bir deyişle, mevcut haliyle moderniteye değil, "ya öyle olsaydı" modernitesine doğru açılır. Viktor Şklovski resmi devrim teleolojisine veya görevini bilen şahların ve piyonların efendi-köle diyalektiğine karşılık "kahramanların dolambaçlı yolunu izleyen" satranç atının hareketlerini tercih etmiştir (Resim 2). Kişinin dünyaya yabancılaşmasıyla dünyanın kişiye yabancılaşmasını birleştiren yan yönlere hareketlerin politikası ve estetiği 5. Bölüm'de incelenecek ve modernizmin pek az bilinen bir başka siyasi tarihinin kapılarını açacak.

Modern-dışı bir yaklaşım hem zaman hem de mekân alanında iş görür. Alternatif modernite tarihleri ve soykütükleri üzerine düşünmemize izin verdiği gibi, her şeyin merkezi olarak görülen Batı'nın ötesinde, bütün dünyadaki modern deneyimin farklı biçim ve kalıplarına, modernitenin yol açtığı karmaşık tepkilere bakmaya davet eder bizi.



Resim 2. Viktor Şklovski'nin *Khod konia* (Berlin: Gelikon, 1923) kitabının kapağından, satranç atının hamleleri diyagramı.

Postmodern düşünürlerin pek çoğu için özgürlük birçok simulakradan biriydi, ama modern-dışı için özgürlük varoluşsal bir zorunluluktur. Modern-dışı (*off-modern*) terimindeki "dış" (*off*), hem modernitenin ayrıksı (bile olsa) eleştirel projesine aidiyeti*, hem de –ikinci vurgulu "f" ile– onun aşırılıklarını gösterir. Bir bakıma modern-dışı düşünme eleştirel modernitenin bitmemiş işlerine geri döner. Özgürlük üzerine düşünmenin hem gerilimini hem de aciliyetini örnekler ve her türden antimodern ideolojiye karşı bir panzehir sunar.[11]

* *Of* bağlacı İngilizcede, başka şeylerin yanı sıra aidiyet belirtir. – *y.n.*

Özgürlük deneyimini tarihsel unutulmuşluktan kurtarmak için Walter Benjamin'in terimiyle "tarihin havını tersine doğru taramak" gerekir. Kimi zaman özgürlük savaşçılarının anıtları çoğaldıkça daha da çok bireysel deneyim unutulup gider. Bu anıtların bazıları *ars oblivionalis*'in, bellek alanını fethetmek için sahte eşanlamlılar yaratan zorunlu unutkanlık sanatının bir parçasıdır. İlk bakışta özgürlük belleğin tersi gibi görünür; geriye değil ileri bakar, öngörülemeyen geleceğin çatallanan patikalarında yol alır. Tıklım tıklım dolu bavullarını yüklenmiş bellek esnafından farklı olarak özgürlük âşıkları yolculuklarında yanlarına az eşya alır ve ara sıra karşılaştıkları yeniliklerin tadını çıkarır. Ama bu sadece ilk bakışta böyledir; daha derinlemesine bir inceleme, ikisinin ortak bir çerçeveyi ve ortak bir imkânlar zeminini paylaştıklarını ortaya koyar. Nedir bu ortak zemin ve bu zeminin sınırları, ufku nasıl genişletilebilir?

Çağdaş iktisatçı ve felsefeci Amartya Sen *Özgürlükle Kalkınma* kitabında, üst üste gelebilen ama asla bütünüyle çakışmayan ekonomik kalkınma ve özgürlüğün yayılması arasında bir ayrım yapar. Bu ayrım, modernleşme ile düşünsel modernite arasındaki ayrımı hatırlatır. Sen'e göre insanların esenliğini daha fazla gözetmek sermayenin akışını yavaşlatabilir ama nihai olarak önemli olan özgürlüğün yayılmasıdır, sermayenin küresel yayılması ya da kendi içinde bir amaç olarak ekonomik kalkınma değil.[12] Başka bir deyişle özgürlük ekonomik kalkınmanın bir yan ürünü değil, beşeri kalkınmanın başlı başına alternatif bir biçimidir ve kendi içinde bir amaç olmalıdır.

Ben burada, özgürlük olarak kalkınma fikrini ve özgürlüğün sınırları ve ayrımları yıkıp yok etmeden zorlayarak genişlemesini anlamak için farklı araştırma alanları arasındaki işbölümünü sorgulayacağım. Güncel tartışmalarda özgürlük küçük parçalara ayrılır, di-

11. Yirmi birinci yüzyılın başlarındaki terör saldırılarının, savaşların, yıkım ve felaketin ışığında, hiç postmodern olduk mu diye sorabiliriz. Yoksa bu "post-" eki, "tarihin sonunun" ilan edilmesinde olduğu gibi vaktinden önce mi ortaya çıktı?

12. Amartya Kumar Sen, *Development as Freedom*, Oxford: Oxford University Press, 1999; Türkçesi: *Özgürlükle Kalkınma*, çev. Yavuz Alogan, İstanbul: Ayrıntı, 2004.

limlenir ve bazen birbiriyle iletişimi olmayan alanlarda paketlenir: ekonomik, siyasi, hukuksal, varoluşsal ve sanatsal. Özgürlüğü, sınırları yoklayan bir macera ve kamusal dünyada bir birlikte-yaratma olarak kavramak bu işbölümünün sınırlarını aşar ve bizi özgürlüğün ilerlemesi üzerine farklı şekilde düşünmeye, siyaseti daha geniş bir biçimde kavramak üzere kültürel belleğimizin ve hayal gücümüzün depolarını araştırmaya zorlar. Geçmişin özgürlük hülyalarına ara sıra nostalji duymak, mevcut durumu ele almanın ve gelecekteki bir çıkmazdan kurtulmanın yaratıcı bir yolu olabilir.

Yirminci yüzyılın ilk yıllarında, çoğu zaman bilimdeki yenilikleri önceleyen veya bu yeniliklere eşlik eden sanatsal yenilik patlamasına benzer bir şeyin şimdiye kadar yirmi birinci yüzyılın ilk yıllarında görülmemiş olması şaşırtıcıdır. Yine de özgürlüğün incelenmesi büyük ölçüde alternatif bir sanatsal kavrayış mantığı gerektiren insani bir girişimdir. Her şeyi kapsayan düşünce sistemlerine, özgürlüğün aşikâr bir kader olarak insanüstü bir konumdan kavranmasına, piyasanın görünmez eline, tarihin yasalarına, doğanın üstünlüğüne, aklın üstünlüğüne meydan okur. Özgürlük deneyimi en yeni matematiksel formüllerin ortaya koyduğu "hesaplanmış riski" aşan belirsizliklerle karşılaşmayla ilintilidir ve bu yüzden –güncel finansal krizin metaforlarıyla konuşursak– toksik tarihsel borçlarımızla birlikte vadeli bir "türev ürün" içinde güvenilir bir biçimde paketlenemez.

Birlikte-yaratma fikri, insanın rolünü ve kamusal sahnenin mimarisini yeniden düşünmeyi gerektirir. Bu durumda yaratıcı düşünme ve eylem egemenlik konumundan düşünme anlamına gelmez. Birlikte-yaratma süreci olarak özgürlük kavramı –hem topluluk hem de birey açısından– egemenlik fikrini reddeder; bunun yerine bireyle dünya arasında karmaşık bir etkileşim önerir. Aynı zamanda birlikte-yaratmanın "birlikte" kısmı bireysel yaratıcılığın, sorumluluğun ve bağımsızlığın karşıtı olarak görülmemelidir. Özgürlük deneyimi bir özgürlük komitesi tarafından yönetilmez; "çoğunluk diktatörlüğünü" tatmin etmekten ziyade azınlıkçı demokrasinin sınırında dolaşır ve ortak bir dünya inancını sınar, yeni bir etiğin, bir dünyevilik etiğinin imkânlarını yoklar.

Kamusal Dünya ve Özgürlüğün Mimarisi

Hannah Arendt kamusal dünyanın belirişi ve kayboluşu üzerine eğitici bir hikâye anlatır: "Dünyada birlikte yaşamak demek, kişiler arasında ortaklaşa kullanılan bir şeyler dünyasının olması demektir esas olarak; nasıl ki bir masa, çevresinde oturanların arasında bulunursa, arada bulunan her şey gibi dünya da insanları hem ilişkilendirir, hem ayırır. Kitle toplumlarını onca dayanılmaz kılan, içerdiği insanların sayısı değildir; ya da en azından bu en önemli şey değildir. Asıl sebep aralarındaki dünyanın insanları bir araya toplama gücünü yitirmiş olmasıdır. Durumun tuhaflığı bir ruh çağırma seansı için bir masa etrafına toplanmış insanların, aralarındaki masanın sihirli bir numarayla yok olduğunu görmesine benzer: Karşı karşıya oturanlar artık bir masayla ayrılmış değildir, ama aynı zamanda aralarında bağlantı kuran somut bir şey de kalmamıştır."[13]

Burada "dünya", gotik bir hikâyedeki görünüp kaybolan hayalet gibi gizemli bir niteliğe sahip görünüyor. Oysa dünya aynı zamanda insanlar arasındaki etkileşimin ölçüsü ve çerçevesi, ortak etiğin ve güvenin gündelik zeminidir, eski yemek masası gibi hem ortadadır, hem de apaçık ortada oluşu yüzünden göze çarpıcılığını hep koruyamaz. Bugünün terimlerinde "dünya" sıfatlarla sınırlandırılmadan pek kullanılmaz: üçüncü dünya, ikinci dünya, birinci dünya, eski dünya, yeni dünya... Dünyayı betimlemek için *retronim* gibi bir şeye, eski terimin yetersiz kalması karşısında uydurulan yeni terimlere başvurmamız gerekiyor; eskiden sadece telefon dediğimiz şeye artık –cep telefonu çağında– ev telefonu ya da sabit telefon dememiz gibi. Çağdaş düşüncede, kamusal alanda dünyevilik soyu tükenmekte olan bir konuya mı dönüştü? "Dünyevilik" ne biyolojik hayata ne de ekonomik küreselleşmeye gönderme yapıyor; insanlığın çoğulluğunun kendini sadece kavgacı ötekiliği içinde değil, farklılığı ve çok-boyutluluğu içinde ortaya koyduğu insani marifetler ala-

13. Hannah Arendt, *The Human Condition*, Chicago: University of Chicago Press, 1957, s. 53; Türkçesi: *İnsanlık Durumu*, çev. Bahadır Sina Şener, İstanbul: İletişim, 1994. Heideggerci ve Arendtçi "dünya" kavrayışları arasındaki farkı 4. Bölüm'de tartışıyorum.

nıdır dünyevilik. Genellikle "bizi bir araya getiren ama birbirimizin içine düşmekten alıkoyan"[14] kamusal alanla ilişkilendirilen "dünyevilik", kırılganlıklardan ve sonluluktan söz eden ama bireyin hatta birkaç kuşağın ömrünün ötesine uzanarak süren bir dünyaya da cevaz veren anlatılar ve eylemler alanı olarak görülebilir kabaca. Burada söz konusu olan "ruhun ölümsüzlüğü" ya da ebedi yaşamın damgası değil insan yapımı dünyanın bekasıdır. En iyi örnekleriyle mimari ve sanat bir "ebedilik sezgisi", "ölümlüler için ölümlü olmayan bir yuva" sunar. Felsefenin yuvaya dönüş üzerine olduğuna dair şiirsel görüşün tersine, dünyaya yerleşmenin ve onu doğduğumuz yer değil özgürce seçtiğimiz yer, dünya kültürünün bir nüshasını içinde barındıran bir yuva yapmanın farklı bir yolu olabilir.

Dünyevilik çoğu zaman maddi ve mecazi olarak mimariyle birlikte tartışılır. Felsefe ne kadar mimarinin içine yerleşmişse, mimari de felsefenin içine öyle yerleşmiştir. Platon'un *Devlet*'i mimari ve felsefi düşünce arasında bir karşılıklı bağımlılık içerir. Ama Platon' un, sinema salonuna benzeyen, kendi varoluşlarının duvara düşen gölgelerini seyreden, "görüntüler âlemine" kısılıp kalmış insanlarla dolu mağarası, insanın varoluşu için yeraltından, başka bir iklimden gelen bir metafor sunar. Ve bu tek mimari seçenek değildir. En nihayetinde mimari bir *poesis* biçimi, hiyerarşileri şeyleştirmekle kalmayan, insan emeğini ve marifetlerini kutlayan, anlık faydacı işlevinin ötesine geçen bir yaratıcı dünya kültürü inşasıdır.[15] Mimari ve dil mitoslarının çakışması tesadüf değildir: Antik Yunan Labirenti, Kitabı Mukaddes'in Babil Kulesi, sahibesi cana yakın insanlarla dans eden oyuncu bir yılan olan Amerika Yerlilerinin "dünya evi"... Bu projelerin çoğu, avangard *Üçüncü Enternasyonal Anıtı* ya da *İnsanlığın Özgürleşmesi Anıtı* gibi bitmemiş, sürmekte olan eserlerdir.

14. *A.g.y.*

15. Arendt kamusal konuşmalarından birinde bu ayrımı yapar: "Dünyanın ölümlü, kendilerinin ise ölümsüz olduğunu düşünen kişiler çok tehlikelidir, çünkü biz *bu* dünyanın istikrarlı ve düzenli olmasını istiyoruz." *Hannah Arendt and The Recovery of the Public World*, haz. Melvyn Hill, New York: St. Martin Press, 1979, s. 311. Aynı zamanda bkz. Kenneth Frampton, "The Status of Man and the Status of His Objects: a Reading of *The Human Condition*", *Labor, Work, and Architecture: Collected Essays on Architecture and Design* içinde, Londra: Phaidon, 2002.

Özgürlük mimarisi yeni arzu ve imkân mekânları açan öyküleme köprüleriyle bir tür geçiş aşaması mimarisidir.

Özgürlük mimarisi insan yapımı dünyaların kırılganlığını açığa vuran bir biçimde harabelerle inşaat alanlarını birleştirir. Mimari, yapısal tasarım bilimi değildir; dünyaya bir sistem ya da bir üstyapı değil, kavramlar ve ortak *ölçülerden* oluşan bir doku verir.[16] Bir ülkedeki daha geniş siyasi yapıları kavrayışa yardımcı olacak yerel kozmopolitlik ve taban politikası biçimlerini anlamak için, kentsel mekânlar, anıtlar ve mimari konusundaki tartışmaları izlemek yapılabilecek en yararlı şeydir. Bunlar fikir yürütme, muhalif gösteri ya da şiddetli protesto gibi biçimler alabilir. Bu konuda New York'ta ikiz kulelerin çöktüğü yerdeki sıfır noktası üzerine tartışmalar, başka Amerikan şehirlerinde özelleştirilerek şirketlere verilme tehlikesiyle karşı karşıya olan ortak alanlar ve "müşterekler" konusundaki çekişmeler, Moskova'nın merkezinde emlak üzerinde dönen mafya savaşları, Kopenhag'daki Christiania'da olduğu gibi "özgür devletler" ve bina işgalcileri ya da Latin Amerika'daki yeniden düzenlenen gecekondu mahalleleri ve yeni "model" favelalar çevresinde gelişen çatışmalar en yeni örnekler arasında sayılabilir. Ya da daha da yakın bir örnek vermek gerekirse, 2008-2009 finansal krizinde, kısa süre öncesinin orta sınıf Amerikalılarının "haczedilen" banliyö evlerini işgal edip, kendi Amerikan rüyalarının simulakrasına dolandırıcılar gibi el koymalarını düşünebiliriz. Mimari üzerine tartışmalar, inşa edilmiş çevreye, kamusal belleğe ve sosyal adalet biçimlerine gösterilen özene dayalı bir yurttaş eğitimi biçimi sağlar.

"Dünyevilik", "küreselleşme" ile eşanlamlı değildir. İlk olarak 1959 yılında, uzay araştırmaları başlarken kaydedilmiş olan *globa-*

16. Aristoteles felsefi düşünce ve yargıyı binalarla karşılaştırmıştır. Ona göre her şey yasalarla belirlenmez, ama bu onların kendi kuralları olmadığı anlamına da gelmez. "Bir şey belirsiz olduğunda, onu ölçecek cetvel de, Lesbos'daki inşaatlarda kullanılan kurşundan cetveller gibi belirsiz demektir. Nasıl bu cetveller katı olmayıp taşın dış çizgisine göre biçim değiştiriyorsa, bir karar da öyle, verili koşullara göre uyarlanır." Lesbos adasındaki binaların saçakları, taşların hoş düzensizlikleriyle uyumlu "dalgalı kıvrımlarıyla" ünlüydü. Lesboslu inşaatçılar düzensizlikleri birbirine uyumlu hale sokma sanatında ustalaşmıştı. Aristoteles bize bunun "bir tür eşitlik" ve adalet olduğunu, eşitlik ve adaletten sapma olmadığını hatırlatır.

lization (küreselleşme) kelimesi, Dünya'nın uzaydan çekilmiş fotoğrafı ile ya da bugünün terimleriyle, küresel sermaye ve nüfus akışlarını gösteren bir Google haritasıyla birlikte işler. Dünyevilik ise dünyayla farklı bir tarzda, görünürdeki mesafeleri değil insanlık durumunun iç bağlantılarını ve karmakarışıklığını temel alarak ilişki kurmayı önerir. Dünyevilik kavramı üzerine yeniden düşünmek bizi doğayla kültür, kültürle uygarlık, küreselle yerel arasındaki karşıtlıkların ötesine geçmeye zorlar; bu-dünyacılığı öte-dünyacılığın önüne koyarak düşünmek demektir bu. Çok şükür cennetten çoktan kovulmuş durumdayız ve pek de cennet gibi olmayan dünyayı sevmeye başlamak ve sürgün özgürlüğünü benimsemek zorundayız. Özgürlük deneyimi *bu* dünyanın yeniden adlandırılmasını ve yeniden haritalanmasını gerektirir; hem metafiziğe hem de küreselleşme kavramına meydan okur.

Siyasi düşünce tarihinde bu-dünyacılığın keşfi kamusal özgürlüğün yeniden değerlendirilmesiyle doğrudan bağlantılıdır. Atina şehir-devletinde yurttaşlaşan kölelerin çifte perspektifinden doğmuş ve daha sonraları din sapkınları, muhalifler ve göçmenler tarafından geliştirilmiştir. Sosyolog Orlando Patterson özgürlüğün olumlu bir nitelik olarak kavranışını Yunan şehir-devletlerinin özel şartlarına bağlar. Eski ve yeni uygarlıkların çoğunda özgürlük kelimesinin yerel dildeki eşanlamlılarının zorunlu olarak olumlu bir anlam taşımadığını gözlemler. Eski Mısır'da özgürlük kelimesi "yetimlik" anlamına geliyordu.[17] Benzer şekilde günümüz Çincesinde ve Japoncasında özgürlüğün karşılığı olan kelimeler aslen yoksunluk ya da aidiyetsizlik gibi olumsuz bir anlam taşıyordu. Bu elbette daha melez bir düşünceyi yansıtan başka güncel terimlerin olmadığı anlamına gelmiyor. Antik Yunan şehir-devletlerinde özgül olan, köleliğin zorunlu olarak kalıcı bir durum olmaması olgusuydu; savaş esirleri de pek çok başka antik uygarlıktaki gibi öldürülmüyor veya kurban edilmiyordu. Tersine Atina köleleri özgürlüklerine kavuşup yurttaş olabiliyordu. Bu yüzden olumsuz terim (sadece kölelikten azat olmak anlamındaki *a-douleia*), *eleutheria* (özgürlük) doğrultusunda

17. Orlando Patterson, *Freedom in the Making of Western Culture*, cilt 1, New York: Basic Books, 1991, s. 37.

gelişti. Elbette azat olmayı izleyen ilk adım –barınak, yiyecek, şiddetten en azından bir ölçüde korunma, dolaysız baskıdan kurtulma gibi– temel insan ihtiyaçlarının karşılanması ve muhtaç durumdan kurtuluştur. Özgürlük bir sonraki adımdır, ama özgürlük ile özgürleşme arasındaki ilişki hiç de doğrusal değildir. Benim (1. Bölüm'de incelediğim) varsayımım, özgürlük alanının kutsallık alanından ele geçirildiği ve merkezinde hem siyasetteki hem de tiyatrodaki kurban kavramının yeniden tanımlanması bulunduğu şeklinde. Atina şehir-devleti demokratik uygulamalardan ve tiyatroda sahnelenen tragedya ve komedyalardan güç alıyordu. Tragedya, sadece şiddet yüklü sahnelerin yarattığı katarsis deneyimiyle değil, tiyatro kurgusunun dolambaçlarında mitik şiddetin tehlikelerini göstermesiyle de demokrasiyi eğitiyordu. Atina tragedyasının merkezinde, bir kutsal ayin olarak başlayıp düşünülmüş bir eyleme dönüşen ve dünyevi tiyatro sahnesinde bir düşünme ve görüşme alanı açan "yozlaşmış kurban" meselesi vardı.[18] Şiddeti sorgulamak ve insan kurban etme uygulamasını bir düşünme alanına dönüştürmek, özgürlük fikrinin erken modern kavranışını temellendiren din ve vicdan özgürlüğü mücadeleleri açısından da önem taşıyacaktı.

Yunan *eleutheria*'sının birincil sahnesi özel değil kamusal alandır; mekânı insan ruhunun iç kalesi değil, şehir meydanı *agora*'dır. *Eleutheria* oyun ve görevin bir bileşimidir, hem bir yükümlülük hem de bir yaratıcı yurttaş etkinliği potansiyelidir. Antik kültürlerde bireysel özgürlük kavramına ilişkin bugünkü anlayış bulunmaz. Bireyin tek sığınağı, bir "içsel şehir", "ruhun akropolü" olarak içsel özgürlük epey sonraları, kendisi de azat edilmiş bir köle olan ve hayatı boyunca sakatlık ve sürgün gibi pek çok sıkıntı çeken Epiktetos (ykl. 55-135) tarafından geliştirildi. İçsel özgürlük, manidar bir şekilde, Roma İmparatorluğu çağında Yunan şehir-devletinin yitik şehrinin kamusal mimarisini yansıtıyordu.

Çeşitli Hint-Avrupa dillerinde "özgürlük" kelimesinin kökenine baktığımızda, etimolojiyi geniş ve şiirsel bir yaklaşımla kullanırsak

18. Özgün "yozlaşmış kurban" kavramlaştırması için bkz. Froma I. Zeitlin, "The Motif of Corrupted Sacrifice in Aeschylus' Oresteia", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 96 (1965): 463-508.

şaşırtıcı sonuçlarla karşılaşırız. Yunanlıların *eleutheria* ve Romalıların *libertas* kelimeleri, kamu veya ortak alan anlamına gelen *leudhe/leudhi* gibi ortak bir dilbilimsel temele sahiptir.[19] Latince oyun anlamına gelen *ludere*, aşk demek olan *libidia* ve muhtemelen *elpis* yani umut kelimelerinin kökeni de bu ortak temele dayanır. İngilizce özgürlük anlamına gelen *freedom* kelimesi de neşe ve *friendship* yani dostluk ile bağlantılıdır. "Engellerin kaldırılması", off-shore işlemler ve sermayenin insanüstü yollardan akışı gibi mimari fikre açıkça ters düşen güncel sözlerde bile ortak bir tasarım ve topografyaya işaret eden izler bulunur. İngilizcede ticaret anlamına gelen *trade* kelimesi *treadth*, yani "patika"dan gelir; *market*, yani pazar ise görüşme ve pazarlıkların yapıldığı binaya gönderme yapar. Kanun, özellikle Yunanlıların *nomos* –sınır– kavramı da belli bir kültürel bellek topografyasıyla bağlantılıydı ve genellikle çoğul halde kullanılırdı.[20]

Pek çok tarihçi antik Yunan şehrinin sadece erkek yurttaşlara imkân tanıyan sınırlı bir kendini gerçekleştirme alanı sunduğunu kaydetmiştir; ama şehir, surlarının ötesine yayılan bir özlemi, bir özgürlük idealini şekillendirmiştir. Epiktetos tarafından tasvir edilen manevi özgürlük anlayışı Doğu'yla Batı arasındaki, Hint, Fars,

19. *Leudhe/liberty*/özgürlük hakkında yaratıcı bir yorum için bkz. Jean-Luc Nancy, *The Experiment of Freedom*, Stanford: Stanford University Press, 1993. Tarihçilerin bir yanda Roma ve sonraki Avrupa'nın cumhuriyetçi bir ideal olan özgürlük (*liberty*) geleneği ile öte yanda zorlamanın ve müdahalenin olmayışı olarak algılanan ve giderek siyaset dışı bir alanda liberal bireysel özgürlük anlayışına dönüşen Anglo-Amerikan özgürlük (*freedom*) kavramı arasında fark gözetmesine sıkça rastlanır.

20. Yunanca *nomos* –kanun– tarihsel olarak insan yapımı bir mekân inşasında sınırların çizilmesi ve anlaşmalara saygı gösterilmesiyle ilgilidir. Kanun şiddete karşı bir cevap olarak da görülebilir, bir baskı ve yasaklama biçimi olarak da; ama aynı zamanda ortak varoluş topografyasının bir parçasıdır. Benzer şekilde, ekonomik ve liberter özgürlük anlayışları da kendi özgül kültürel ve tarihsel bağlamlarına sahiptir. Serbest piyasa felsefecisi Adam Smith, milletlerin zenginliği, piyasanın görünmez eli ve "ahlaki duygular" arasında bağlantılar bulunduğuna inanıyordu. Serbest piyasa teorisine Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun bürokratik otokrasisine tepkisiyle biçim veren Friedrich Hayek de aynı inançtaydı. Ortak belleğin kamusal mimarisi özgürlük anlayışlarını ve pratiklerini anlamak için canalıcı önemdedir. Kamusal alanın ve sivil toplumun doğası üzerine, özel bireyler ve yurttaşlar üzerine, devlet ve kamusal alan üzerine daha özel tartışmalar da kültürel ortak alanlarla bağlantılıdır.

Helen ve İbrani kültürleri arasındaki kültüraşırı bağlantıları ortaya koyar. Siyasi özgürlük kavramının kökeni Yunan'dadır. Ancak ortaçağdan Aydınlanma'ya kadar, manevi ve siyasi özgürlük üzerine ve Yunan felsefi mirasının korunması üzerine yapılan tartışmalar kültüraşırı bir hal almıştır. Aristoteles'in ortaçağın başlarındaki ilk yorumcuları arasında Müslüman Farisi bilgin, hekim, felsefeci, şair ve devlet adamı İbn-i Sina (Avicenna, 980-1037) ve İspanyol Mısırlı Yahudi filozof, hekim ve haham Musa ibn Meymun (Moşe ben Maimon veya Moses Maimonides, 1135-1204; sıfatların ve mesleklerin listesi başlı başına şaşırtıcıdır) sayılabilir. Modern zamanlarda, ilerlemenin doğası ve Hıristiyan evrenselcilik anlayışının ötesine geçen bir vicdan özgürlüğü üzerine Moses Mendelssohn ile Immanuel Kant'ın ateşli felsefi diyaloğu ya da Gandhi'den Amerikan yurttaş hakları hareketine, Doğu Avrupalı, Doğu Asyalı ve Latin Amerikalı muhaliflerin sivil itaatsizlik ve muhalefet üzerine düşünceleri de bu çerçevede anılabilir. Özgürlüğün tek bir kültürel vatanı yoktur; kavramlar hep dolaşım ve etkileşim içindedir. Özgürlük tarihi, Anthony Kwame Appiah'ın "bulaşmanın savunusu" dediği şeydir. Dünyevilik kozmopolitlikle aynı şey değildir ama bu iki kavram iç içe geçer.[21] Farklı yerlerden gelen (tamamen sömürgecilik, komünizm sonrası dönem ya da bir başka özel tarih tarafından tanımlanamayacak eşitsizlik anılarıyla yüklü) ama zihinlerinin dünyevi mimariyle meşgul olması bakımından ortaklaşan, pek çok farklı dilden kozmopolit vardır.[22] Özgürlük asla –etnik veya başka bir konuda– saflıkla

21. Kozmopolitlik çoğu zaman sınıfsal bir konumdan bakılarak elitizmle ve kendi özgül çevresine duyarsızlıkla suçlanır. Bu suçlamanın kökeni burjuvazinin uluslararası emellerine yönelik Marksist eleştiriye kadar götürülebilir. Başka bir deyişle, suçlamaya göre kozmopolit yurttaş hiçbir ülkenin yurttaşı değildir. Yine de kozmopolit yurttaşlık küresel şirketten farklıdır: Bağların *off-shore* bir yere taşınması değil, ortak dünyada, özenle korunan milli topraklarda olmasa da özel bir yerde ve dilde temellendirilmesi demektir.

22. Bir kültür eleştirisi çerçevesinde, "dünya" kültürel çoğulluğu hesaba katmayan modası geçmiş bir genelleyici kavram olarak görülebilir. Aslında dünyevilik üzerine düşünmek ortak bir amacın içindeki çeşitlilik üzerine düşünmeyi dışlamaz. Güncel bir kozmopolitlik anlayışı için bkz. Anthony Kwame Appiah, *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*, New York: W. W. Norton, 2006; ve Homi K. Bhabha, *A Measure of Dwelling: Reflection on Vernacular Cosmopolitanism*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2008.

ilişkili değildir; temaslarla, bulaşmakla, sınırları aşmakla ilgilidir. Farklı biçimler alan ama hep bir iktidar aşkı, paranoyak bir antimodern ya da post-postmodern ideoloji taşıyan "büyüleyici özgürlüksüzlük" diye adlandıracağım şey için de bu böyledir.

Agnostik Alan: Özgürlük ve Özgürleşme Karşılaştırması

Kişinin kendisi ile başkaları arasındaki bağlantıyı incelemek ve özgürlük deneyimine içkin olan başkalığı araştırmak için kamusal alanın *agonistik* (hasmane) ile *agnostik* (bilinmezci) tarzda kavranışı arasında bir ayrım öneriyorum. Bu ayrım, siyasi özgürlüğün antik Yunan'da değer kazanmasıyla trajik tiyatronun doğuşu arasındaki ilişkiyi bir kere daha vurguluyor. Agonistik ile agnostik arasındaki ilişki kendi başına *antagonistik* yani uzlaşmaz değildir, ama bir referans çerçevesi değişikliği, farklı bir epistemolojik yönelim demektir. Antik Yunan'da *agon*, bir spor müsabakasındaki, siyasetteki ve maske takan başkişiler, "*protagonistler*" ile sahnelenen tiyatro gösterisindeki eyleme gönderme yapardı. Ancak tiyatronun poetikası sadece *agon*'a değil, *mimesis*'e de dayanır. *Mimesis* (taklit/yorum) başka şeylerin yanı sıra, talih, kader, belirsizlik ve insanlık durumunun gündelik gizemleriyle karşılaşmanın sahnelenmesidir (1. Bölüm). Agnostik bir kamusal alan anlayışı, insan hayatının beklenmedik ve yenilik alanına açılan rekabetlere, mücadelelere, yarışmalara indirgenemeyen trajik ve komik yönlerini daha fazla vurgular. Bütün bir kitabı, özgürlük alanını kavramanın *agonistik* ve *agnostik* tarzları arasındaki ayrıma hasredebilir insan; ya da uzunca bir dipnotla ileride daha derinlemesine düşünmek üzere bir kenara koyabilir.[23]

23. Yakın dönemin siyaset teorisinde, agonizmi daha karmaşık bir biçimde kavrama yönünde bir çaba baş gösterdi. Kamusal alanı farklı güçler arasında, dostlar ve düşmanlar, bizden yana ve bize karşı olanlar arasında bir savaş alanı olarak sunan basit bir antagonizmaya karşılık, agonistik çoğulculuk olarak yeniden tanımlandı agonizm. Agonistik bir kamusal alan anlayışı, yirminci yüzyılda Alman siyasi düşünür (ve Hitler'in iktidara gelişinden sonra Nasyonal-Sosyalist Hukukçular Birliği başkanı) Carl Schmitt ve gerek radikal demokrasinin gerekse agonistik ve antagonistik kamusal alanlar arasındaki farkların daha incelikli bir tartışmasını öneren ve Schmitt'in muhafazakâr siyasi teolojisini sol siyaset felsefesine uy-

Agnostikler (benim terime geleneksel olmayan bakışım çerçevesinde) siyasi eylemi sadece stratejik veya araçsal olarak değil, ânın siyasi teolojisinin ötesindeki öngörülemeyen ile karşılaşmanın ve kamusal faaliyetin bir biçimi olarak düşünür. Agnostikler arasında bir *agon* varsa, bu kendini, dünyevilik karşıtlığına ateşli bir muhalefet veya (Aziz Pavlus'tan Aziz Lenin'e kadar) dünya işlerinden nihai kurtuluşun büyüleyici bir savunusu olarak ortaya koyar. Muhtemelen yirmi birinci yüzyıl için alternatif özgürlük çerçevelerini keşfetmenin veya onları unutuldukları yerden kurtarmanın tek yolu, özgürlüğü ne bir amaca ulaşmak için bir araç, ne de araçları haklı çıkaran bir amaç olarak görmektir; bunların yerine özgürlüğü hem araç hem de amaç olarak almak, ya da amaç-araç mantığını hepten hiçe sayan bir şey olarak düşünmektir.

Şair ve düşünür Friedrich Schiller'in iki yüzyıl önce, Fransız Devrimi'nin çalkantıları içinde yazdığı *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine) adlı eseri benzer bir özgürlük anlayışı önerir. Devrimci terör ve devrim sonrası

•••••

gulayan güncel takipçileri tarafından geliştirildi. Bkz. Carl Schmitt, *The Concept of the Political*, çev. George D. Schwab, 1927, 1932; Chicago: University of Chicago Press, 1996; Tracy B. Strong'un sunuşuyla genişletilmiş basım, 2006. Agonistik ve antagonistik kamusal alanlar arasında daha ince ayrımlar geliştiren, bu alandaki en ilginç son dönem çalışmalarından biri için bkz. Ernesto Laclau ve Chantal Mouffe, *The Challenge of Carl Schmitt* içinde, haz. Chantal Mouffe, Londra: Verso, 1999. Keza, bkz. Chantal Mouffe, *Deliberate Democracy or Agonistic Pluralism*, Political Science Series, 72, Viyana: Institute for Advanced Studies, 2000. *Democracy and Foreigner* (Princeton: Princeton University Press, 2001) kitabında Bonnie Honig, agonistik kavramını feminizm ve çokkültürlülük ile diyalog içine sokarak geliştirir. Agonistik düşüncenin savunucuları, toplumdaki çatışmaların daimiliğinde ısrar eder ve derin yarılmaların konsensüs oluşturma, akılcı tartışma ve kurumsal uygulamalarla mutlu sona kavuşturulamayacağını öne sürer. Ben çatışmayı ciddiyetle ele alarak kamusal alan ve özgürlük alanı kavramlarını baştan sona düşünüp tartışacağım. Ancak böyle kültürlerarası incelemeler bir yandan da çağdaş agonistik düşüncenin kimi temellerini yeni baştan ele alma hevesi uyandırıyor içimde. Çoğulculuk ihtiyacını keskin bir biçimde duymalarına rağmen agonistik düşünürlerin çoğu iki Carl'ın --Carl Schmitt ve Karl Marx'ın– uyumsuz evliliğine çok şey borçludur. Carl Schmitt ve Karl Marx'ın, sırasıyla "siyasi teoloji" ve "özgürlükler ülkesine sıçrama" anlayışları, çoğu defa çağdaş kamusal alanı bir tür maskeli balo, bir hayal oyunu, hakikilikle alakası olmayan sahtekârca bir gösteri olarak görerek dünyevilik karşıtlığına, *politique du pire*'e (siyasi hedefe ulaş-

siyasi hayal kırıklıklarına cevap olarak Schiller siyaset, estetik ve hayat alanlarına en iyi oyun pratiğinin aracılık edeceğini, oyun pratiğinin yurttaş eğitiminin temeli olması gerektiğini savunur. İnsanın varoluşunun hem aracı hem de amacı olarak özgürlüğü kişi ancak ciddi bir oyun pratiği içinde deneyimleyebilir; çünkü özgürlük sadece soyut bir hedef değil, aynı zamanda eğitsel bir ortak insanlık deneyimidir. Dünyevi oyunu tanımak kaosla kozmos ve radikal belirsizlikle umut yüklü eylem arasında bir uyum yakalamamızı ve bu arada başkalarının dost ve düşman kalıplarının dışında çeşitli rollere sahip olduğunu teslim etmemizi sağlar.[24] Estetik eğitimi sadece sanat yaparak ve ahlaki değerleri öğreterek değil, dünya üzerinde bir dizi yaratıcı pratik aracılığıyla da sağlanır. "Siyasi" kelimesi gibi "estetik" kelimesi de çokça kötülenmiş ve sık sık bir hakaret olarak kullanılmıştır. Ben estetiği ne tek tek sanat eserlerinin analizi, ne de güzellik erbabı olmak anlamında değil, kelimenin özgün anlamıyla, duyular, hayal gücü, akıl ve Rancière'in terimiyle "duyumsanabilirin paylaşımı" arasındaki özel bir etkileşim aracılığıyla işleyen bir bilgi biçimi olarak anlıyorum.[25] İleride, siyaseti estetize etmeye ve

•••••

mak için isteyerek işleri kötüleştirmeye) yönelmiştir (3. Bölüm). Ben sadece özgürleşmeye değil, özgürlüğe dönük siyaset ve siyasi eylem için farklı bir soykütüğü önereceğim.

Hannah Arendt Nietzscheci bir agonizm ve yaratıcılık kavramından esinlenen, buna karşılık Schmittçi "siyasi teolojiden" uzak duran sıradışı siyasi düşünürlerin ilginç bir örneğidir. Çalışmasında öne sürdüğü sanatsal bir fiil olarak siyasi eylem anlayışı, Yunan, Roma ve Aydınlanma düşüncesinden kimi unsurları modern felsefe ve estetik ile birleştirir. Bkz. Dana R. Villa, *Arendt and Heidegger: The Fate of the Political* (Princeton: Princeton University Press, 1996) ve Seyla Benhabib, *The Reluctant Modernism of Hannah Arendt* (Landham, MD: Rowman & Littlefield, 2003). 4. Bölüm'den 6. Bölüm'e kadar Arendt'in düşüncesinde siyasetle estetiğin iç içeliği üzerine odaklanacağım. Kamusal alanı, dünyeviliği ve şiddeti kavramanın Schmittçi-olmayan, alternatif bir soykütüğünü önereceğim (1., 3. ve 6. Bölümler).

24. Johan Huizinga, *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*, Boston: Beacon Press, 1955, s. 3; Türkçesi: *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul: Ayrıntı, 1995 ve Friedrich Schiller, *On the Aesthetic Education of Man*, çev. Reginald Snell, New York: Friedrich Ungar, 1965.

25. Yine de siyaset ve estetik hiçbir zaman uyum içinde birbiriyle uzlaştırılamaz. Estetik "bilimi", *sensus communis* –kendine mesafe almayı ve bireysel ru-

eser sahibinin mutlak denetimini kurmaya çabalayan bir estetik pratik olarak "bütüncül eser" ile, özgürlük, hayret ve sanat ve siyasette yenilenme deneyimlerine açık olan yadırgatma estetiği arasında bir ayrım yapacağım (5. Bölüm).

Siyasi alanda kamusal özgürlüğün değer kazanmasının Batı kültüründe tiyatronun doğuşuyla aynı anda olması tesadüf değildir (1. Bölüm). Agonist ve agnostik ayrımına paralel olarak, Yunan tragedyasında *mania* (delilik, cezbe) ve *techne* (beceri, sanat) arasındaki ayrımla başlayan özgürleşme kültürünü ve özgürlük kültürünü inceleyeceğim. Bağımsızlık için verilen pek çok mücadelenin zorunlu ilk adımı olabilen özgürleşme sınırların iptaline çabalar. Özgürleşme kısa süreli olabilir ama geniş bir yayılma ve yıkım içerir. Öte yandan özgürlük, somut mekânda değil ama zaman içinde daha geniş bir süreye yayılmayı gerektirir; sanal bilinç mekânları açan sosyal pratiklerin ve siyasi kurumların yaratıcı mimarisini inşa eder. Özgürleşme çoğunlukla efendi-köle iktidar mücadelesine bağlanırken, özgürlük, olağan bağlamının dışında pek çok mantığa sahip olabilir. Özgürleşme mimari karşıtıdır ve nihayetinde siyaset karşıtı bile olabilir; özgürlük deneyimi ise kamusal belleğin alışılmamış bir mimarisinin yanı sıra, arzunun yerleşebileceği mekânlar gerektirir. Eğer haletiruhiye derken, günlük hayatı renklendiren geçici iniş çıkışları değil, çevremizdeki dünyayla etkileşimimize ve modern dünyaya ilişkin daha temel nitelikte deneyimlerimizi anlıyorsak, özgürleşme ve özgürlük deneyimleri çok farklı haletiruhiyeler taşır (4. Bölüm). Özgürleşmenin haletiruhiyesi öfkeyle, adalet açlığıyla, coşkuyla başlar. Ancak sabit bir özgürleşme güdüsü, paranoyayla, hınçla ve değişen maskeler altında agonistik bir düşman ihtiyacıyla sonuçlanabilir. Özgürlüğün haletiruhiyesi ise özgürleşme coşkusunu takip eden şeydir. Endişe ile başlar, bu endişe bir tür kendi kendini yadırgama ve merakla, oyuna açık oluşla ve aynı zamanda dünyaya karşı bir özenle dengelenir. Kimi zaman çaresizlik için-

•••••

hun ötesinde hayal gücünün dünyasına gitmeyi içeren ortak bir beşeri yetenek– üzerine temellendirilir; buna karşılık ortak sağduyu ve kamu yararına, hayatın ve özgürlüğün amacına ilişkin estetik ve demokratik anlayışlara daima bir çatışma eşlik eder.

de çökebilir özgürlük deneyimleri ama hiç umutsuzlukta takılıp son bulmaz.

Özgürlüğün Sahne Düzeni: Siyasi Optik ve Korku Tüneli

Özgürlük mimarisinin özel bir sahne düzeni vardır. Ne parlak bir ışık altındadır, ne de tamamen aydınlatılmıştır. Işıltılarla, ışıkla gölgenin oynaşmasıyla oluşan bir sahne düzenidir bu. Walter Benjamin o benzersiz dolambaçlı ama berrak tarzıyla kısa gölgelerin önemi üzerine yazmıştı. Kısa gölgeler "şeylerin ayaklarının dibindeki, sessizce, fark edilmeden yuvalarına, kendi gizli varoluşlarına geri çekilmeye hazırlanan karanlık kenarlardan ibarettir".[26] Kısa gölgeler eşiklerden söz eder, bizi miyopluğa ve yüksekten uçmaya karşı uyarır. Kısa gölgelerini gözetmeden şeylere fazla yaklaştığımızda onları yok etme tehlikesiyle karşı karşıya kalırız, ama gölgeleri çok uzatırsak bu defa şeylerden ziyade gölgelerin kendisinden keyif almaya başlarız.

Kısa gölgeler bizi yakınlık ve mesafe dengemizi denetlemeye, şeylerin özünden söz edenlerden de, komplocu simülasyonlardan dem vuranlardan da kuşkulanmaya iter. Søren Kierkegaard, bu dünyadaki Platoncu bir yazı biçimi olarak "gölge-yazı" üzerine konuşmuştu. Benim özgürlük hakkındaki gölge-yazım kırılgan görünümler dünyasını kutlayan ışıltılı alanlar içeriyor. Walter Benjamin'in ve "karanlık zamanlardaki [diğer] erkek ve kadınların" hayatı ve sanatı üzerine yazarken Arendt, uç noktalardaki şartlar altında, aydınlanmaların felsefi kavramlardan değil, birtakım erkek ve kadınların tutuşturduğu ve kendilerine verilmiş ömrün üzerine tuttukları "belirsiz, titreşen, çoğu zaman zayıf bir ışıktan" geldiğini gözlemlemişti. Bu aydınlatılmış alan, "erkek ve kadınların kökenlerini arkada bırakıp ortaya çıkarak birbirlerinin pırıltılarını yansıttıkları" beşeriyet, "humanitas" alanıdır; böyle yaparak içedönük samimiyet yerine

26. Walter Benjamin, "Short Shadows", *Selected Writings, Volume 2 (1927-1934)* içinde, çev. Rodney Livingston, haz. Michael W. Jennings, Howard Eiland ve Gary Smith, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999; Türkçesi: "Kısa Gölgeler", *Pırıltılar* içinde, çev. Yılmaz Öner, İstanbul: Belge, 1990.

toplumsal teatralliği benimserler.[27] İnsan yüreğinin karanlığı kamusal alanda bütünüyle açığa çıkmamalıdır; özgürlük engizisyon usulü suçlamalarla veya kendini beğenmiş samimilik iddialarıyla ilgili bir şey değildir.

Günümüz medyasında siyasi sahne düzenini şeffaflık talebi tanımlar. Ama böyle bir talep ne kadar şeffaf, ne kadar gerçekçidir acaba? Yirminci yüzyılın totaliter rejimlerinde bireylerin özel hayatının yetkililer için (en azından teorik olarak) bütünüyle şeffaf olduğu varsayılırdı; buna karşılık siyasi hayat (resmigeçitlerin ve filmlerin parlak renkleri bir yana) tamamen karanlıkta bırakılmıştı. Demokratik toplumlarda siyasi liderlerimizden ve finansal kuruluşlarımızdan şeffaflık talep edebileceğimiz düşünülebilir; ama bu durumda şeffaflık hesap verme yükümlülüğü anlamına gelir. Buna karşılık bireylerin özel hayatı da şeffaflık taleplerine karşı korunmalıdır; çünkü bu durumda şeffaflık, gözetleme-denetleme ile eşanlamlı hale gelir. Başka bir deyişle demokratik toplumları otoriter rejimlerden en azından teoride ayırt eden şey, bir yandan şeffafsızlık ve mahremiyetin bireysel hak olarak korunması, öte yandan siyasi şeffaflık ve hesap verme yükümlülüğü yönündeki kamusal talep ve nihayet bu iki meselenin birbirinden ayırt edilmesini sağlayan karmaşık bir mimaridir. Yeni teknolojiler ve medya alanları bugün bu hikâyeyi daha karışık bir hale getiriyor. Halk siyasi kişilerin özel hayatlarını bilme hakkına sahiptir, diyen popüler medyanın ısrarcılığı, şeffaflık arzusunu pahalıya satarak demokratik düşünceyi değil kitlesel röntgenciliği besliyor. Aynı zamanda sıradan yurttaşın mahremiyeti de, çoğu zaman pek de şeffaf olmayan yollardan, her dijital delikten istilaya uğruyor. Dolayısıyla tam bir şeffaflık ve samimiliği vaaz eden ahlakçılık kamusal ile özel arasındaki ayrımları karartabiliyor ve daha "medyatik" görünen siyasetçilerin özel patavatsızlıklarıyla uğraşırken dikkatleri ekonomik ve kamusal meselelerden uzaklaştırabiliyor.

Modern mimaride de şeffaflığın kullanımı çelişkili nitelikler taşıyor: Bu kullanımlar mimariyi bir toplum mühendisliği biçimine

27. Hannah Arendt, *Men in Dark Times*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1968, önsöz, ix-x ve "Karl Jaspers: Laudatio", s. 80.

dönüştürme ve yeni bir ütopik topluluk inşa etme doğrultusundaki modern teknolojik ilerleme rüyalarını hatırlatıyor. Ama şeffaflık mimarisinin hem ütopik komünler hem de büyük şirket yapıları için hem faydacı hem de dekoratif amaçlarla, hem açıklık hem de gözetleme-denetleme için kullanıldığını biliyoruz. Sonuç olarak şeffaflığı anlamak, karmaşık bir kültürel optik gerektirir gibi gözüküyor. Şeffaf yüzeyler, kendi çatlaklarını ve aşınmışlıklarını da sergileyerek tarihimizin ve teknolojimizin ışığı yansıtan ve kıran aynaları, ekranları halini almış durumda.

Işıltılı alanlar tam bir şeffaflık veya mutlak bir aydınlık sunmaz bize, ama ara sıra bir berraklık sağlar. En katışıksız yanılgılardan kaçınmaya ve ortak bir dünyanın korunması için bir umut kıvılcımı beslemeye yardım eder. Geniş bir perspektivizm ve dünyevi bir içgörü sağlama konusunda düşünsel bir ışık ve gölge zıtlığı, göz kamaştıran bir aydınlıktan daha güvenilirdir.

Platon'un mağarasından Thomas Hobbes'un anamorfozlarına, Denis Diderot'nun paradokslar tiyatrosundan Marx'ın devrim korku tüneline kadar siyaset felsefesi, özgürlüğe dair tezleriyle bütünleşmiş optik ve tiyatro metaforlarıyla doludur. Çarpıcı bir örnek vermek gerekirse, Hobbes'un *Leviathan*'ı (1651) ile Diderot'nun *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler*'i (1770) ele alınıp karşılaştırılabilir. İkisi de dünyayı üzerinde herkesin aktör olduğu bir tiyatro sahnesi olarak tasarlayan Rönesans kavrayışını paylaşır. Hobbes 1649 İngiliz devrimi çağında, Diderot ise Fransız Devrimi'ni ve Terör'ü önceleyen olayların içinde yazar; ikisi de siyasi ve sanatsal muhakemeyi tiyatro seyirciliğine ve onun gerektirdiği hüner ve oyunculuğun teslim edilmesine bağlar.

Hobbes'un, "devletin içeriği, biçimi ve kudreti" üzerine risalesi *Leviathan*, "insanın sanatı"–insanın doğayı taklit etme ve devasa ölçekte yapay canavarlar yaratma yeteneği–üzerine meşhur görüşüyle başlar: "Sanat iledir ki yapay bir insandan başka bir şey olmayan, Latincede CIVITAS da denilen DEVLET adlı o büyük EJDERHA yaratılır; bu, doğal insanın korunması için tasarlanmış olup ondan daha büyük bir cesamete ve kudrete sahiptir, onda egemenlik bütün gövdeye canlılık ve hareket veren yapay bir ruhtur."[28]



Resim 3. Leviathan, Thomas Hobbes'un 1651'de yayımladığı *Leviathan* kitabının iç kapağındaki Abraham Bosse'nin gravürü.

Böyle bir barok imge, gövdesi halkı tarafından oluşturulan hükümdara ilişkin ilginç bir çiftyüzlü görüntü oluşturur (Resim 3). O kişi ya da şey, aynı anda hem yapay bir yaratıktır, hem de onu yaratan ve ona itaat eden halktır. Dahası, bu temsilde hükümdarı selamlayan adamların şapkaları başlarındadır ve bu da tanrısal bir hükümdara saygıdan ziyade siyaset tiyatrosuna özgü bir tavrı akla getirir. Leviathan ya da devlet figürü, bir siyasi simge değil, teknik olarak "katoptrik anamorfoz" denen, seyirciyi içine çeken ve onun çifte bakış açısıyla oynayan muğlak bir temsildir. Hobbes, "etkileşimli op-

28. Thomas Hobbes, *Leviathan*, Londra: Harmondsworth, 1980, s. 3; Türkçesi: *Leviathan: Bir Din ve Dünya Devletinin İçeriği. Biçimi ve Kudreti*, çev. Semih Lim, İstanbul: YKY, 2013.

tik" aracılığıyla seyircinin baktığı olayı nasıl değiştirebildiğine dair göz yanılsamaları ve perspektif teorileriyle çok ilgiliydi.[29] Görme duyusuna ilişkin modernist devrimin habercisi olan katoptrik optik, seyirciyi empatik bir biçimde yansıtma yapmaya ve kasıtlı bir göz yanılsamasıyla özdeşleşmeye zorlayarak siyasi açıdan manipüle eden üç boyutlu perspektif bilgisinin ötesine gider. Ondan farklı olarak, katoptrik çiftanlamlılık oyunu, icat ve yargıyı birleştiren teatral bir hüneri ve yaratıcı perspektivizmi yüceltir.[30]

Başka bir deyişle Hobbes sadece korkuya dayanan bir teokrasiyi resmetmez, aynı zamanda gücünün bir kısmını tanrısal bir yetkiyle değil, bir siyasi sözleşme uyarınca hükümdara devreden faal bir seyirciye sahip bir tiyatrokrasi resmeder. Temsili resimde hükümdar kutsallıktan arındırılır ve aynı anda sözleşmeden kaynaklanan yükümlülüklerle donatılır. Bu, teatral siyasi gövdenin bir erken modern dönem örneğidir.[31]

Hobbes Diderot'nun *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler*'ine siyasi sanatın bir biçimi olarak bakmak için özel bir optik sunar. Aynı zamanda Rönesans ve Barok'u, oyun kavramı ve dünyanın bir tiyatro sahnesi olarak algılanışı aracılığıyla, belli bir Aydınlanma düşüncesi damarına bağlar. Diderot, *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler*'i yazarken, Rus İmparatorluğu'nun "aydınlanmış despotu" Büyük Katerina'yı görmeye gidiyor, Avrupa'daki sınırları mecazi olarak değil fiilen aşıyordu. Metin Hermitage kütüphanesinde kaldı ve tamamlandıktan ancak elli yıl sonra kamuoyu önüne çıkabildi, Rus Sarayı'nı aydınlatmada kesin bir başarısızlığa uğradı.

29. Anamorfizmlerin en ünlü örneklerinden biri, sadece belli bir bakış açısından görülebilen bir kurukafanın dünyevi zenginliklerin kutlanmasına bir tezat, *bir memento mori* yarattığı, Hans Holbein'ın "Sefirler" tablosudur.

30. Howard Caygill, *The Art of Judgement*, Londra: Basic Blackwell, 1989, s. 20-21. Hobbes optiğin, perspektifin ve yanılsamaların fiziksel ve metafiziksel sonuçlarıyla uğraşan Mersenne çevresine yakındı. Katoptrik perspektif çarpıklıkları olarak görünen ama aslında çiftyönlü bakışın yaratıcı imkânları olan şeye odaklanmıştı. "Etkileşimli optik" alanının fenomenolojik açıdan araştırılmasının erken dönem örneklerinden biriydi bu.

31. Hobbes için optik, arzuları ve aklı işe karıştırdığı için ilk başta "yozlaşmış duyu" diye tanımladığı hayal gücünden daha önemlidir. Daha sonraki eserlerinde Hobbes şiiri yüceltir ve kendi hayatının hikâyesini anlatan otobiyografik bir şiir yazar.

Hobbes'tan farklı olarak Diderot bir risale değil, "aykırı adamlar" arasında, Sokrates'in yöntemini kullanan bir diyalog sunar. Aykırılık ya da paradoks şuradadır: "Doğal bir aktör", sahnede acı çekmekte olan "duyarlı bir adam veya kadın", geçmiş gözlemlerinden hareketle rolünü sahneleyen "taklitçi bir aktöre" kıyasla daha kötü bir performans sergiler. İyi aktör sahnede ağlamaz, bizi ağlatır, zira yanılsama nihai olarak bize aittir, ona değil. Diderot şöyle açıklar: "İsterim ki o komedyende [aktörde] soğukkanlı ve sakin bir seyirci ruhu olsun. Dolayısıyla kendisinde mutlaka bulunmasını istediğim meziyet, kesinlikle duyarlılık değil, nüfuzlu görüş, her şeyi taklit edebilme becerikliliği ya da her türlü rol karşısında eşit yetenektir ki, bu da aynı şey demektir."[32] Belli bir karakterle değil, tiyatrodaki "hayaletle", tiyatronun ruhuyla özdeşleşen böyle bir aktör Hobbes'un anamorfozundan, gösteriyi hem yapan hem izleyen çifte görüşlü figürden çok da farklı değildir, ama ondaki bu çiftelik sadece mekânsal veya görsel değil aynı zamanda zamansaldır. Büyük aktör bellek ile hayal gücünü, geçmişte gözlemlenmiş yücelme anlarıyla şimdiki zamanda yapılan gösteriyi birleştirir.

Gününün tiyatrosunu değerlendirirken Diderot, "dokunaklı bir hikâye" ya da gözlerden yaş getiren komediyi değil tragedyayı savunur. En iyi tiyatro hareket ve eylemle sahnenin sınırlarını yeniden tanımlayandır; bizi sahnenin ilerisine ve gerisine, ötesine ve içine taşır ama asla sahneyi ortadan kaldırmaz. Algılar ve duyarlıklar hareketler, düğümler, dönemeçler içeren duygusal gelgitlerle gelişir. Yirminci yüzyıl penceresinden bakıldığında Diderot'nun Antonin Artaud'dan çok Vsevolod Meyerhold ve (didaktikliğini çıkartırsak) Bertolt Brecht'in fiziksel ve entelektüel tiyatrosuna yakın olduğu öne sürülebilir. İkiyüzlülüğe ve adaletsizliğe verilen cevap duygularda ve duyarlıklarda değil, aktörün "hayaletle" özdeşleşmesinde vücut bulan paradoksal siyasi bağlanma ve yabancılaşmanın yanı sı-

32. Denis Diderot, "Paradox of an Actor", *Selected Writings on Art and Literature*, bir sunuş ve notlarla çev. Geoffrey Bremmer, Londra: Penguin Books, 1994; Türkçesi: *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler*, çev. Sabri Esat Siyavuşgil, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2007. Bu, Jonathan Lear'ın ironi üzerine görüşlerine benzer. Bkz. Jonathan Lear, *Therapeutic Action: An Earnest Plea for Irony*, Other Press, 2003.

ra bir tür varoluşsal ironidedir.

Bu açıdan Diderot'nun tiyatro ve daha genel olarak özgürlük görüşü Jean-Jacques Rousseau'nunkinin zıddıdır ve aralarındaki diyalog sonraki yüzyıllar boyunca süren tartışmaların merkezinde yer alır. Rousseau ve Rousseau'nun kuşaklar boyunca, bütün dünyadaki kültüraşırı takipçileri tiyatro karşıtı bir önyargıyı paylaşır ve tiyatroyu bir samimiyetsizlik ve özgürlüksüzlük musibeti olarak görür. Acaba öylesine kavrayışlı ama alıngan bir gözlemci olan Rousseau kendisinin doğal bir insan değil, "doğal bir aktör" olduğundan kuşkulanmış, bu yüzden kötü oyunculuğunu başkaları yargılamasın diye mi tiyatroyu yasaklamak istemiştir?

Diderot için toplum ya da siyaset sahnesinde aşırı bir samimiyet savunuculuğunun kendisi hepten manipülasyona yönelik ve tehlikeli değilse bile samimiyetsiz ve ikiyüzlü bir tutumdur. Samimiyet ve empati tek başına, deneyimle düşünce ve duyguyla idrak arasında arabuluculuk etmekten doğan yargı gücünün özgürce kullanılmasını sağlamaz.

Yine de paradoksun hakiki ruhuna sadık kalan Diderot, doğal ve taklitçi aktörler arasında agonist bir savaş önermez. Özgürlük deneyimi aktörün kendi kendisini şaşırtmasıyla ortaya çıkar. Kimi zaman taklitçi aktör oynamayı bırakır, kendini unutur ve "duyarlığına yenik düşer", doğal bir huşu ve hayrete açık hale gelir. "Doğal insan" ise doğayı güzel bir manzara resmiymiş gibi seyrederken, sanki doğa sanatı taklit ediyormuşçasına, onun tablo gibi oluşunu över. Böylece özgürlük anlarında iki aktör de kendilerini aşar, içindeki ötekiyi keşfeder ve kendi paradoksal iç çoğulluğuyla yüzleşir.[33]

Ancak asıl paradoks –sadece duygularla özdeşleşme yoluyla değil, yadırgatma ve serbest oyunlar aracılığıyla da– tiyatroyu hayata aktarma konusundadır.[34] Diderot'nun oyuncul Aydınlanma versiyo-

33. *A.g.y.*

34. Tersine bir mimesis gibi bir şeydir bu: Hayat bir tiyatro gibidir; kendi yapaylığını fark etmenin eşiğindeki bir "doğal aktörün" içine usulca doğan bir ilhamdır. Diderot bize paradoksal bir karşılaşma aktarır: yabancılaşmış insanın ve kendine hâkim aktörün kendi duygularına yenik düşmesi ya da "doğal insanın" doğayı güzel bir manzara resmiymiş gibi seyredip bir tablo gibi oluşunu övmesi. Diyaloğun ironik uç noktaları, camı şiddetle parçalamadan karmaşık bir optik ya-

nunda paradoksçu tiplemesi bilimsel akılla kısıtlanmamış bir model kişilik haline gelir; Simmelci anlamda bir maceracı, bir avare, varoluşun ışıltısından ve gölge oyunundan keyif alan gezgin bir sohbet ehli olur. Aktörün paradoksu, mutlaka devrimci olması gerekmeyen, ama daima dünya sahnesinde dünya tiyatrosunun hayaletini kucaklayan iyi bir yurttaşın paradoksu haline gelir.

On dokuzuncu ve yirminci yüzyılda modern özgürlük tartışmalarına, Avrupa'da (ve ötesinde) dolaşan komünizm heyulası ve onun karşısındaki tarihin hayaletleriyle farklı bir sahne düzenine sahip bir tür korku tüneli, fantazmagori tiyatrosu eşlik etti. Marx, Baudelaire ve Dostoyevski modern şehir hayatının korku tüneli ve bunun şiirde, devrimde. terörist hareketlerde kullanımı üzerine akıl yordular (3. Bölüm). Arendt de yirminci yüzyılda kamusal özgürlük ve mutluluğu bir tür efsunlu serap, *fata morgana* olarak betimlemiş, dünyeviliğin geri gelişini ise fantazmagori-sonrası esrarengiz bir farkına varış olarak nitelemişti.

"Fantazmagori" kelimesi, sihirbazların büyülü feneri ve benzeri projeksiyon cihazları kullanılarak yapılan optik yanılsamalar tiyatrosu için icat edilmişti. Fantazmagorinin öncülerinden biri, Etienne-Gaspard Robertson, 1799'da Paris'teki Kapuçin manastırında, Devrim ve Terör dönemlerine dair anıların musallat olduğu Fransız seyircisi önünde gösterilerine başlamıştı. Jean-Paul Marat, George Danton, Maximillien Robespierre gibi devrimciler ve Kral Louis

•••••

ratan bu alegorik dönüm noktaları, zıtları kavuşturan bu aşırılık anlarıdır. Diderot'nun diyalogları sadece öğretici değildir; devrim öncesi hayattan eğlendirici parçalar da sunarlar. Bir defasında Diderot'nun paradoksçu-eleştirmenleri tiyatroya giderek (tartışmacı olmak yerine) seyirci olmaya karar verirler; ama tiyatroda yer kalmamıştır, bu yüzden hayat sahnesinde kalmayı sürdürürler. Birbirleriyle konuşurlar. kendi kendilerine konuşurlar, hayal kurarlar, susarlar, empati ve duygu anlarına kendilerini kaptırır sonra şakalarla duygusallıktan uzaklaşırlar. Locke ve Hobbes'u hatırlatacak biçimde toplumla tiyatro arasında bir analoji kurar Diderot: "Düzenli bir toplumda nasılsa tiyatro oyununda da öyledir; herkes bütünün iyiliği için kendi özgün haklarının bir bölümünü feda eder. Bu fedakârlığın boyutlarını en iyi kim değerlendirebilir? En coşkulu, en fanatik olan mı? Elbette hayır. Bu, toplumda adil bir adam, tiyatroda da soğukkanlılığını korumayı bilen aktördür." Diderot, "Paradox of an Actor", s. 114. Bkz. Eyal Peretz, "Identification with the Phantom"; kitap yazım aşamasındadır.

fantazmagori gösterilerinde hayalet ya da iskelet olarak beliriyordu. Tom Gunning'in sözleriyle, "Fantazmagori kelimenin tam anlamıyla bilimle hurafelerin sınırında, Aydınlanma ile Terör'ün arasında konumlanıyordu."[35] Aynı zamanda hem aldatıcı bir gizem yaratma, hem de gizemi aydınlatma girişimiydi, yeni teknoloji ile tarihsel şiddeti, zihne musallat olan imgeler ile bilimsel açıklamaları birleştiriyordu. Fantazmagori gösterilerini izlerken seyirciler geçmişin tekinsiz ve gizemli hayaletlerine veya bunların bilimsel izahına, ya da bu ikisinin yan yana gelişindeki çokanlamlılığa ve oyuna odaklanabilirdi. On dokuzuncu yüzyıl boyunca fantazmagoriler –gotik romanstan modernist alegoriye– pek çok farklı optik ve yeni modernleşme deneyimleriyle ilgili konular sunarak sanatçıların ve siyaset düşünürlerinin zihnini meşgul etti. Karl Marx "On Sekiz Brumaire" devrim komedilerini ve Louis Bonaparte'ın politikalarını anlatırken fantazmagorileri kullanır (3. Bölüm). Marx'ın fantazmagorisi gotik bir romanı veya "dünya tarihinin ölülerinin hayaletlerini"[36] canlandıran bir ortaçağ kilise tiyatrosu oyununu çağrıştırır. Marx'taki fantazmagori figürü, son derece ikiyüzlü bulduğu kent kalabalıklarıdır. Kalabalıklar, sınıfların karıştığı, sınıf mücadelesinin ötesinde anlık ve öngörülemeyen bağlılıkların ortaya çıkabildiği bir alandır. Marx'ta fantazmagori, gerçek ve çarpıtılmamış olanı arkasında gizleyen "duman ve aynalar" niteliğiyle, bir çarpık algılama modeli olarak, olumsuz anlamda kullanılır. Tiyatro metaforları da aynı şekilde alaycılıkla kullanılır. Karşıtlık, tarihin tiyatrolaştırılması ve fantazmagori optiği ile Marx'ın özel bir kavrayışa sahip olduğu daha üst bir tarihsel gerçeklik görüşü arasında kuruludur. Dostoyevski gibi Marx da modern hayatın günlük tiyatrosundan hoşlanmıyordu ve gelecekteki insanlığın kurtuluşu için onu feda etmeye hazırdı. Diderot'dan bu yana pek çok siyaset düşünürü ve yazarı devrimden

35. Tom Gunning, "Illusion Past and Future: The Phantasmagoria and its Specters", www.MediaArtHistory.org, Birinci Uluslararası Sanat, Bilim ve Teknoloji Tarihleri Konferansı (2004) için hazırlanmış metin.

36. Karl Marx, "The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte" (1852), Karl Marx ve Friedrich Engels, *Collected Works*, cilt 11, New York: International Publishers, 1978, s. 99-197; Türkçesi: *Louis Bonaparte'ın On Sekiz Brumaire'i*, çev. Tanıl Bora, Istanbul: İletişim, 2010.

söz ederken tiyatro metaforunu kullanırken, Marx devrim doğanın ürünüymüş ya da tarihsel bir zorunlulukmuş gibi devrimin "doğum sancılarından" söz eder. Ama fantazmagori Marx'ın diyalektiğine musallat olarak beklenmedik oyunlar oynar. *Komünist Manifesto*'da olduğu gibi *Louis Bonaparte'ın On Sekiz Brumaire'i*'nde de geçmişin hayaletlerinin karşısına canlılar ya da varolan toplumsal varlıklar değil, "komünizm heyulası" ya da "devrim ruhu" koyulur. Bunun tekinsizliği iyi hayaletleri kötülerinden, bizimle olması gereken hayaletleri bize karşı olanlardan ayırt etmenin her zaman pek kolay olmamasıdır.

Benzer şekilde Fyodor Dostoyevski'nin *Ecinniler* romanında (3. Bölüm), Rus hayatının fantazmagorisinde terörist komplocular yok edilmesi gerekenlerdir, ama yine de baştan çıkarıcı ve kudretli gösterilirler. Dostoyevski de gotik roman ve melodram hayranıydı. Romancı kimi terör şeytanlarını lanetler ve gerçek teröristlerin bayağılığını açığa çıkarırken, ara sıra modern kamusal hayat deneyiminin de şeytanca olduğunu vurgular ve modern görünümlerin maskeli balosu yerine daha özgür bir özgürlük, daha hakiki bir hakikilik talep eder. Dostoyevski çalışma tarzını asla açığa vurmayan karizmatik baştan çıkarıcılığın gücünü anlar ve fantazmagorik büyülenmenin iç işleyişini anlatır.

"Modern Hayat Ressamı" denemesinde modernite kelimesini icat eden Charles Baudelaire için ise fantazmagori artık kötü bir kelime değildir. Modern şehir hayatının deneyiminin kurucu unsurlarından biridir fantazmagori ve öylece açığa çıkarılıp ortadan kaldırılması söz konusu olamaz. Baudelaire'in gotik hikâye gibi biçimlendirilmemiş şehir kalabalıkları içinde fakirlere, sakatlara, savaş gazilerine ve fahişelere, hepsine yer vardır. Şehir fantazmagorisi deneyimi, beklenmedik sonuçlara gebe tesadüfi karşılaşmalara açık yeni hikâye konuları, düzyazı şiirler, deneysel denemeler talep eder. Baudelaire'in antikahramanı olan modern avare gezginin kendisi de bir fantazmagori tutkunudur. Fantazmagori, insan özgürlüğü atmos-

37. Theodor Adorno'nun Walter Benjamin'e 10 Kasım 1938 tarihli mektubu, Walter Benjamin, *Selected Writings* içinde, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997, 4: 100-1.

ferine katkı yapar ve gelecekteki özgürleşme adına tamamen yok edilemez. Teatrallik ve fantazmagori tartışmaları bir yüzyıl sonra Theodor Adorno'nun Walter Benjamin ile yazışmasında, Adorno' nun Benjamin'i fantazmagorik bir yazar olmakla suçlamasında yankısını bulur. Adorno için fantazmagori yine devrimci ruhun düşmanıdır. "Fantazmagorinin derin ve tam bir tasfiyesi ancak onu tarih felsefesinin nesnel bir kategorisi olarak kavramakla başarıya ulaşabilir."[37] Benjamin için ise fantazmagori, geçmişin kendini şimdiki zaman içinde açığa vurduğu diyalektik resmin ayrılmaz bir parçasıdır. Adorno'nun itirazlarına rağmen Benjamin, şehir sokaklarında aktörün paradoksunu canlandıran fantazmagorik modern avare gezginini, *flâneur*'ü reddetmeye yanaşmaz. Fantazmagorik çiftdeğerlilik, korku ve romans tarzı öngörülebilir agonist hikâye kurguları olmaksızın aynı anda hem geçmişin hayaletleriyle hem de bugünün teknolojisiyle birlikte olmanın, hatta onları birlikte-yaratmanın bir yoludur. Fantazmagorik çiftdeğerlilik öznel bir heves değil, modern deneyimin fenomenolojisinin –ne tarihin nesnel yasaları adına, ne de (Dostoyevski'de olduğu gibi) halkın hakiki dini adına– bütünüyle lanetlenip kovulamayacak bir parçasıdır. Eleştirel ve yaratıcı bir biçimde yaklaşıldığında fantazmagori gündelik özgürlük sanatının önünde bir engel olmaktan çıkar, tersine, onun bir tezahürü haline gelir; içimizdeki yabancıları lanetleyip kovmak yerine onları tanımamızı sağlayarak doğrusal olmayan eylem ve hayal gücü imkânlarının önünü açar.

Tutkulu Düşünce, Muhakeme ve Hayal Gücü

Peki öyleyse, özgür düşüncenin şekli şemaili nasıldır ve eksantrik bir "özgürlük araştırmaları" metodolojisini nasıl geliştiririz?

Bu kitapta ele alınan pek çok yazar, çeşitli düşünce sistemlerine katılmış ama tek birine ait olmamayı seçmiş titiz düşünürlerdir. Kapalı düşünce sistemlerini, analitik mantığı ve bilimsel metodu sorgulayan Sokrates'in diyalog ve gezerek tefekkür geleneğinin içinde, deneysel denemecilerdir. Akla hem denemek fiilini, hem de deneyleri getiren "deneme" bir yazı türü olmanın ötesinde, bir düşünme ve eylem biçimi, hakikate karşı bir tavır anlamını taşır. Deneme, sa-

dece bir düşünme biçimi üzerine değil, düşüncenin özü üzerine de bir tefekkürdür; özgürlük arayışı burada bir tema, bir yazarlık deneyimi değildir. Başka bir deyişle Schiller'in oyun kavramı, özgürlük aracılığıyla özgürlüğü araştırmanın bir yoludur, zira özgürlük hayal gücüne ihanet niteliği taşımamalıdır.

Neredeyse bütün "özgürlük düşünürleri", hayatlarının belli bir döneminde bir muhakeme krizi, bir zihniyet değişikliği ya da paradigma kayması yaşamıştır. Zihinlerindeki ya da yüreklerindeki değişiklik onlar tarafından bir zaaf belirtisi olarak değil, özgür bir düşünür olmanın zorunlu ergenlik ayini olarak görülmüştür. Dostoyevski ve Kierkegaard için bu bilinç krizi dine dönüş ya da "imana geliş" ile sonuçlandı, Tocqueville için ise kurumsal dinden uzaklaşma, çelişkili bir biçimde "yeni siyaset bilimini" benimseme, "demokrasi eğitimi" adına eleştirel ve manevi bir tefekküre girişme sonucunu doğurdu. Primo Levi ve Varlam Şalamov gibi toplama kamplarından sağ kurtulan yazarlar için de benzer şekilde, asgari ölçüde kendini özgürleştirmeye giden yol siyasi veya dini inançlardan değil, yaratıcı yabancılaşma, merak ve hayal gücünden geçiyordu. Yani özgürlük arayışında paradigma kayması ateizmden dine doğru, ya da tersi yönünde öngörülebilir bir eğri izlemez; dine dönüş ya da açık tartışma şeklini alabilir.

Arendt zihnin bilinmeyene ilgisini temel alan anlamları arayan "profesyonel-olmayan" veya tutkulu düşünce ile hakikati arayan ve zihnin bilgiye ilgisini temel alan "profesyonel düşünme" arasında bir ayrım yapmayı önerir. Profesyonel-olmayan veya "tutkulu" düşüncenin kökeni evren ve dünya karşısındaki hayranlık ve huşudur. Öte yandan profesyonel düşüncenin varoluşsal kökü ise mutsuzluktadır, "gerçekliğin çözülüp dağılmasından ve bunun sonucunda insanla dünyanın uyuşmaz olmasından kaynaklanır ve daha uyumlu,

38. Hannah Arendt, *The Life of the Mind*, cilt 1, *Thinking*, New York ve Londra: Harcourt Brace Jovanovich, 1977, s. 153. "Profesyonel düşünürler özgürlükten ve onun kaçınılmaz rastlantısallığından pek hoşlanmaz." Bkz. *The Life of the Mind*, cilt 2, *Willing* içinde, New York ve Londra: Harcourt Brace Jovanovich, 1978, "The Abyss of Freedom and the *novus ordo seclorum*" bölümü. Keza, bkz. "Willing", 2: 198-9. Bu kavramlar Arendt'in eserlerinde baştan sona geliştirilir; bkz. "Thinking" 1: 5-7.

daha anlamlı başka bir dünya ihtiyacına yol açar".[38] Tutkulu düşünce "görünümler dünyasından" geri çekilip görünmez bir kaleye veya bir fildişi kuleye sığınmaz. Eylem ve düşünce hayatlarını birleştirir, ikisi arasında gelip giderek *vita activa* (hareketli hayat) ile *vita contemplativa* (düşünsel hayat) arasında bir köprü kurar.

Bir uyarı notu: "Tutkulu düşünce" deyimi yanlış anlaşılabilir. Istırap, tutku veya özdeşleşme nedeniyle düşünmenin özensiz ve savruk olmasıyla ilgili değildir bu deyim. "Tutkulu" burada hayatın "yakınlığını", günlük deneyimi kabullenme, merak duygusuna güvenme ve dünyeviliğe kulak verme anlamındadır. Tutkulu düşünce konuya hâkim olma amaçlı bir düşünce değildir; denetimle değil anlamakla ilintilidir temel olarak. Anlamak ise rahatsız edici ve hesaba gelmez olanı kabullenmek demektir.

Tutkulu düşünce hem macera hem de tevazu içerir, düşünmenin ve (hayata, varlığa, varoluşa) şükran duymanın, tefekkürün ve "varolduğu için şükretmenin" bir bileşimini kapsar: "Hades'in Unutuş Irmağı'nın soğuk sularında hatırlayacağız / Dünyanın bizim için bin cennete bedel olduğunu," diye yazmıştı Osip Mandelstam 1918'de.[39] Felsefi bilgiyle günlük deneyim, politikayla poetika arasında aracılık ettiği için tutkulu düşüncenin çokyönlü ve kıvrak olması gerekir.

Bir zamanlar yeraltı şairi olan ve hapse atılan, sonra Amerika'ya göçen Nobel ödüllü Rus şair Joseph Brodsky, "özgürlüğüne kavuşmuş bir insan" olmaktan "özgür bir insan" olmaya evrilirken çektiği zorluğa ilişkin şöyle yazmıştı: "Belki de bizim [göçmen şairlerin] değerimizin ve işlevimizin daha büyük bölümü, özgürlüğüne kavuşmuş bir insanın özgür bir insan olmadığı ve özgürleşmenin özgürlüğün eşanlamlısı değil, özgürlüğe ulaşmak için bir araç olduğu yolundaki can sıkıcı fikrin cisimleşmiş hali olmamızda yatıyor. Ancak daha büyük bir rol, özgür bir insan rolünü oynamak istiyorsak, özgür bir insanın başarısızlığa uğradığında takındığı tavrı üstlenmeyi –en azından taklit etmeyi– becerebilmeliyiz. Özgür bir insan başarısızlığa uğradığında suçu kimseye atmaz."[40] Sürgündeki yazar sü-

39. Aktaran Arendt, *The Life of the Mind*, 1: 185.

40. Joseph Brodsky, "On the Condition We Call Exile", *On Grief and Reason: Essays*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1995, s. 34.

rekli günah keçileri arayan bir kurban olmayı bırakır. Suçlama kültürüne, hatta etnografik bir mazeret olarak kimlik politikasına artık başvuramayacaktır.[41]

"Özgürlüğüne kavuşmuş insan" mazlumun zalim, kölenin efendi haline gelmesiyle oluşan şiddet ve baskı zincirini kırmayı denediğinde, intikamdan başka bir güdüyle hareket ettiğinde özgür olur. Özgür bir insan, içine yerleşmiş tekinsiz bir ikize sahip, içinde –Sokrates ile konuşkan *daemon*'u gibi– ikiziyle birlikte yaşayan biridir. Kendisine gülmeyi becerebilir, ama bu gülme ânında asla durup kalmaz. Biraz dramatik bir ifadeyle, vicdan, insana kendini evinde hissettiren bir komşu ya da yabancı gibidir. "Vicdan, eğer evine gelirsen, geldiğinde seni karşılayacak olan o kişinin beklentisidir."[42] Ev ziyareti rahatsız edici bir hal almadığı sürece *daemon*'un ev sahibiniz mi misafiriniz mi olduğu çok açık değildir. Böyle bir vicdan anlayışı, Diderot'nun hem taklitçi aktör hem de maceracı olan hayali kişisine benzer. İçsel çoğulluk, egemenlik ve özerkliğin kalesi olarak kavranan benliği sorgulamaya zorlayabilir bizi; ama böyle bir çoğulluk bireyselliğin bütünlüğünü zedelemez, tersine ancak fikrini değiştirebilen kişi özgür bir düşünür olabilir. İçsel çoğulluk, dışsal çoğulculukla aynı şey değildir; birbirlerini dışlamasalar da, bu ikisi arasında doğaları gereği bir çelişki bulunur. Bireylerin ve kültürlerin içsel çoğulluğuyla, dışsal çoğulculuk (öteki ile aynı dilde ya da çokdilli karşılaşmalar) arasındaki ilişkiyi bu kitap boyunca ele alacağız.

Evrensel ile özel, teori ile pratik arasında aracılık eden muhakeme, tutkulu düşüncenin en etkili biçimidir. Muhakeme ne sistematik

41. Brodsky, "özgürlüğüne kavuşmuş bir insandan özgür bir insana" dönüşüm hikâyesinde, farkına varmadan Yunanca *eleutheria* kelimesinin başkalaşımını anlatır.

42. Hannah Arendt, *Lectures on Kant's Political Philosophy*, haz. Ronald Beiner, Chicago: Chicago University Press, 1982, s. 89-156. "İnsanlıkdışı" ile ilgili olarak bkz. "On Humanity in Dark Times: Thoughts about Lessing", *Men in Dark Times* içinde, s. 24. Arendt'in Kant'ı okuyuşu ahlaki hayal gücü ve kategorik imperatif üzerine odaklanmaz, daha çok *Yargı Gücünün Eleştirisi* yapıtına ve Kant'ta pratik ve teorik akıl arasındaki bağlantılara yoğunlaşır. Arendt'in özgürlük ve muhakeme teorisi, bu kitapta geliştirdiği haliyle Kant'ın düşünsel ve estetik muhakemeye dair çalışmasına bağlanır.

akılcılık ne de temelsiz kararlar almadır; teamül ile eşine rastlanmadık olan arasındaki sınır bölgesinde düşünmektir muhakeme. Muhakeme süreci bir uygulamalı sanat değildir; kişi önceden varolan kimi yasa ve uzlaşımları kullanır, başkalarını da süreç içinde keşfeder. İkili bir hareket gerektirir muhakeme: düşünce yoluyla deneyimin alışılageldik niteliğini kırma ve değişen deneyimlere cevap olarak düşünce alışkanlıklarının alışılageldik niteliğini kırma. Düşünerek muhakeme etme alanı, bilinenden bilinmeyene, alışılmıştan öngörülemeyene, güvenilirden beklenmediğe kesintisiz geçen bir Möbius şeridi gibidir. Muhakeme, yönünü içeriden ve hayal gücünü kullanmadan belirler.

Gizemli hayal gücü kategorisi, modern dönemin başlarından beri, özgürlüğün felsefi kavranışı açısından çok önemli olmuştur. Hayal gücü yardımıyla duyularımızın algılamadıklarını kavrayabiliriz; sanki erişimimizin ötesindeki kâinatla yüzleşmemizi sağlayan içimizdeki kainatı keşfe çıkar hayal gücü, içimizdeki görünmezle dünyadaki görünmezi birbirine bağlar.[43] Hayal gücü görünür ile görünmez ya da –görme metaforlarının ötesine geçersek– duyulur ile susturulmuş, iyi düşünülmüş düşünce ile düşünülemez olan arasındaki uçurumun üzerine bir köprü kurar; metaforlar (Yunanca *metaphorein*, taşımak kelimesinden türemiştir), benzetmeler, anamorfozlar, alegoriler, simgeler aracılığıyla binbir türlü "taşıma" aracı tasarlar. Hayal gücü varsayımsal olanın hizmetindedir; sıçramalar, dil sürçmeleri, eksiltilerle hareket eder ve çifte görüşe başvurur. Ancak hayal gücüyle kişi başka türlüsünü hayal etme, sadece "olanı" değil "ya öyle olsaydı'yı" düşünme özgürlüğüne sahip olur. Hayal gücü duygusal olanla akılcı olan arasındaki boşlukta seyreder; her türlü tek yasayı reddeder ama çoğu zaman kendi yasalarını geliştirir. Romantik ve modernist sanatçılar hayal gücü yetisinin sadece yaratılmış dünyayı değil, yaratma eyleminin kendisini taklit etmenin insa-

43. Arendt bu konuları *The Life of the Mind*, cilt 1, *Thinking*, s. 98-109'da tartışır. Felsefede hayal gücü teorisi Hume, Kant, Schiller ve Schelling'in felsefelerinde ve sonraki Coleridge, Wordsworth ve Shelley'nin poetikalarında önemli bir yer tutar. Bkz. Mary Warnock, *Imagination*, Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1976. Ancak hayal gücü ve fantazi ya da birincil ve ikincil hayal gücü arasındaki farkı tam olarak takip edemedim.

ni yolu olduğuna inanmıştı. Hayal gücü kültürel ortak alanlardan tamamen bağımsız değildir, ama herhangi bir koordinat sisteminin sınırlarıyla kısıtlı da değildir; heteronimdir ve bir ülkeden diğerine vize kısıtlamalarına aldırmadan geçer. Hayal gücü sadece mekândaki değil zamandaki boşlukların da üzerine köprü kurar, "artık olmayan" ile "henüz olmayan", hatta "olabilirdi" ile "olabilir" arasında bağlar oluşturur. Kant'ın, hayal gücünü insanın dünyayı anlama ve dünyayla ilişki kurma biçimlerinin altında yatan idrak yetisi için bir "şema" olarak görmesi tesadüf değildir. Hayal gücü bireysel psikolojinin ötesine, ortak dünyaya geçme yetisidir ve kendine mesafe alma yetisini içerir. Bu anlamda ben hayal gücünü "insandaki gayri insani öğe" olarak tanımlıyorum; buradaki "gayri" öneki, insanın içindeki kendine mesafe alma yetisine ve kendisindeki ve başkalarındaki içsel çoğulluğu tanımasına gönderme yapıyor.

Yine de, hayal gücünün yasalarıyla dünyanın yasaları arasındaki ilişki nedir diye sorulabilir. Hayal gücüyle düşünen ve bir analoji öne sürmeyen Arendt, bu farklı, bireysel, hayal gücüne dayalı muhakemelerin "*tertium comparationis*" olarak nitelediği ortak ölçüsünün, paylaşılan dünyevilik için, kozmopolit mimarinin temeli olan "*sensus communis*" için gösterilen özen olduğunu söylüyor. Bunu akılda tutarak, hayal gücünün işleyişinde kendi aralarında antagonist olmayan farklı eğilimleri ayırt edebiliriz. Hayal gücünün işleyişi için bir dereceye kadar kendine mesafe alma ve yabancılaşma zorunludur, ama burada (5. Bölüm'de ele alacağımız) farklı türlerde yabancılaşmalardan, *dünyaya* yabancılaşma ve *dünya için* yabancılaşmadan söz ediyoruz. (Burada karşı karşıya koyulan, yabancılaşma ile aidiyet ya da yabancılaşma ve onun aşılması değildir; söz konusu olan kendine mesafe almanın farklı ufukları ve yollarıdır.) Hayal gücü biçimlerinden biri yoğun bir içsel özgürlük ve içebakış deneyimiyle, diğeri ise hayal gücünün katıksız enerjisi ile ortak dünyaya özen arasındaki çift yönlü sürekli hareketle ilişkilendirilebilir. Geçici olarak bunlara "içedönük" ve "dünyevi" hayal gücü diyebiliriz. Dünyaya yabancılaşmaya dayalı içedönük yabancılaşmanın taşıdığı potansiyel tehlike, yasalarının kendi başlarına buyruk bir hayat kurması ve bunun kimi zaman rasyonel bir yanılsama halini alması, özel ve kamusal dünya arasındaki bağlantıyı koparan parano-

yak bir nedensellik geliştirmesidir. Böyle bir durum, Dostoyevski'nin Yeraltı Adamı gibi, kendisini dünyaya kapatan bir hayal gücü zindanı oluşturabilir. Dünya için yabancılaşmaya dayalı ikinci tür hayal gücünün tehlikesi ise, aşırı temkinli ve ılımlı bir hal alabilmesi, bireysel yaratıcılık macerasını terk edebilmesidir.

Dünyevi hayal gücü teatraldir, dünyanın hayaletleriyle çalışır, birbiri üzerine binen pek çok gölge eşliğinde onları sahneye çıkarır. Fantazmagoriye başvurur, ama Diderot'nun aykırı aktörü gibi maskelerini ve bakış açılarını değiştirir. Böyle bir hayal gücü basitçe bir coşkudan diğerine atlayıp sıçramak yerine düğüm noktalarına kafa yorar. Özgürlük deneyiminin bu anlamıyla, kelimelere dökülemez, yüce veya mistik bir aydınlanma değil, agnostik ve maceracı olan ama kelimelere dökülebilen bir estetik veya yaratıcı pratiktir aradığımız. Başka bir deyişle dünyevi hayal gücünün en önemli niteliği perspektifçiliği, koordinat sistemlerini değiştirebilmesi ve fikirleri, imgeleri, hayat şebekelerini yeni bir çerçeveye oturtabilmesidir.

Hayal gücü, topluluk içinde dayanışmaya, siyasi haklara ve esnek kurumlara da dayanan kamusal alanı inşa etmenin nihai reçetesi olmayabilir. Ancak hayal gücünü kullanmak çoğu zaman dendiği kadar güvenilmez değildir; aslında dünyayı yeniden tasarlamak, hayatı yaşanır kılmak için gereklidir.

Arendt, İkinci Dünya Savaşı'ndan ve yirminci yüzyıldaki tasavvur edilmez ölçekteki insanlıkdışı yıkımdan sonra, ortak dünyamızı ölçüp biçtiğimiz ölçme çubuğumuzu kaybettiğimizi tekrarlamayı hiç bırakmadı. Ancak bunun cevabı her şeyi eski haline getirmek isteyen bir nostaljide, milli gelenekleri yeniden icat etmekte ya da büyüsünü kaybetmiş dünyayı yeniden kutsallaştırmakta değildir. Yaraları ve boşlukları örterek ortak iletişimin kırık omurgasını tedavi edemeyiz. Öyleyse ne yapmalı? Arendt mimari bir metafor kullanarak, "korkuluklara dayanmadan düşünmeyi" önerir. Ölçü ve destek türleri –fazlasıyla kırılgan ölçme çubuğu ve fazlasıyla sağlam korkuluk– arasındaki ilişki nedir? Toplumsal uzlaşıların korkuluğu, geleneğin kayıp ölçme çubuklarının kalıntıları olabilir mi?

Yirminci yüzyıl tarihinin aşırı şartları altında, toplumsal beylik sözlerin ve alışılmış klişelerin korkuluğu bir *scandala*'ya, ahlaki bir skandal oluşturan bir engele ve "kötülüğün sıradanlığına" uygun bir

zemine dönüşebilir. Yirminci yüzyılda tanık olduğumuz, şeyleri ölçme yollarımızı değiştiren gelenekteki köklü kırılmalar üzerinden düşünmek gerekir; aksi takdirde birinin dayandığı korkuluk başka birinin dikenli teline dönüşebilir.

Yine de bir korkuluğa dayanmadan düşünmek bir zemine basmadan düşünmek anlamına gelmez; sadece, alışılmış payandalar olmadan düşünmek anlamına gelir. Düzanlamıyla korkuluk bir merdivenin kenarındaki parmaklıklara gönderme yapar. Kimi zaman, dans adımlarıyla merdivenin basamaklarından sekerek inerken, (neticede evimiz ortak kullanılan bir ev olduğundan) yolumuzu şaşırmamak için kendimizi toparlamamız ve uçmakla düşmek arasında dengemizi bulmamız gerekir. Özgürlük deneyimi bu belli belirsiz boşlukta gerçekleşir ve korkunç kazaların sürekli meydana gelmesini önlemek bize düşer.

Yirminci yüzyıl tarihinin ışığında, neoklasik stilde, güven verici ve kullanıma hazır bir korkuluk edinmek yaşayan bir geleneğin kayıp ölçme çubuklarının yerini tutmaz. Alışılmış ölçme çubuklarıyla artık ölçülemeyecek olan bir dünyayı anlamak için "korkuluklara dayanmadan düşünmemiz" gerekir. Yirminci yüzyıl kitle hareketlerinin gerçek olamayacak kadar büyük insanlıkdışılığı bir karşı-ağırlık gerektirir: insan hayal gücünün mevcut ânın zaman ve mekân sınırlamalarını aşan yaratıcı ve tekil bir "gayri-insaniliği".[44] Muhakeme ve hayal gücü, "aradaki" ile "ötesi", kolektif ile bireysel, teamül ile eşine rastlanmadık üzerinde çekişir. Muhakeme hayal gücünü denetler, hayal gücü muhakemenin imkânlarını genişletir ve süreç böylece bir ileri bir geri hareket eder. "Aradaki" hiçbir zaman alışılmış ölçme çubuklarıyla tamamen sınırlanmamıştır ama buna

44. Korkuluk üzerine bir tartışma için bkz. Hannah Arendt ile Hans Jonas arasındaki yazışma, haz. Melvyn Hill, *Hannah Arendt and the Recovery of the Public World*, New York: St. Martin's Press, 1979, s. 311-5; keza Arendt, "Basic Moral Propositions", *Lectures 1966*, University of Chicago, Hannah Arendt'in Yazıları, Elyazmaları Bölümü, Library of Congress, Washington, DC, 46. kutu, p. 024608. Arendt'in revizyonist teorisi açısından büyük önem taşıyan düşünerek muhakemenin hem en duru hem de en girift tanımını Kant yapmıştır: "Muhakeme, hem içinde hem de dışında bulunan, ne doğa ne de özgürlük olan, teori ve pratiği harcıâlem ama alışılmamış bir yoldan birbirine bağlayan bir şeye göre kendini yönlendirir."

karşılık "ötesi" de sınırsızlık ile eşanlamlı değildir. "Ötesi" daha önce görülmemiş ufuklar açar bize, ama bu ufuklar çiğnendiği veya aşıldığı anda hayranlık veren perspektifi kaybederiz. Özgürlük tehlikeli olabilir ama her zaman enteresandır, kelimenin kökenindeki düzanlamla *–inter-esse–* arada asılıdır.

Kitabın Biçimi

Bu kitap yirmi birinci yüzyılın başında, tarihin, siyasetin, sanatın sonunu ilan eden, teknoloji ve serbest piyasayı kutlayan ve siyasi özgürlükleri pek umursamayan anlatılara tepki olarak oluştu.

Daha kişisel bir düzeyde, *Nostaljinin Geleceği*'ni yazdıktan sonra varoluş alanını, anı ve özlem değil, macera ve öngörülmezlik alanı olarak düşünmek istedim. Ya da belki, özgürlük üzerine düşünmeden nostaljinin geleceğini düşünmenin bir yolu yoktu. Bu aynı zamanda tarihi anıya indirgememek ve özgürlük mirasını yeniden keşfetmek için bir davetti. Felsefenin büyük eserlerinde ve özgürlükle ilgili siyaset teorisinde geniş bir külliyat olmasına karşılık güncel sanat ve insan bilimleri bağlamında bu konuda pek az şey yazılmış olduğunu fark ettim. Sosyal bilimler ise çoğunlukla kolektif yapılar ve mitolojiler düzeyinde işliyor ve bireysel eylemin işleviyle, muhakeme ve özgürlük meseleleriyle daha az ilgileniyor. Kültürel farklılıkları araştırırken çoğulculuğu çoğullukla birleştirmeye çalıştım; bir kültürün içinde bulunan ve daha ferah bir kamusal mimariyi yeniden düşünme açısından zorunlu olan iç ayrılıklara ve çeşitliliğe önem verdim.

Bu kitap, Yunan tragedyasından günümüz kültürüne, siyasi ve sanatsal özgürlük anlayışlarının iç içe girdiği anları inceliyor. Estetik, siyasi ve kültürel ayrımlar arasındaki katı bölünmeyi daha da pekiştirmek yerine, özgürlüğü siyasi, toplumsal ve sanatsal pratikler arasındaki geniş bir alanda yer alan akışkan bir "toplumsal sanat" olarak ele alıyor.[45] Çoğu zaman entelektüel faaliyet türlerinin, dü-

45. Bir toplumsal sanat olarak özgürlük tartışması için bkz. Jean Starobinski, *The Invention of Liberty*, New York: Rizzoli, 1987. Türkçesi: *Özgürlüğün İcadı ve Aklın Amblemleri*, çev. Haldun Bayrı, İstanbul: Metis, 2012.

şünce sistemlerinin ve akademik disiplinlerin aralarındaki çatlaklara düşen, mimari, teori, edebiyat, felsefe ve başka türden ayrıksı ve deneysel teorik hikâyelemeleri içeren "üçüncü düşünme tarzının" anlatısal ve mekânsal biçimlenişini araştıracağız. Burada tartışılan yazarlar bu tür bir düşünme macerasına sıradışı ve paradoksal imgeler yakıştırıyor: Alexis de Tocqueville'in ilerlemenin akışında bireysellik alanı çemberi; Benjamin'in durağan diyalektiği; Viktor Şklovski'nin satranç atı hareketi, zikzağı ve yanal genişlemesi; Vladimir Nabokov ve Tatlin'in sarmalları; Aby Warburg'un Pueblo bölgesinden Amerikan Yerlilerinin dünya evi mimarisindeki *figura serpentina*'sı; Hannah Arendt'in Franz Kafka'ya ait muammalı meselin şifrelerini çözerken ortaya çıkardığı özgürlük köşegeni. Bütün bunlar bir sistem oluşturmaya değil, hayatı ve sanatı tamamlanmamış bir eser, mutlak doğruyu veya hakikati açığa çıkarmasa da şeylerin sınırlarını ve kenarlarını aydınlatan bir agnostik tasarım olarak düşünmenin bir yolunu ortaya koymaya katkıda bulunur.

Bu kitap kesin bir kronolojik sırayla ilerlemiyor; her bölüm, sanatsal ve siyasi özgürlükler arasındaki ilişkiler, şiddet ve terörizm, aşk ve ötekinin özgürlüğü, siyasi muhaliflik ve yadırgatma, totaliter deneyim ve bireysel muhakeme imkânı gibi, özgürlük üzerine düşünmenin özel bir yönüne odaklanıyor. Özgürlük çerçevesindeki her deneyde ve karşılaşmada, bize her zaman bir mutlu son olmasa da son bir sürpriz sunan bir öngörülmezlik unsuru, bir hata payı ya da çerçeveden taşan o belli belirsiz gölge bulunur.

"Başka bir özgürlük" deyimi Aleksandr Puşkin ile Alexis de Tocqueville arasında cereyan eden, Amerika'daki demokrasiye dair bir tartışmadan geliyor. Tocqueville'in kitabının meşhur bir yanlış yorumlanma tarihi vardır; ABD'de Amerikan siyasi sistemini son derece övücü bir metin olarak görülürken, Rusya'da Tocqueville'in kitabı demokrasiye yönelik bir suçlama ya da Puşkin'e göre bir "zorbalık" biçimi olarak okunmuştu. Puşkin "başka bir özgürlük" tanımını Tocqueville'in *Amerika'da Demokrasi* kitabının ilk cildini 1836'da okuduktan sonra "Pindemonte'den" şiirinde yaptı. Şair anayasal hakların ve basın özgürlüğü ve ifade özgürlüğü de dahil demokratik özgürlüklerin savunusuyla alay ederek bunların sadece "kelimeler, kelimeler, kelimeler" olduğunu söyler. Şiirde övülen "başka, daha

iyi bir özgürlük" sadece apolitik değil aynı zamanda antipolitiktir; "çardan ve halktan" gönüllü bir sürgünü ve sınır tanımadığı varsayılan doğal ve sanatsal güzelliklerin peşinde bir göçebeliği içerir. İronik biçimde Puşkin ılımlı bir sansürü desteklediğini açıklarken bir yandan da mısralarını Venedikli şair Ippolito Pindemonte'ye atfederek mütevazı bir tercüman maskesinin ardına saklanıp aksi bir sansürcüden kendini korumak için önlem almayı ihmal etmez. "Başka bir özgürlük" bir yandan şiirsel çeviri serbestisine icazet verirken, bir yandan sanatla siyasetin birbirinden tamamen ayrılmasında ısrar eden bir özgürlük mücadelesinin paradokslarını ve tehlikelerini açığa çıkarır.

Puşkin bu başka ve daha iyi özgürlüğü kesinlikle milli terimlerle tanımlamaz, ama Dostoyevski de dahil olmak üzere Puşkin'e tapanlar ve onu izleyenler bunu Ruslara özgü bir radikal özgürleşme –ya da Dostoyevski'nin ilk kez bir çalışma kampında sürgündeyken hayal ettiği gibi– "daha özgür bir özgürlük" olarak tanımlar. Bu arada son romanlarında Dostoyevski on dokuzuncu yüzyıl Rusyasındaki terörizmi de resmeder ve mutlak özgürlük hülyalarının mutlak bir despotizme nasıl kolayca dönüşebildiğini, bir kahraman-kurtarıcının nasıl aynı zamanda bayağı bir düzenbaz olabildiğini ortaya koyar.

Özgürlük tartışmalarında farklı ötekilik, başkalık biçimlerinin yerini, kendimi sadece kültürel farklılıklarla sınırlamadan araştıracağım. Kültürel farklılıklar üzerine büyük ölçekli tartışmalardaki sorun çoğu zaman bu tartışmaların iç farklılıkları, kültürlerin ve bireylerin içsel çoğulluğunu görmezden gelme eğilimidir. Benim anlayışıma göre başkalık, imkânların ya da içsel çoğulluğun, hâlâ bizi şaşırtabilecek bir dünyayı birlikte-yaratmanın ve bizzat özgürlük deneyiminin bileşenlerinden biridir. Başkalık, kutsal bir yerde veya bir öte dünyada değil, bu dünyanın mimarisinde, dünyayla insanın birlikte-yaratma sürecinin öngörülmezliğinde bulunur.

"Özgürlük ve Özgürleşme: Tragedyadan Modernite'ye Yozlaşmış Kurban" başlıklı 1. Bölüm, kutsallık alanından, daha sonraları da tarihsel determinizm alanından fethedilen özgürlük alanının temellerini inceliyor. Bu bölümde, insanın sonluluğuna alan açan *telos* (amaç, erek) ile *elpis* (umut) arasındaki karşıtlığa ve bir de *tech-*

nê (Prometheus'un armağanı beceri ve sanatlar) ile *mania* (Dionysos'un esinlediği delilik, ilahi cezbe) arasındaki karşıtlığa odaklanacağım. Antik anlayışa göre özgürlük her zaman "tanrıların armağanı" değildi; çoğu zaman tanrılardan çalman bir şeydi. Nitekim Titan Prometheus kurban hayvanının kuru kemiklerini hoş kokulu bir paket yapıp eti insanlara bırakarak Zeus'u kandırmıştı. Ama acaba Prometheus mu Zeus'u kandırmıştı, yoksa tersi mi söz konusuydu? Kurbanın doğası ve şehre faydası muallaktaysa tragedyada ne olur? Truva savaşını ne başlatmıştı: Helen'in sadakatsizliği mi, yoksa Agamemnon'un, kızı İphigenia'yı kurban etmesini de içeren ve bu yönüyle hâlâ tartışmalı olan savaş propagandası mı? Dindarlığından mı yoksa bir ikna aracı olarak kullanmak için mi kızını kurban etmişti Agamemnon? Bölümün ikinci kısmında, Kafka'nın "Prometheus" meseli, Mandelstam'ın (totalitarizm koşullarında Prometheus mitosunu yeniden işleyen) "Stalin'e Övgü" şiiri ve Aby Warburg'un sanatoryumda kaleme aldığı (kurban ve özgürleşme üzerine düşünceleri Avrupa kültüründen Amerikan Yerlileri kültürüne götüren) "Pueblo Kızılderililerinde Yılan Ritüeli" başlıklı konferansı aracılığıyla, kültürden kültüre, modernitedeki bu trajik mirasın izini takip ediyorum.

"Kültürlerarası Bir Diyalogda Siyasi ve Sanatsal Özgürlük" başlıklı 2. Bölüm uluslararası bağlamda estetik ve liberalizm etrafında dönen tartışmalar için bir çerçeve sunuyor; burada, demokratik özgürlükler ve sanatsal özgürlüğe ya da kamusal ve içsel özgürlüklere, ayrıca modernite ve milli geleneğin yeniden icat edilmesine odaklanıyorum. Tocqueville'in *Amerika'da Demokrasi* kitabını okuyunca Puşkin "demokrasinin zorbalığı" olarak adlandırdığı şeyden dehşete kapılmış ve "başka, daha iyi bir özgürlük" üzerine polemik nitelikli bir şiir yazmıştı. Yüz yıl kadar sonra Soğuk Savaş'ın arefesinde, liberal filozof Isaiah Berlin Rus şair Anna Ahmatova ile (konuşmalı) bir gece geçirdi – Tocqueville ile Puşkin arasındaki hayali bir karşılaşmayı andıran bir buluşma. Bu bölüm, bu iki karşılaşma aracılığıyla özgürleşme kültürleriyle özgürlük kültürleri arasındaki ayrımı geliştiriyor ve "Batı'nın kenarında kalmış" aykırı şair, felsefeci ve siyasi düşünürlerin klasik liberal geleneğe verdiği cevapları inceliyor.

"Kızılcık Sopasıyla Özgürleşme ve Terörizmin Sıradanlığı" başlıklı 3. Bölüm terör, kurban ve bedensel ceza meselelerine odaklanarak Dostoyevski'nin eli sopalı milli felsefesine, Sacher-Masoch' un kölelik kontratına ve Marx'ın devrim kavrayışına yer veriyor. Şiddetten "habis bir zevk alma" tartışması Dostoyevski'nin hapishane anılarıyla başlayıp, terörist bir komployu merkez alan ve terörist provokatör figürünü romantik bir şehit olarak değil, basmakalıp lafların adamı, bir "küçük şeytan" olarak sunan romanı *Ecinniler*'e uzanıyor. Bölüm fantazmagorinin mantığını ve kötülüğün sıradanlığını, sohbet (*conversation*) ve saf değiştirme (*conversion*) retoriklerini, yabancı ülkelere geziler ve modern şehirlerdeki karşılaşmalar aracılığıyla ortaya çıkan modernizm ve Batı karşıtlığı konularını ele alıyor. 1859-1861 yıllarında Fyodor Dostoyevski, Karl Marx ve Charles Baudelaire Paris sokaklarında birbirlerinin yanından geçtiler. Baudelaire şehir kalabalıklarıyla yaşadığı deneyimi son derece heyecanlandırıcı bulup "modernite" kelimesini icat ederken, Dostoyevski "Babil'in fahişesi" diyerek modern şehri yerin dibine batırdı. Marx ise şehri kapitalist sömürünün maskeli balo sahtekârlığı olarak gördü. Bu karşılaşmaların odağı, liberalizmin radikal bir eleştirisi ile milli kimlik, devrim ve modern deneyimi "büyüsüne geri kavuşturma" biçimleri üzerine tartışmaydı. Yabancı ülkelere gezilere, şehir modernizmine ve yeni siyasi kurumlara tepki bazen Batı karşıtlığına ve memleket topraklarının dinine dönmeye, bazen radikal bir özgürleşme felsefesi oluşturmaya, bazen de sanatsal modernizmin erken örneklerine yol açtı.

"Aşk ve Ötekinin Özgürlüğü" başlıklı 4. Bölüm, aşk ve özgürlüğün birbirine bağımlılığını ve geçirgen duvarlarla aşılmaz gölgelerin erotik mimarisini sorguluyor. Martin Heidegger ile gizli aşk ilişkisinin sona ermesinden sonra, Hannah Arendt bekâr biri için romantik aşkın, tarafların arasındaki ve çevresindeki dünyayı dışlama tehdidi taşıyan "iki kişilik bir totalitarizm" olduğunu yazmıştı. Bölüm felsefecilerin aşk mektupları üzerine odaklanıyor ve bizi "modern eros" deneyimi ve ötekinin özgürlüğünü hayal etmenin zorluğu aracılığıyla özgürlüğün varoluşsal yönlerini yeniden düşünmeye davet ediyor. Kierkegaard'ın *Baştan Çıkarıcının Günlüğü* ve Regine Olsen ile gerçek hayattaki yazışmaları ile, Kierkegaard'ı tartışmak

üzere buluşan ve ardından özgürlük ve dünyevilik üzerine birbirine zıt kavrayışlar geliştiren Martin Heidegger ve Hannah Arendt'in mektupları ve defterleri daha derinlemesine ele alınıyor. Görünen o ki, kinayeler ve farklı anlamlara çekilebilecek sözler, fedakârlıklar ve su götürür muhakemeler, yaratıcı yanlış okumalar ve ruh halindeki dalgalanmalar, felsefeci âşıkların hayatında her şeye rağmen varlığını sürdürmeyi başaran bir sevecenlik alanını imha edemiyor.

"Muhalefet, Yadırgatma ve Ütopyanın Yıkıntıları" başlıklı 5. Bölüm, avangard sanatsal deneycilikten varoluşsal isyan ve sivil itaatsizliğe, yirminci yüzyılın farklı ayrıksılık, sapkınlık ve muhalefet biçimlerini inceliyor. Ütopyacılık ve başarısızlıkları yerine, aykırılığın yaratıcı biçimde hayatını sürdürerek muhalefete dönüşmesine odaklanıyor. Rus devriminin dersleri üzerine akıl yoran yazar ve edebiyat kuramcısı Viktor Şklovski, ancak eğri büğrü, zikzak yolun "kahramanların yolu" olduğunu, yadırgatma aracılığıyla sanat ve siyaseti düşünmenin bir "üçüncü yolunun" bulunması gerektiğini iddia eder. Özgürlüğün mimarisi ve üçüncü alan üzerine fikirleri, Camus'nün ve –özgürlüğün asimptotik köşegeni kavramını beklenmedik bir özgürlük savaşçısının, Franz Kafka'nın yardımıyla geliştiren– Hannah Arendt'in fikirlerini çağrıştırır. Bölüm, 1960'lardan 2000'e Rusya'da (kendilerini savunurken yadırgatma teorisini kullanan) muhalif yazar ve sanatçıların mahkemeleriyle ve tarihin yeniden yazımına katkı yapan, özgürlük deneyimini dışlayan milli mitolojiler ile muhalefet arasındaki gerilimle devam ediyor.

"Terör Çağında Muhakeme ve Hayal Gücü" başlıklı 6. Bölüm, yabancılaşmayı, kötülüğün sıradanlığını ve terör çağında düşünme, muhakeme ve sorumluluk etiği arasındaki ilişkilerin incelenmesini sürdürüyor. Bölümün merkezinde kapalı bir sistemde bile aykırı bir muhakemenin ve paradigma değişikliklerinin mümkün olduğunu gösteren Sovyet Gulagı konulu edebiyat, değerlendirme ve anılar ile kötülüğün sıradanlığı felsefesi bulunuyor. Theodor Adorno ünlü sözünde Yahudi soykırımından sonra lirik şiir yazmanın mümkün olup olmadığını sorgulamıştı. Öte yandan alıntının daha az bilinen ikinci kısmında Adorno, ancak belli bir tür modern sanatın o günlerin dehşet verici olaylarından, onlara "ihanet etmeden" söz edebileceğini öne sürer. Sovyet toplama kamplarında on yedi yıl geçirip hayatta

kalan Varlam Şalamov da, benzer şekilde, Sovyet terörünü belgeleme ve Sovyet ütopyasının mutlu ideolojisini yadırgatmada "entonasyon" ve hayal gücünün önemini yazmıştı. Bölümde iki kadın düşünür ve yazarın, Yevgenia Ginzburg ve Arendt'in tutuklanmaları ve fikirlerinde köklü bir değişiklik yaşamaları üzerine düşünceler de yer alıyor. Neden terör kültürü ve otoritarizm ısrarlı bir "güzelleme" konusudur? Bu eğilim ne tür bir fantaziyi ayartıp teşvik eder? Hâlâ bizimle birlikte olan büyüleyici özgürlüksüzlüğü bozmak için muhakeme ve hayal gücü bize nasıl yardım eder?



Resim 4. Yazarın çektiği bir Venedik antikacısı fotoğrafını, NKVD arşivlerinden alınmış Osip Mandelstam'ın son resimlerinden birini ve Aby Warburg'un arşivinden bir fotoğrafın bir parçasını kullanan, satranç tahtası biçimli kolaj, Svetlana Boym.

1

ÖZGÜRLÜK VE ÖZGÜRLEŞME

TRAGEDYADAN MODERNİTEYE YOZLAŞMIŞ KURBAN

Umut mu, Kader mi?

Aiskhylos'un *Zincire Vurulmuş Prometheus* tragedyasında Koro, Titan'dan "suçlarını" anlatmasını ister:

> *Koro:* Yaptığın başka yanlış yok mu?
> *Prometheus:* Var, insanların ölümden korkmamalarına yol açtım.
> *Koro:* Bu korkuya karşı ne verdin onlara?
> *Prometheus:* Yüreklerine kör bir umut yerleştirdim.[1]

Umut, *elpis*, insanların sonluluklarını aşmalarını sağlayamaz, sadece bu sonlulukla hayatlarını sürdürmelerini sağlar. Yine de *eleutheria*, insan özgürlüğü, alanı için belli belirsiz bir zemin hazırlar. Nitekim Aiskhylos'un oyunundan sonraki binlerce yıl boyunca, özgürlük draması *elpis* ile *telos* (amaç, hedef, erek) arasında oynanacaktır. *Telos* dini kaderden piyasanın görünmez eline veya tarihin ruhuna kadar farklı kisvelere bürünen bir gerekliliktir. Buna karşılık

1. Aeschylus, *Prometheus Bound*, *Aeschylus, 2*, haz. Davis R. Slavitt ve Smith Palmer Bovie, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, s. 166; Türkçesi: *Zincire Vurulmuş Prometheus*, çev. Azra Erhat ve Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2013.

elpis insanlık macerasındaki o hesaba gelmez ve öngörülmez unsura doğru açılan bir mucize ve umut sunar.

Prometheus, o büyük hilebaz, insanları ebedi kurtuluş veya öteki dünyada cennet vaadiyle kandırmaz. Kendisine kör bir inanç, güç ya da sevgi de istemez. İnsanlara karşı acıma (*eleos*) ve korku (*phobos*) duyduğu için onları güç sahibi yapmaya karar verir ve onlara birtakım araçlar değil, maddi olmayan hediyeler bahşeder. Prometheus'un hediyeleri, *technê* ve *elpis* çiftdeğerlidir: *Technê* (beceri, sanat) araçlara ve nesnelere, sanatlara ve yeteneklere gönderme yapar; *elpis* ise ölümsüzlük ya da güvenlik getirmez, sadece insan varoluşunun ufuklarını anlık ihtiyaçların ötesine doğru genişletir. Bütün özgürlük sanatları gibi bunlar da kusurludur ve pek de tekin değildir. Esaretten kurtuluş hikâyeleri neredeyse her kültürde bulunur ama özgürlük içinde yaşama dramasıyla karşılaşmak çok daha zordur; bu dramayı sağ salim atlatmak ise daha da güçtür. Özgürleşmeyle özgürlük arasındaki ilişkiler ilk tiyatro eserlerinde –Yunan tragedyasında– ele alınır. Yunan panteonunda bir özgürlük tanrısı veya tanrıçası bulunmaz. Özgürlük mitosları yerine özgürlük kurgularıyla karşılaşırız burada; bu yeni *eleutheria* kavramını kişileştiren tanrı veya tanrıçalar yerine, insanlarla tanrılar diyarı arasında aracılık eden ve şehrin sınırlarında yeni imkân eşikleri keşfeden hilebazlar, yarı tanrılar ve muhalif titanlar buluruz.

Yunan tragedyası özgürlük alanının zeminini çevreleyen çiftdeğerliliği sahneler. Fransız tarihçi Pierre Vidal-Naquet, "Tragedyada şehir hem kendini tanımalı, hem de kendini sorgulamalıdır," der.[2] Demokratik şehir-devletin gelişmesiyle birlikte evrilen klasik tragedya, Batı tarihi için çok önemli bir süreçte, tek bir yüzyıl içinde gelişip ürünler verdi ve son buldu. Tragedya hem mitoslara hem de

2. "Tragedya şairleri bu hukuk terimlerini kullanır, terimlerin muğlaklıklarını, tereddütlerini, eksikliklerini bilinçli olarak kullanır." Jean-Pierre Vernant ve Pierre Vidal-Naquet, "The Historical Moment of Tragedy in Greece", *Myth and Tragedy in Ancient Greece* içinde, haz. Jean-Pierre Vernant ve Pierre Vidal-Naquet, New York: Zone Books, 1990, s. 25. Trajik eylem "kişinin gelecekle, kaderle ve kendisiyle bir tür iddialaşmasıdır". Jean-Pierre Vernant ve Pierre Vidal-Naquet, "Tension and Ambiguities in Greek Tragedy", *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, s. 44. Keza, aynı kitap içinde "The Myth of Prometheus in Hesiod".

şehir-devletin toplumsal ve yasal düşüncelerine ait malzemeler kullanır; ama bunların çelişkilerini, yeni ortaya çıkmış olan tiyatro mekânında sahneler. Her tragedya bir adalet sistemini, ya da bir *dik* 'yi bir diğeriyle çatışma halinde sergiler, insanlığı bir yol ağzında gösterir, dinle medeni hayat arasındaki ilişkiyi dramatize eder ve insan olarak hareket etmenin, insan olmanın anlamını sorgular.

Odaklandığım konu günlük anlamıyla "trajedi" –yani kişinin denetleyemediği talihsiz olaylar ve Hollywood usulü bir mutlu sonun yokluğu– değil. Kader meselesi ya da kendini aşırı özgüven ve gurura kaptırmış kahramanın "trajik kusuru" (*hamartia*) da argümanımda merkezi bir yer tutmuyor. Özgürlük hikâyelerinde ahlak dersi veren mesellere pek rastlanmaz. *Hamartia* kavramının muğlaklığı ünlüdür; çevirilerde "kaza", "hata", "kusur", ya da düzanlamından hareketle (atılan okla ilintili olarak) "ıskalama" gibi kelimeler kullanılır. *Hamartia*'nın içeriden mi dışarıdan mı, kahramanın *ethos*' undan yani karakterinden mi yoksa *daemon*'undan (içeride ve dışarıda bizimle birlikte varolan o yabancıdan) mı, ya da bu ikisinin talihsiz bir çarpışmasından mı kaynaklandığı muallaktır. İlk bakışta tragedyanın kurgusu, eylem ve irade özgürlüğüne ilişkin her türlü modern anlayışla tamamen çatışır. Ancak beni ilgilendiren *kadere dair drama* değil, şehrin kurallarıyla dinin ritüelleri arasında aracılık ederek düşünmenin, taklidin ve oyunun ana hatlarını çizen *dramanın kaderi*. Bir tanrıyla bir *deus ex machina* arasındaki fark çok büyüktür; sahnedeki tanrılar tapınaktakilere kıyasla çok daha fazla diyaloğa bel bağlar. *Hamartia* alanı, ıskalanan hedefin gizemi ve onun yorumlarını sarmalayan çiftdeğerlilik, tragedyayı dinsel bir ritüelden ayırt eden o asimptotik özgürlük aralığını belirler.

Özgürlük *–eleutheria–* kelimesinin kendisi bile, Atina ile Thebai arasındaki sınır bölgesi kasabası Eleutherae ile, sanat ve dinle, Dionysos festivalinin tarihiyle ve klasik tragedyanın doğuşuyla ilişkilidir. Pausanias, "Eleutherae halkının Atina'ya katılmasının sebebi savaşta bozguna uğramaları değildi, Atina yurttaşlığını paylaşmak istemeleri ve Thebaililerden nefret etmeleriydi," diye kaydeder. Yanlarında getirdikleri Dionysos'un tahta heykeli önce Atina'ya kabul edilmemişti. Efsaneye göre sınır bölgesinin tanrısı öfkelenmiş ve Atina şehrine veba yollamıştı. Dionysos festivali böyle başladı.

Daha sonraları bu kolektif festival ritüeli tiyatroya –siyasi ve sanatsal *eleutheria*'nın şehrin sınırlarına dair diyaloglar başlattığı alana– çevirerek bireysel yaratıcılığa bir alan açtı. *Eleutheria* sınır bölgesinin özgürlüğü –gönüllü olarak seçilmiş bir "göçmenlik" ile yerli ve yabancı tanrıların birleştirilmesi– şiir ve tiyatroyu da doğurdu.

Kökeninde "keçi" anlamındaki *tragos* ve "şarkı, türkü" anlamındaki *odi* bulunan *tragedya* kelimesinin düzanlamı –"keçi şarkısı"– kurban pratiklerindeki dönüşümün izlerini taşır. Keçiler satirlerle ilişkilendirilirdi; ama aynı zamanda tragedyaların sahnelendiği Dionysia günlerinde, kurban edilen keçilerin sesleri de duyulurdu, tıpkı Çehov'un *Vişne Bahçesi*'nde uzaktan gelen aykırı keman sesi gibi. Hayvan kurbanı böylece tragedyayla aynı yerde bulunuyordu; ancak öte yandan pek çok klasik tragedya metninde ritüel uygulamaların ve sözlerin parodi ya da belagat amacıyla kullanıldığını da görüyoruz. Dahası, tragedya şiddet dolu sahnelerden söz eder ama onları heyecan yaratmak amacıyla sahnede göstermezdi. Bugünün korku filmlerinin tersine, klasik tragedya şiddeti sahneden uzakta tutar ve teatral bir etki yaratmak için kullanmazdı. Seyircinin gözlerinden uzakta, sahne gerisinde gerçekleşen bir şiddet eyleminin sonrasında, olan biteni göstermek için sahneye sürülen *ekkyklêma* denen özel bir araba vardı. Tiyatro alanı şiddetin akıl yürütmeye, gösterinin performansa dönüşümüyle ilintiliydi.

Benim okumam, Aristoteles'in tragedyaya ilişkin analizinin kimi yönlerini izlemekle birlikte *yan yolların* poetikasına bağlanıyor. Bence özgürlük meselleri tragedyaların merkezi kurgusunun akışı açısından yan yönlere doğru gelişir; insanlarla tanrıların birbirini tanımadığı, yasalarla eylemlerin, imkânlarla gerçekleşmelerin birbirini tutmadığı anlarda ortaya çıkıverir. Özgürlük aralığı işte ne yasaklanan, ne de yeniden kutsallaştırılan bu fazlalıktadır. Ben burada, özgürlüğün sınır ve kısıtları üzerine düşünen ve klasik tragedyanın başıyla sonunu mimleyen iki çalışma üzerine odaklanacağım: Aiskhylos'un *Zincire Vurulmuş Prometheus*'u ile Euripides'in *Bakkhalar*'ı.

Tragedya üzerine çalışan araştırmacılar arasında iki şehrin, Atina ve Thebai'nin hikâyelerini karşılaştırmak gelenektir. Atina'nın hikâyesi uygarlığa giden yollar açmak, sınırları ve ölçüleriyle şehrin

mimarisini geliştirmek, ayrışmamış haldeki doğaya karşı sınırlı bir zafer kazandığını ilan etmek üzerinedir. Thebai'nin hikâyesi ise uygarlıktan uzaklaşan yola, (bastırılmış) canavarın geri dönüşüne ilişkindir. Thebai şehrinin kurucusu Kadmus yılanı öldürür ama hikâyenin sonunda Dionysos'un intikamıyla kendisi yılana dönüşür. İki eserde de özgürlük kurgusunun kahramanları ölümlüler ya da tanrılar değil, bunların arasında gelip giden aracılardır. Bu aracıların kimlik bunalımı ve sınır bölgesine özgü açmazları, yaratıcı ölümlülerin (tragedyacıların) yeni buldukları gizemli özgürlüklerini keşfetmelerine yardımcı olur. İki tragedya da "yozlaşmış kurban" meselesiyle uğraşır ve hayret ve düşünce tiyatrosuna açılan, muğlak hatta "yozlaşmış" bir katarsis ile sonlanır.[3]

Prometheus'un hikâyesi, *technê*, yani kör umutlardan doğup gelişen insanlığın özgürlük sanatları üzerinedir; Dionysos'unki ise *mania*, yani ölümlüleri insanlık durumunun kendisinden kurtaran, körleştirici, coşkulu, eğlenceli çılgınlığa ilişkindir. İlki insanileşme ve bunun yarattığı hoşnutsuzluklar üzerine, ikincisi ise insanlıktan çıkış (ya da tanrısal hayvanilik) ve bunun hiç daha az olmayan zorlukları üzerinedir. Aiskhylos'un Prometheus'u güçlü bir Titandır ve *mêtis*'in (becerilerin) ustasıdır. İnsanlara yardım etmeye çalışırken kendini geçici olarak gücünü kaybetmiş, insanlık durumuna ve acılarına zincirlenmiş bir halde bulur. Euripides'in Dionysos'u da daha az becerikli değildir, ama aynı zamanda durumuna içerleyen "yeni yetme bir tanrıdır", bir ölümlü kılığında gelerek tanrısal intikam ve

3. İki özgürlük modeli arasında yaptığım deneysel ayrım iki ölümsüz erkek tarafından örnekleniyor olsa da, aslında Prometheus ve Dionysos'un ilkelerini hem canlandıran hem de bunlara meydan okuyan ölümlü kadın kahramanlar bir bakıma örnek özgürlük savaşçılarıdır. Pek çok çalışmada gösterildiği gibi Antigone, Elektra ve Klytemnestra böyle bir duruşa sahiptir; Bakkhalar ve Pentheus'un annesi Agaveise, Dionysosçu özgürleşmeyi ve sonuçlarını sergiler. *Women in Ancient World; The Arethusa Papers*, haz. John Peradotto ve J. P. Sullivan, Albany: State University of New York, 1984; Judith Butler, *Antigone's Claim: Kinship between Life and Death*, New York: Columbia University, 2000; George Steiner, *Antigones: The Antigone Myth in Western Literature, Art and Thought*, Oxford: Clarendon Press, 1986; Eva Cantarella, *Pandora's Daughters: The Role and Status of Women in Greek and Roman Antiquity*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987.

güç peşinde, insanlığın adaletinin özünü yozlaştırıp gözler önüne sermeye ve uygarlığı çöküşe götürmeye uğraşır.

Nietzsche'ye göre Prometheus, arkasında Dionysos'un saklandığı bir maskeydi. Prometheus ve Dionysos, Yunan evreninin coğrafi sınırlarını işaretleyen insanlar âlemindeki "yerleşik yabancılar", eşikteki kahramanlar/tanrılar olarak kimi açılardan esrarengiz biçimde birbirlerini yansıtıyor olabilir. Prometheus'un kardeşi, dünyayı omuzlarında taşıyan Atlas, yükü büyük bir küresel sınır bekçisidir; Dionysos'un kendisi ise Doğu ile Batı arasında gidip gelen, kılık değiştiren, sınırları aşan biridir.[4] Yunanlılar için Dionysos hem yabancı hem de yerli, sürgünden dönüp yerlilerden daha yerli olduğunu iddia eden biridir. Prometheus ile Dionysos birleşerek eşiklerin tanrısı iki suratlı Janus'u oluşturabilir mi acaba? Ama bizim için önemli olan kişiler değil, hikâyenin kurgusu ve eylem; Prometheus'un eylemi de Dionysos'un eyleminin tam tersi. Prometheus insanların kendi varoluşlarının ortak yazarı olmasını ister ve farkında olmadan insani acıları paylaşır hale gelir; Dionysos'un ortak bir tanrısallık vaadiyle insanları baştan çıkarması ise hayvanlaşmayla neticelenir. Prometheus'un vaadi, destansı bir "insanca, pek insanca" çeşitlemesidir; Dionysos'un vaadi ise haz mükâfatını ânında alan bir insanüstülüktür. Platon'un gözlemlediği gibi, Prometheus iyi bir muhalif ama kötü bir politikacıdır. Ne antik ne de modern bürokraside iyi bir iş çıkaramaz. Dionysos ise zevk veren bir kurtarıcıdır ve intikamcı bir despota dönüşür. Başka bir deyişle Prometheus'un *technê*'si *tefekküre* götürürken, Dionysos'un *mania*'sı *kurtuluş* vaat eder.

Elbette *technê* ile *mania* arasındaki ilişki, pek ikili karşıtlık üzerine kurulamaz. İki kavram da tarih boyunca açığa çıkan muğlaklıklarla doludur. Yunanlıların *technê* anlayışı doğa (*physis*) ve talih (*tyche*) ile karşıtlık içinde şekillenmiş, insanın yaratıcılığına, oyuna ve bir şeyler yapma sanatına (*poiesis*) bağlanmıştı. *Technê* faydacı

4. "Oyunun başlangıcında Prometheus bir uçurumun kenarında, bir kayaya asılıdır, zincirlerinden başka kaybedecek bir şeyi yoktur. Dionysos da uçurumların kıyısında ve sınırlarda işini görür; yersiz yurtsuz gezgin bir tanrıdır ve her yer onundur." Jean-Pierre Vernant, *The Universe, the Gods and Men: Ancient Greek Myths*, New York: HarperCollins, 2001, s. 135.

olmayan (teorik) bilgiyle faydacı (ve teknolojik) bilgiye bir temel oluşturan teorik ve pratik becerilerin tamamını, yani hem sanatı hem de zanaatları kapsayan bir anlam kazandı.[5] Hem (dişi bir güzelliği ve çokyönlülüğü olan, ama kalıcı olamayıp despotizme yol açan) demokrasiyi, hem de (taklidin taklidi olan) şiiri kötüleme arzusuyla dolu Platon, faydacı zanaatlar ve tıbbi tekniklerin siyaset için daha önemli olduğuna inanmıştı. Benim anlayışıma göre *technê* sadece teknolojik bir protezle ya da teknik ve teknokratik bilginin temeliyle sınırlı değildir asla. *Technê* özgürlük sanatlarının temelidir, bize üretken ve üretken olmayan pratikler arasındaki, *zanaatlar* ve *sanat* arasındaki ikili ayrımların öncesinde ve ötesinde olan bir anlam ufku sunar. Özgürlük sanatları surlarla örülmüş bir sınır değil, sınır bölgesi alanının hayali mimarisini üretir.

Technê gibi *mania* da iki yanı keskin kılıç gibidir, aynı anda hem deliliğe hem de tanrısal ilhama gönderme yapar: Sınırların manik bir şekilde aşılması ilk durumda uygarlığın şekillerini yıkıp yok eder, ikinci durumdaysa yaratıcılık ve deneysel işler yapma macerasına yeni biçimler ve oyunlarla katkıda bulunur. *Mania*, kişinin aklının başından gitmesine, *daemon*'uyla beraber kişinin kendini kaybetmesine ilişkindir. Biz burada, Dionysosçu aşkınlığın ve Prometheusçu sınır tanımazlığın ne tür kurgular üretebileceğini ve bunların sonunda ortak insanlık alanına geri dönüşün mümkün olup olmadığını araştırıyoruz. Başka bir deyişle asıl önemli olan işin nasıl sonuçlandığıdır: dünyevi şartlardan mitik bir *kurtuluşla* mı, yoksa bu şartlar üzerine *tefekkürle* mi? *Technê* ile *mania*'nın çiftdeğerliliği ve etkileşimleri, bütün kitap boyunca araştırılacak bir konu olacak.

Mitosa ilişkin benim yorumumda, bu dramanın kahramanları erkek yarı tanrılar ve aracılardır; buna karşılık sadece ölümlülere bakıldığında kadın kahramanlar çoğu zaman daha öne çıkan ve bazen ikisine de meydan okuyan özgürlük savaşçıları oluyor. Atina demokrasisinde bile açık siyasi haklardan yoksun olmakla birlikte tragedya tiyatrosunun seyircileri arasında kadınlar da vardı. Tragedyalarda kadın kahramanlar çoğu zaman daha fazla risk alır; farklı ada-

5. F. E. Peters, *Greek Philosophical Terms: A Historical Lexicon*, New York: New York University Press, 1967.

let sistemleri (Elektra, Antigone), vahşice uygulanan kurban ritüellerinin "parodileri" (Klytemnestra) ya da yaklaşan felakete dair kehanet ve uyarılarla deneyler yapar. *Technê* ve *mania* kahramanlarına gelince, ilham *mania*'sı ile tiyatroyu yaratma *technê*'si arasında Prometheusçu-Dionysosçu sanatsal "ortak yapımın" alametifarikası olan bir paradoksal bağlantı vardır: İkisi de kendi özgürlük kurgularının hem oyuncusu hem de yazarıdır.

Özgürlük deneyleriyle ilintili olarak, tragedyacıların efsanevi yaşamöyküleri de Prometheusçu-Dionysosçu çıkmaza ve tiyatro, siyaset ve din arasında olduğu kadar *technê* ile *mania* arasındaki gerilime tekinsiz bir örnek sunar. Aiskhylos MÖ 525 yılında, Demeter kültünün anavatanı ve meşhur Eleusis gizemlerinin ortaya çıktığı yer olan Eleusis'te doğdu. Efsaneye göre, bir gün oranın enfes şarabından içtikten sonra Aiskhylos uyuyakalmış ve rüyasında, Dionysos'un bizzat kendisi ona Dionysos kutlamalarını düzenlemesi için ilham vermiş. Rüyasını yaratıcı bir biçimde yorumlayan Aiskhylos, kült kutlamalarına katılmak yerine, bunu yazılmış ilk tiyatroyu yaratmak için kullanmış. *Mania*'dan payına düşeni almıştır Aiskhylos, ama onun durumunda bu delilik değil, yaratıcı bir biçimde kullandığı tanrısal ilham olmuştur. Ancak Aiskhylos'un mezar taşındaki –muhtemelen kendisi tarafından kaleme alınmış– yazı, edebi şöhretinden hiç söz etmeden, Salamis Savaşı'na katılmış bir yurttaş ve bir asker olarak över onu. Aiskhylos, zamanının yaşamöyküsü yazma kurallarını biliyordu elbette.

Aiskhylos Atina demokrasisinin yükselişini gördü ve ömrü boyunca ona hayranlık duydu. Yine de doğduğu şehir Eleusis'in gizli ayinlerini, Eleusis gizemlerini yabancılara açıkladığı için dinsizlikle suçlandı. Suçlama belki siyasi bir tezgâhtı ve Aiskhylos bir "mürit" olmadığı gerekçesiyle beraat etti; başka bir deyişle, ayin unsurlarını dinsel veya mistik birtakım amaçlarla değil şiir ve tragedyasındaki hikâyeyi anlatma amacıyla kullanmıştı. Efsaneye göre Aiskhylos'un ölümü Sicilya'da, kel kafasını kaya zanneden bir kartalın tepesine bir kaplumbağa atması yüzünden oldu. Esrarengiz bir biçimde bu efsanede Prometheus hikâyesinin motiflerini –kartal ve kaya– görürüz; sanki Prometheus hikâyesinin ilk edebi eserinin ölümlü ya-

ratıcısı, Prometheus'unki gibi bir lanet yüzünden ölmüştür. Ve mezar taşı yazısına rağmen bugün onu askeri başarıları sayesinde değil, tragedyaları sayesinde hatırlarız.

Euripides'in hayatı da Aiskhylos'unki gibi efsaneler ve tragedyalarından motiflerle doludur. Euripides Salamis Savaşı günü doğdu ve ömrünün büyük bölümünü Salamis'te bir mağarada, okuyup tragedyalarını yazarak geçirdi. Çocukluğunda Apollon'un sunağında, dansçılar loncasına sakilik yaptı; daha sonra da bir Zeus rahibi olmuş olabilir. Gününün büyük düşünürlerini de tanıdı; hayranlarından biri Sokrates'ti. Aiskhylos gibi o da dinsizlikle yargılandı; suçlamayı yapan, muhafazakâr komedya yazarı Aristofanes'ti. Euripides'in de, tehlikeli görüşleri ortaya atanın kendisi değil, oyunlarındaki karakterler olduğunu belirterek kendini savunduğu söylenir. Euripides sıkça alay konusu oldu ve ömrünün sonunda Atina'dan ayrılıp Makedonya'da, Kral Arkhelaus'un sarayında yaşadı. On sekiz ay geçmeden trajik bir kaza oldu ve oyun yazarı kralın av köpekleri tarafından bir av hayvanı gibi parçalanarak öldürüldü. Ölümüne ilişkin efsane *Bakkhalar*'daki Pentheus'un bir hayvan gibi parçalanarak ölmesini hatırlatır. Özellikle bu ilk tragedya yazarlarının ölümünde, tragedya kurguları gerçek hayata geçiş yapmışa benziyor. Buna rağmen eserleri de, kırılgan bir demokraside yaşama ve yazmanın ilk denemeleri olarak efsaneleşmiş hayat hikâyeleri de hayatta kalmayı başardı.

Technê: Özgürlüğü Kurgulamak

Zincire Vurulmuş Prometheus'un başında tragedyanın kahramanı olan Titan insanlık durumunun sefaletini tasvir eder: "Gözleri vardı ama görmüyorlardı, kulakları vardı ama işitmiyorlardı; bir rüyanın eğri büğrü şekillerine benzeyen amaçsız bir bulanıklık içinde yuvarlanıp gidiyorlardı ömürleri boyunca."[6] Özgürlüğe dair her tartışma köleliği de ele almalıdır. Bu versiyonda insanlık bütün olarak pek özgürleşme umudu olmayan bir kölelik içinde yaşamaktadır. Böyle bir durumda kendi rüyalarının ne yazarı ne de yorumcusudur insan-

6. Aeschylus, *Prometheus Bound*, s. 173.

lar; öfkeli ve güvensiz Olympos tanrısının rüyasında gördüğü, karanlık mağaralarda yaşayan zayıf nesnelerdir.

Prometheus'un insanlara *kavrayış* değil *ateş* vermiş olması önemlidir. Ateş Doğu ve Batı dinlerini birbirine bağlayan kültürel simgecilikle son derece yüklüdür. Isıttığı gibi aydınlatır da; yiyecek hazırlamanın daha iyi bir yöntemi olduğu gibi görmeyi de başkalaştırır.[7] Ateşle oynamak neden tehlikelidir?

Ateşin çalınması, kurban ritüeline ve insanlarla tanrılar arasındaki etkileşime bağlanır. Hikâyenin Hesiodos tarafından yeniden anlatıldığı halinde, tanrılarla titanlar arasındaki savaştan sonra, yeni efendilerle barış yapmaya çalışan Prometheus Olympos'un hâkimi Zeus'un hizmetine girer. Tanrılarla insanlar arasında aracı olur. Neyin Zeus'a, neyin insanlara ait olduğunu belirlemek için ilk adalet oyununu oynar: Kesilmiş bir öküzü iki parçaya ayırır ve bir parçasını güzelce ambalajlarken diğerini nahoş bir görüntüyle çıplak bırakır. Kendi parçasını önce seçme hakkına sahip olan Zeus ambalajın güzelliğine aldanır (ambalajın baştan çıkarıcılığının muhtemelen ilk örneğidir bu, ama son değil). Ancak içinde öküzün hoş kokulu ama yemesi imkânsız beyaz kemiklerini bulur sadece. Bundan böyle sunağında, kesilen hayvanların tütsülerle hoş kokular saçan kemikleri yakılacak ve tanrılara sunulacaktır. İnsanların payına ise öküzün yağları ve içindeki besleyici etle iç organları düşmüştür. Ambrosia ile beslenen tanrıların bifteğe öyle düşkün olmadığı düşünülürse, bu paylaşım adil görünür, ama Zeus Prometheus tarafından kandırıldığı hissiyle göksel ateşi insanlarla paylaşmayı reddeder. Adil aracı Prometheus, tanrısal ateşten çalarak öküzden paylarına düşeni pişirmeleri için insanlara verir.[8]

7. Ateş ölümsüzlükten evdeki ocağa ve patlayıcı cinselliğe, pek çok alanın kültürel simgeciliğiyle aşırı işlenmiş bir kavramdır. Zeus'un yıldırımına ilişkin simge ilginç muğlaklıklar barındırır. Bkz. Gregory Nagi, *Greek Mythology and Poetics*, Ithaca: Cornell University Press, 1990 ve *Poetry as Performance: Homer and Beyond*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

8. Prometheus'un insanlara hediyesine "karşılık", Zeus da güzel görünümlü ve hoş kokulu dişi bir yaratığı, Pandora'yı yollar onlara. Prometheus'un kardeşi Epimetheus ile evlenen Pandora'nın yanında içi belalar ve kötülüklerle dolu bir kutu, "Pandora'nın kutusu" vardır; kötülükler buradan bütün dünyaya yayılır, dipsiz kutunun içinde sadece umut kalır.

Prometheus'un (öngörü, feraset), Epimetheus (artgörü, sonradan kavrama) adlı bir kardeşi olduğunu ve Prometheus'un yozlaşmış kurban şeklindeki hileli hediyesine karşılık olarak Zeus'un da kendi hileli hediyesini, yanında güzelce ambalajlanmış paketi ya da kutusuyla güzel Pandora'yı gönderdiğini biliriz. Ancak Pandora'nın kutusu, değişen kurban anlayışını yansıtan Yunan tragedyasının örneklediği Prometheus'un başarısını ortadan kaldırmaz.[9] Kurban gerekçelendirilmesi gerekmeyen kutsal bir ritüel iken, bir müzakerenin hatta pazarlık ve hilenin sonucuna, tartışmalı bir eyleme dönüşür. Kurban tanrılarla insanlar arasında bir iletişim biçimi, bazen hilenin de işe karıştığı bir hediye alışverişidir. Yozlaşmış kurban hayaleti, tıpkı bir Truva atı gibi tragedyaya musallat olmuştur.

Aiskhylos'un tragedyasında Hermes "emir kulu" bir aracıyken, Prometheus kurtarıcı ve yaratıcı bir elçidir, mesajın sorumluluğunu paylaşan bir elçi. Ya da, Prometheus mesaj göndereni (Zeus) aldatır, mesajı (kurban) onunla birlikte yaratır, mesajın alıcılarına (insanlar) onu en iyi nasıl kullanacaklarını öğretir. Prometheus bu anlamda Dionysos'un bir maskesidir elbette; teatral törenlerin düzenleyicisi, "sahne arkasında" gerçekleşen sözleşmeli kurban dramasının ortak yazarlarından biridir.

Agnostik alanın açılması ve kutsallık alanından ayrıştırılması, insan özgürlüğünün idrakinin zeminini hazırlayan *polis*'in temellerinin sağlamlığı açısından zorunludur. Antik çağlardan modern döneme, dinle siyaset arasındaki ilişki heyecanla tartışılmıştır. Eski Yunanlılar için siyaset dünyası dinsizlik alanıyla örtüşüyor değildi; ama tarih özgürlük alanının, insan varoluşunun kimi alanlarının kutsallıktan arındırılması ve beşeri alanın mimarisinin değişmesiyle ortaya çıktığını gösterir. Yunan edebiyatının gelişimi ritüel kurban alanının hediye değiştokuşuna ve agorada, tiyatroda, sempozyumda insanlar arasında düşünce alışverişine nasıl yer açmaya başladığını or-

9. Émile Durkheim kutsal kavramının muğlaklığını araştırmıştır. Dünya üzerindeki çeşitli dini inançlarda saf ve kirli kavramları birbirine taban tabana zıt nitelik taşımaz, kesintisiz bir yelpaze oluşturur ve topluluğun pratiklerinde eşit ölçüde yer alır. Émile Durkheim, *The Elementary Forms of the Religious Life*, New York: Free Press, 1965; Türkçesi: *Dinsel Yaşamın İlk Biçimleri*, çev. Özer Ozankaya, İstanbul: Cem, 2010.

taya koyar. Sorun, sekülerin derecelerini –hiç tamamlanmayan kutsallıktan arındırma sürecinin bir nevi gri bölgesini– tanımlayacak kadar zengin bir söz dağarcığımızın olmamasında yatıyor.

Zincire Vurulmuş Prometheus'ta özgürlük mimarisini nerede buluruz? Olayın geçtiği yer "kölelik kayalığı"dır, ama bütün diyaloglar özgürleşme üzerinedir. Şehir –*polis*– tragedyada açıkça temsil edilmiş değildir ama seyirciler dolayımıyla oradadır. Ve tiyatro seyircisine siyaset öncesi dünyanın egzotik coğrafyası hatırlatılır. Özgürlük burada düşüncelerden, mitosu edebiyata çeviren hikâyeciliğin bildik yerlerinden (*topoi*) çıkar. "Özgürlük" kelimesi ilk önce yıldırımların sahibi Zeus ile ilintilendirilir: "Yalnızca Zeus özgürdür," der Koro. Zeus'un özgürlüğü, Olympos'a özgü özgürlük, siyasi özgürlükten bihaber olanlar da dahil her kültürde bilinir. Bu, tam da Orwell'in söyleyeceği türden, tiranlıkla eşanlamlı bir özgürlüğün istisnai durumudur. Bu tür bir özgürlük daha fazla özgürlük yaratmaz; tersine başkalarını köleleştirir. İnsan özgürlüğü alanının varolması için paylaşılması gerekir. Prometheus ve Zeus farklı adalet, iktidar ve özgürlük anlayışlarını temsil eder. Prometheus, onu "yeniyetme bir tanrı" olarak adlandırarak Zeus'un sultasına meydan okur. Zorunluluk Zeus'tan daha güçlüdür. Sahne gerisinde üç Moirai insanın kaderini dokumaktadır. Ancak Prometheus bir köle isyanının başını çeken bir Spartaküs değildir. Kovulmuş biridir, dışarıdan gelmiş biri değil; anakronik bir dil kullanırsak, önceki aristokrasinin bir temsilcisidir. Dahası, hilecilik konusunda da Prometheus ve Zeus birbirine benzer; sadece, Zeus'tan farklı olarak Prometheus kurnazlık ve aldatıcılık marifetlerini adalet için kullanır. Prometheus bir tür soylu hırsızdır; zenginden ve güçlüden çalar. Prometheus için özgürlük paylaşılan aydınlık alanda ve paylaşılan yeteneklerdedir.

Tragedyada eylem ne agonist ne de antagonisttir; eylem daha çok tanıma ve tanımamayla, seçim ve eylemleri ayırma ve muhakeme etme yollarıyla ilintilidir. Prometheus'un çevresinde eyleminin, kaderinin veya karakterinin kimi yönlerine ayna tutan çeşitli öteki ben'ler ve ikizler vardır. Zeus rakip bir yasa koyucu (bir tiran), Hermes rakip bir elçi (tiranın zihinsel kölesi), Io (oyundaki tek insan) tiranca bir tanrısal intikamın kurbanıdır. Prometheus en birincil öz-

gürlükten, hareket özgürlüğünden yoksun bırakılmışsa, Io da sürekli hareket etmek zorunda olmak gibi aşırı bir özgürlüksüzlükle cezalandırılmıştır. İlginç bir biçimde *Bia* (Şiddet) ve *Kratos* (Kudret) oyunda kişileştirilmişken, özgürlük ve bellek kişileştirilmemiştir. Temkinli koro da dahil olmak üzere oyundaki diğer kişilere bir özgürlük kurgusunu gelişme içinde sunan, Prometheus'un hikâyesinin kendisidir. "Kesintisiz patikasında giderek her şeyi öğreten zaman," der Prometheus Hermes'e (192). Burada "zaman" ne ölümsüzlerin ne de ölümlülerin zamanıdır; hikâye örgüsünün zamanıdır muhtemelen; seçimlerin, eylemlerin ve ortak kültür alanını kurarak bunları ölümsüzleştiren edebi masalların zamanı. Prometheus artık "bilmecelerle konuşup" peygamberce kehanetlerde bulunmaz. İnsanın zamanına dahil olmuş, düşmüş bir melek gibi davranmaya başlar. Hannah Arendt gibi söylersek, bu ortak bir dünyeviliği mümkün kılan, (hepsi kör olmayan) umutların ve (hepsi peygamberce olmayan) vaatlerin zamanıdır. Prometheus'un kurbanı "yozlaştırması" ve ateşi çalması (sahne gerisinde gerçekleşir) bir kurtarma eylemidir, aynı anda hem hırsızlık hem de bir armağandır. Bu eylemin sonuçlarına, cezanın acısı ve pişman olmama inadına dair bu hikâyenin sahnelenmesi, özgürlük sanatı üzerine bir tefekküre dönüşür.

Oyunda kölece davranış fiziksel zorlama veya hareketin engellenmesiyle ilişkilendirilmez. Köleliğin toplumsal konumu ya da tarihi şartlarıyla bağlantılı da değildir. Tragedyada sadece Hermes'ten "köle" olarak söz edilir, çünkü kölece davranmaktadır: Hermes onu aptallıkla, akılsızlıkla suçladığında, "Başımdaki belayı senin köleliğinle değiştirmem asla, bundan emin ol," der Prometheus ona. Prometheus "aptallığım" bilinçli bir seçim ve yiğitlik olarak savunur. Kölelik doğuştan gelen bir koşul değil, belli bir davranış ve eylem biçimidir; Hermes'in *ethos*'unun bir parçasıdır. Prometheus fiziksel olarak özgür değildir ve "kendisini acının pençesinden kurtaramaz", ama yine de eylemini seçmede özgürdür. Bu Stoacı anlamda bir içsel özgürlük değil, özgürlüğü paylaşmak adına içsel olarak kendini kurtarma, özgürleşmedir. Tragedyada Prometheus hasta olmuş bir doktor, köleleştirilmiş bir kurtarıcıdır, ama hikâye burada sona ermez. Prometheus kendi hikâyesinde ısrar eder, hikâyenin terimlerini ve *ethos*'unun yeniden tanımlar: İktidardakilerin hükmü-

nün pespaye bir köleleştirmeyle eşdeğer olmaması gerektiğine, kimi zaman "deliliğin" ve (Hermes'in onu suçladığı üzere) aptallığın yiğitlik ve sağduyu olduğuna, statükonun korkaklığı meşrulaştırmaya yaradığına ikna etmek istemektedir seyircisini. En önemlisi, sonuç olarak tragedya, agonist bir iktidar mücadelesi, şiddet, acı ve günahın bağışlanması üzerine değildir. Nihayetinde Prometheus hikâyesi adaletsizlik üzerinedir. *Zincirlerinden Kurtulmuş Prometheus*'un bir nüshasının bugüne kalmamış olmasında bir parça şiirsel adalet olduğu düşünülebilir. İlk tragedyanın insanları böylesine düşündürmesi ve yeni şiirler için ilham kaynağı olması tam da bağışlanma içeren, didaktik ya da arındırıcı bir sonu olmaması yüzündendi.

Bu yeni şiirlerin en ünlülerinden biri, Prometheus'un doğrudan Zeus'a seslendiği monoloğu yeniden yazan Goethe'ye aittir:

> Düş tomurcuklarının hepsi
> Olgunlaşmadığı için
> Bu hayata küsüp
> Çöllere kaçarım
> Diye mi düşündün?
>
> Burada oturuyorum biçimlendirerek
> İnsanları kendi suretimde,
> Bana benzeyen bir ırk:
> Acı çekecek, ağlayacak,
> Keyif alacak, mutlu olacak–
> Ve aldırış etmeyecek sana,
> Tıpkı benim gibi!

Bütün düşler ve umutlar gerçekleşmez, ama bu düşlemekten ve hikâyeler kurmaktan vazgeçmemiz gerektiği anlamına gelmez. Yirminci yüzyılda, Prometheus'un öngörüsünü ilerlemeye eşitleyen çok sayıda iyimser ve ütopyacı Prometheus hikâyesi çeşitlemesine bir yanıt olarak, Prometheusçu belleğin kalıcılığını sorgulayan mesellerimiz de oldu.

Prometheus ve Dionysos geçen bin yıl içinde pek çok yeni maske daha edindi. Prometheus Faustvari bir modern insana, bir Romantiğe, bir Marksiste, bir Sosyalist Gerçekçi kahramana ve Picasso'nun modern sanatçısına dönüşürken, Dionysos bir Orfeus şairi, bir anarşist, radikal müziğin ruhunu sergileyen avangard bir müzis-

yen oldu. İkisi de iktidarın gayrimeşrulaştırılmasıyla ve adalet üzerine birbirine rakip iddialarla, delilik ve bilgelikle, kurban ve küfürle uğraşmayı sürdürdü.

Mania: Özgürleşmeyi ve Tiranlığı Kurgulamak

Nietzsche'nin bakış açısına göre, tragedyayı öldürmesine ve "Aiskhylos'un tiyatrosu" için büyük bir tehdit oluşturmasına rağmen Euripides tragedyanın büyük ustasıydı.[10] Yunanca *dran/prattein* fiilinden gelen drama, hem dünyadaki hem de sahne üzerindeki eylemle ilintilidir, hem ayin hem de tiyatro anlamına gelir.[11] Euripides'in son tragedyalarından *Bakkhalar*, Dionysos'un kanlı bir intikamla Thebai'nin Kadmus hanedanını yok edişini anlatır, özgürleşmenin en uç ayinlerinin bütün siyasi özgürlük ve adalet iddialarını hükümsüz kılarak şehrin tiyatrosunu feshedebileceğini gösterir. Başka bir deyişle, mantıksal uç noktasına götürüldüğünde Dionysosçu *mania* özgürlük *technê*'sini silip geçersizleştirebilir; tragedyanın ve tragedya şairlerinin varlığını tehdit edebilir.

Bakkhalar'ın başkahramanı, aynı anda hem mistik bir kültün tanrısı hem de tragedyanın hamisi olan Dionysos'un kendisidir. Dionysos bir kılık değiştirme ustası, güçsüzlerin güce susamış koruyucusu, esrik bir coşkuyla dolu özgürleşmenin kurnaz efendisidir. *Bakkhalar*'da, Kadmus'un torunu, şehrin genç ve kibirli hükümdarı Pentheus'un istemeden (yozlaşmış) kurban olarak ölümüne giden olay örgüsünü, hem bir "karakter" hem de bir "yazar" olarak kurgular. Pek çok antik dinde tanrılarla yüz yüze karşılaşma tabudur. Tanrıları ve kutsal ayinleri gözetleyenlerin yaratıcı Prometheusçu ateşle değil, tanrısal intikamın ateşiyle yanıp kül olacağı düşünülür. Peki öyleyse, Euripides'in seyircileri nasıl olup da Dionysos ile karşılaş-

10. "Aiskhylos'un Prometheus'u bir Dionysos maskesidir", s. 72, Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy, The Birth of Tragedy and The Case of Wagner* içinde, çev. Walter Kaufman, New York: Vintage, 1967, s. 15-147; Türkçesi, *Tragedyanın Doğuşu*, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2010.

11. Vernant ve Vidal-Naquet, "Tension and Ambiguities in Greek Tragedy", s. 44. "Drama" kelimesi Dor lehçesindeki *dran* kelimesinden gelir; Attika lehçesindeki *prattein* yani "eylemek" kelimesine karşılık düşen bir sözcüktür bu.

malarına rağmen kör olmamıştır? Oyun seyirciyi Dionysos kültünün ayinlerine karşı bağışık mı kılmıştır veya dini otokrasiye kaçınılmaz dönüşü mü sahneler? Özgürleşme *mania*'sına geri dönmek, agnostik özgürlük alanını yeniden kutsallaştırmak ne anlama gelir?

Pentheus, "yeniyetme tanrıya" da, coşkulu müritleriyle fırsatçı izleyicilerine de meydan okur. Şehrin ihtiyarlarından Teiresias'a, "Yeni bir tanrının daha ortaya çıkmasını istemenin sebebi, kehanet için kuşlara, yanmış adaklara bakarak cebini doldurmak istemen mi?" diye sorar.[12] Euripides'in Dionysos'unda romantik ve devrimci pırıltılar yoktur. Hınç dolu, affetmeyen bir yaratıktır, ölümlüler gibi o da duygularını denetlemeyi beceremez. Helen döneminin sonlarında Roma İmparatorluğu'nun her tarafında ortaya çıkan, kölelerin, dışlanmışların ve âcizlerin, bu dünyaya dair umutları olmadığı için öte dünyadaki mutluluk vaatlerine kapılmaya hazır olanların parya dinine dönüşen kültün tanrısı *Dionysos Liber* değildir o. Euripides' in tragedyası da pek çok farklı şekilde yorumlanmış, kimi zaman sürgündeki gözden düşmüş bir oyun yazarının tanrısal adaleti kabullenişi ve gönülsüzce dine dönüşü olarak, kimi zaman da her türlü uygar düzenin kırılganlığı üzerine sert bir uyarı olarak görülmüştür.

Siyaset kuramcısı Peter Euben'e göre, "Dionysos'un Kadmus hanedanını cezalandırması uygarlaşma eyleminin çözülüşüdür". Thebai şehrini kuran eylem bir canavar yılanın öldürülmesi olduğu için, Tanrı Kadmus'u yılana çevirerek uygarlaşma eylemini tersine çevirmiş olur. Tanrı böylece şehrin temelini ortadan kaldırmış olmakla kalmaz, onu sahip olduğu son şeyden, büyük başarıların görünür işaretlerinden, şöhret ve kimlikten de yoksun bırakır. Dionysos ölümsüz bir şöhret (*kleos aphthiton*) imkânını yadsıyarak, hep bilgeliği teşvik etmiş olan dünyevi ölümsüzlük fikrini de reddetmiş olur. Kadmus hanedanının sonu, Thebai'nin sonu, kahramanlık çağının sonu ve "bizzat uygarlığın parçalanması" demektir.[13]

Euripides'in tragedyası *mania*'nın çiftdeğerliliğini –delilik ve tanrısal ilham– ve insanların içinde özgürlük ile özgürleşme, insan

12. Euripides, *Bacchae*, çev. William Arrowsmith, *Euripides V*, haz. David Grene ve Richmond Lattimore, *Complete Greek Tragedies*, Chicago: University of Chicago Press, 1968; Türkçesi, *Bakkhalar*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2010.

adaleti ile tanrısal adalet, *ethos* ile *daemon* arasında yaşanan çatışmaları sahneye koyar. *Bakkhalar*'daki Dionysos figürü bizi sınırları araştırmaya davet ettiği gibi eşiktekine tapınma mefhumunu sorgulamayı da içerir.

Dionysos'un tarihi ve coğrafi kökeni belirsizdir. Uzun süre, etrafındaki mistik ruhsal özgürleşme kültüyle Yunan şehir-devletlerinin sonunu getiren bir yabancı olarak kabul edilmiştir. Dionysos bizzat Zeus'un oğlu olduğunu iddia eder ve büyük ihtimalle "ilişkilendirilmiş" bir Yunanlı, Yunan tanrıları arasında bir yerleşik yabancıdır. Kökenine ilişkin efsanelerden birine göre, Thebai hükümdarı Kadmus'un kızı Semele'nin cazibesine kapılan doymak bilmez Zeus, Hera'nın gazabından kaçınmak için bir ölümlü kılığında her gece onunla yatar. Psykhe gibi Semele de tanrısal âşığını görmek ister ve bu isteğinin bedelini çok pahalı öder. Zeus'a bakar ve Euripides'in tasviriyle, "yıldırımlar arasında ateşin ebeliğiyle çocuğunu doğurur". Bir kere daha kişinin tanrısının veya âşığının gerçek kimliğini araştırması dramatik bir felaketle sonuçlanmıştır. Geleceğin Dionysos'una hamile olan Semele, tanrıyla karşılaşmak ve yüzleşmek konusundaki birincil tabuyu çiğnediği için yanıp kül olmuştur. O yanarken Zeus doğmamış çocuğunu ondan alır ve baldırını yarıp bir dişinin rahmi gibi oraya yerleştirir. Bu yüzden Dionysos "iki kere doğmuştur". (Bir baba gebeliği düşü, bir "anneliği kıskanma" kompleksi Zeus mitolojisinin pek çok yerine sinmiştir.) Dionysos doğduktan sonra sürgüne, önce Trakya'ya ardından Lidya'ya, İran bozkırlarına, zengin Arabistan'a gider ve oralarda Bakkhalar adlı müritlerinin oluşturduğu mistik topluluğu (*thiassoi*) kurar.[14]

13. Peter Euben, "Membership and Dismembership in the *Bacchae*", *The Tragedy of Political Theory: The Road Not Taken* içinde, Princeton: Princeton University Press, 1990, s. 131. Euben, Charles Balestri'den alıntı yapar. Charles Balestri, "The Bacchae", *Homer to Brecht: The European Epic and Dramatic Tradition* içinde, haz. Michael Seidel ve Edward Mendelson, New Haven: Yale University Press, 1977, s. 211. Bu tragedyanın en kapsamlı ve derinlemesine analizi için bkz. Charles Segal, *Dyonisiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton: Princeton University Press, 1997. Keza bkz. Martha Nussbaum, *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, New York: Cambridge University Press, 1986.

14. Dionysos'un ölümlü annesi Semele, Europa'nın yeğeniydi ve bir yabancı

Dionysos çiftdeğerli bir tanrı ve hem hastalık hem de tanrısal ilham anlamlarıyla *mania*'nın efendisi olarak tanımlanmıştır. Dionysosçu dini deneyim bireyleri şehrin toplumsal hayatına dahil etmez, tersine onları dışarıya, statükonun ötesine, esrimenin içine savurur. *Bakkhalar*'da Thebai şehrini Asya'dan gelen, Dionysos kültüne bağlı avare kadınlar istila eder. Bu kadınlar ormanda yaşar, vahşi hayvanları besleyerek, uygarlığın kıyısında dans edip şarkı söylerler. Eril bir şan ve şöhretin, yurttaşlık erdemlerinin ardında koşarak dünyevi bir ölümsüzlük aramakta değildir bu kadınlar. Bir şeylere sahip olmayı değil tanrının kendilerine sahip olmasını isterler ve bunun için her türlü bedeli ödemeye hazırdırlar. Dionysosçu feragatin esrik hazzıyla karşılaştırıldığında kamusal özgürlük de maddiyat da sönük kalır.[15]

İlk bakışta *Bakkhalar*'daki çatışma tanrı Dionysos ile şehrin hükümdarı Pentheus arasındadır: Bu ikisi, mistik ve siyasi olmak üzere iki farklı otoritenin temsilcisidir. Pentheus aslında Dionysos'un kuzenidir, Semele'nin kız kardeşi olan ve onun âşığının tanrısal niteliğinden kuşku duyan Agave'nin oğludur. Pentheus özel bir yeteneği veya hayal gücü olmayan, ama siyasi kurumların akılcılığına kuvvetle inanan genç bir Yunan erkeğidir. Pentheus'a göre, Dionysos Thebai'ye "kokular sürünmüş, uzun sarı perçemli o şarlatan sihirbazlardan biri" olarak gelmiştir; yani Dionysos hükmettiği diyara

•••••

olan Kadmus'un kızıydı. Yunanistan'a Ortadoğu'dan gelen Asyalı gezgin bakire Europa'nın kardeşi olan Kadmus Thebai'nin kurucusuydu. Tanrısal *Harmonia* ile evlendikten sonra, *Spartoi*, "toprağın savaşçıları" denen yerliler ile insan ve tanrı yabancıları kaynaştırmaya çalıştı, ancak Thebai şehrinde harmoni hüküm sürmedi. Yine de büyük şehirlerin çoğu gibi Thebai'nin de yerlilerle kaynaşan göçmenler tarafından kurulmuş olduğunu görüyoruz.

15. Dionysosçu cezbe haline çilecilik ve inziva ile ulaşılmaz; manastırlara özgü mistisizm *thiasos*'un ormanlardaki esrik çılgınlığından çok farklıdır. Jean-Pierre Vernant Dionysosçu mistik özgürleşmenin Hıristiyanlaştırılmış bir yorumuna karşı, Dionysosçu gizemlerin bu dünyaya aidiyetlerini vurgulayarak uyarıda bulunur: "Özgür olmaya, başka bir yere kaçmaya dair yadsınamaz arzu, ölümden sonra daha mutlu bir hayat umudu şeklinde değil, bu hayatta, farklı bir boyuttaki deneyim aracılığıyla insani şartların genişlemesi ve böylece öteki kutsallığa erişme olarak ifade edilir." Vernant, "The Masked Dionysus of Euripides' *Bacchae*", *Myth and Tragedy in Ancient Greece* içinde, s. 388. "Öteki" kavramı şehrin kültürüne nispetle kullanılmıştır.

toplumdışılık *mania*'sı virüslerini yayan, salgın hastalık gibi bir tanrıdır. Pentheus'un annesi Agave bile bu güçlü esrik haz arzusuna karşı bağışık değildir.

Mesele, oyunda *mania*'nın karşısında açık seçik bir şeyin olmaması, onunla boy ölçüşecek bir karşı kahramanın bulunmamasıdır. Medeni cesaret, dünyevi bilgelik, pratik akıl, aşk – şu ya da bu noktada bütün bu erdemlerin ve insani duyguların manik yönleri açığa çıkar.[16] Pentheus ve Dionysos birçok açıdan akrabadır; birbirlerinin hile ve zaaflarını bilirler. Karşılaşmaları armağan ve tehdit alışverişi içinde gerçekleşir. Koro ve Thebai'nin ihtiyarları –Kadmus, Teiresias, Koriphaeus– Pentheus'un bir kibir *mania*'sına kapılmış olduğunu, Dionysos'un meşruluğunu görebilme yeteneğini kaybettiğini söyler. Dionysos'a gelince, Pentheus'u tuzağına çekmek için mantıkla akıl yürütür ve ikna eder. Hükümdarın zayıf noktasını bulmuştur: gençlere has bir merak duygusu. Dionysos, annesi Agave'nin diğer Bakkhalarla birlikte tapındığı dağlara gelip gizli gizemleri gözleriyle görmesi için ikna eder Pentheus'u. Bunun için öne sürdüğü gerekçeler dinsel değil kurnazca siyasidir; siyasi uzlaşma olacağı ve Thebai'deki kanlı iç çatışmanın sona ereceği sözünü verir. Siyasi barış için ödenmesi gereken bedel kadın kılığına bürünmektir. Pentheus Dionysos'un kadınsı halleriyle alay ettikten ve perçemlerini kesmeye kalktıktan sonra, şimdi Bakkha kadınlarının yanına gitmek için kendisinin bir peruk takması ve erkekliğini gizlemesi gerekmektedir.

Sınırsız bir merak ve kendini beğenmişlikle dolup taşan Pentheus, Dionysos'un ardı sıra dağlara gider, bir ağacın dalları arasına tüneyip Thebai kadınlarının gizli hayatlarına kulak misafiri olmayı becerir. Ama insan bu esrik çılgınlığın gizemlerini sadece gizli gizli seyretmekle kalamaz; ya onlara katılır ya da daha kötüsü kurban nesnesi olur. Cezbe halindeki Pentheus'un annesi onu bir yaban hayvanı sanır ve kendi oğlunu vahşice öldürür. Pentheus'un sonu annesinin kucağında dünyanın rahmine dönüş olur.

16. "The Masked Dionysus of Euripides' *Bacchae*" (s. 381-412) başlıklı makalesinde Vernant, tragedyada Mania ve Sophia'nın nasıl etkileşim içinde olduğunu ve Pentheus'un "sağduyusunda" nasıl ilk başta göz çarpmayan ölçüde *mania* bulunduğunu ortaya koyar.

Oyunun sonu bizi yaban doğadan şehrin merkezine geri götürür. Agave babası Kadmus'la karşılaşır, aklı başına gelir ve o çılgın cezbenin sonuçlarıyla yüzleşir. "Farkına varma" faslı tekinsiz bir dehşetle doludur: Avladığı kendi oğludur. Dahası, Dionysos bunu bağışlanma getirecek bir kurban etme eylemi olarak da görmez: Dionysos genç ve affetmeyen bir tanrıdır. Agave'nin *mania*'sı bir dine kabul töreni değil, tanrısal bir cezadır. "Kirlenmiş" olduğu beyan edilir ve ona bir arınma ayini sunulmaz. Oğlunu kurban ederek bile ailesinin günahlarını bağışlatamamıştır; tersine çifte bir aforozla karşı karşıyadır – hem Bakkhalar topluluğundan, hem de Dionysos' un hükmettiği yeni Thebai'den kovulmuştur. Dionysos kendi inananlar topluluğu, inançlı Bakkhalar *thiassos*'unun gösterdiği itibarla yetinmez, kendisinin şehir tarafından tanınmasını ister ve bedeli ne olursa olsun şehri yeniden kutsallaştırmaya yemin eder. Annesi Agave tarafından gerçekleştirilen Pentheus'un "kirli" katlini sahneye koyan yönetmendir Dionysos. Yine de, arınmış olmadığı gerekçesiyle bunu bağışlatıcı bir kurban olarak kabul etmez; Agave'nin yaptığını, tanımamadan kaynaklanan günahkârca bir küfre dönüştürür ve şehirden intikamını sonuna kadar alır. "Bizzat Pentheus şehrin kirlerinin taşıyıcısına, simgesel (hem zehir hem de ilaç olan) *pharmakos*'a dönüşür; başta şehri kirlettiğini söylediği tanrıyı tehdit ettiği cezayla. taşlanarak öldürülür."[17] Avlanmanın insan kurbanıyla karıştırılması uygarlık kodlarını ve ayrıcalıklarını tehdit eder.

Kurbanın yozlaşması Prometheus ve Dionysos'un durumlarında farklı işler. Prometheus Zeus'u –kendi çıkarı için değil, özgürlüğü yaymak için– aldatır. Dionysos şehre dehşet saçmak için intikam almak amacıyla korkunç bir cinayeti sahneye koyar. Agave'nin yanlışlıkla oğlunu öldürmesi, tanrının kendisi için kabul etmediği kurban ayinlerinin korkunç ve kanlı bir parodisine dönüşür. Agave'nin kurbanı yozlaşmış olduğu için tragedyanın katarsisi de öyle olur, eksik kalır, seyircilerin rahatlayıp korku ve diğer duygularından kurtulmalarını sağlamaz. Hem Dionysos'ta hem de Pentheus'ta bir gecikmişlik vardır; birisi çevresinde manevi bir yeniden doğuş yaşamış kişilerin oluşturduğu bir tarikat toplamış yeni bir tanrıdır; diğeri

17. Segal, *Dyonisiac Poetics and Euripides' Bacchae*, s. 50.

demokratik Yunan hükümdarının silik bir kopyasıdır, giderek vasatlaşmış ve iktidara aç bir liderdir. *Zincire Vurulmuş Prometheus*'ta Titan insanları becerilerle ve kör bir umutla donatmaya çabalamışken, *Bakkhalar*'da ölümlüler gecikmeli olarak "sadece ölümlü" olduklarının farkına varır. Şöyle der Kadmus: "Sadece bir insanım ben, fazlası değil. Tanrıları küçümseyemem." Teiresias onu destekler: "Tanrıları hafife almak olmaz."

Aslında *Bakkhalar*'da ikincil karakterler daha ilgi çekicidir. Yaşlı Teiresias ve Kadmus da kılık değiştirir ama bunu kendilerini esrik çılgınlığa kaptırmadan yaparlar. Kılık değiştirmeleri daha çok Dionysos'un tanrı olma ihtimaline karşı, ne olur ne olmaz diye bir üniforma giymeye benzer. Aslında ona inanmazlar ama bu konuda herhangi bir şeye inanacak ya da inanmayacak cesaretleri yoktur. Son dönem tragedyalarının kinik akıl yürütme tarzına sahiptirler. Kadercilikleri kozmik bir anlayıştan değil, psikolojik bir savunmadan kaynaklanır. Netice olarak gerekçeleri pragmatik niteliktedir. Kadmus Pentheus'a tavsiyede bulunur: "Bu Dionysos senin dediğin gibi tanrı değilse bile onun öyle olduğuna inandır kendini; kurgusu soylu mu soylu, buna göre Semele bir tanrının annesi olacak. Bu da az ayrıcalık sağlamaz ailene."[18] Böylece esrik çılgınlığa değil oportünistliğe sarılırlar ve bize "akil adamların" kendilerini kimi kurguların hayatta kalma açısından diğerlerine göre daha soylu (ve daha elverişli) olduğuna inandırarak, tiranca düzenlerde, dini ve siyasi köktencilik ortamlarında nasıl hayatta kalmayı başardıklarına dair eskilerden bir örnek sunarlar.

Zincire Vurulmuş Prometheus gibi *Bakkhalar* da kurban, kılık değiştirme ve iktidarın meşruluğunu kaybetmesine ilişkindir. Yunanların kavrayışında insanın, *ethos* (karakter) ve *daemon* (bir ruh, kişinin içindeki cin) arasındaki gerilim içinde varlığını sürdürdüğü düşünülür; ikisi birbiriyle çatışır, ama bir yandan da esrarengiz biçimde birbirlerinin ikizidir. Heraklitos'un dediği gibi, insanın karakteri onun *daemon*'udur. "Tragedyanın oluşması için metnin aynı anda iki şeyi birden ima edebilmesi gerekir: bir insanın *daemon*'u denilen şeyin onun karakteri olduğunu ve aynı şekilde, bir insanın

18. Euripides, *Bacchae*, s. 168.

karakteri denilen şeyin de aslında onun *daemon*'u olduğunu."[19] *Prometheusçu* sıfatı, ne kadar acı ve mücadele gerektirirse gerektirsin insani eylemler için sorumluluk paylaşma *ethos*'una gönderme yapar; *Dionysosçu* sıfatı ise kişinin kendi *daemon*'una teslim olması, ne kadar kısa sürerse sürsün bunun tadını çıkarmasıyla ilintilidir.

Nietzsche, Euripides'in tragedyayı ritüel bir cinayetle öldürdüğünü ve böylece modern edebiyatın en eski atalarından biri haline geldiğini söylerken muhtemelen haklıydı. Euripides'in bu oyununda olması gerektiği gibi bir trajik kahraman yoktur: Dionysos ve Pentheus kendilerinin karikatürü ya da ikinci el kopyaları gibi görünür; Kadmus, vaktinden önce dünyaya gelmiş bir Flaubert romanı burjuvası ya da Czeslaw Milosz'un otoriter rejimde hayatta kalma psikolojisine örnek bir kahraman gibidir. Geriye paylaşılan bir yurttaşlık ideali ya da arzusu kalmaz; kalan, sadece kelimenin eski anlamıyla siyasi sanattan uzağa, dine ve psikolojik drama doğru giden yolu açan aşırı çılgınlık halleri ve pragmatik psikolojizm olur.

Fransız klasik çağ uzmanı Jean-Pierre Vernant'a göre, *Bakkhalar* şehrin kendi mistik "yeraltından" kendisini koruyamayacağını, dolayısıyla onu tanıması gerektiğini gösterir. Ama oyun gönüllü bir tanımayla değil, şehrin zor kullanılarak yeniden kutsallaştırılmasıyla sona erer. Ne musikinin Dionysosçu ruhu, ne esrik çılgınlığın özgürleştirici potansiyeli, ne de zamanın boyunduruğundan kaçıştır bu, şehrin bir tür sömürgeleştirilmesidir. Amacı intikamdır, adalet değil. *Bakkhalar*'ın Dionysos'u ne yüce gönüllüdür ne de hayal gücü sahibi; hedonist bir felsefeci ya da yitik Arkadia'nın özlemini çeken neşeli Pan da değildir. Neşe fikri, hatta mizah yabancıdır ona. Karnaval soytarısı ya da oyuncu bir sanatçı olarak resmedilmemiştir. Euripides'te Dionysos insandır, Nietzscheci anlamda, insanca, pek insanca bir karakterdir. Yaşlı tragedyacı sahneye hâkimiyetini bir kere daha gösterir: Onun tiyatro dünyasında gösteriyi yönetiyormuş gibi görünen Dionysos en nihayetinde sadece bir karakterdir, Yunanların *ethos*'u anlamında karakterden yoksun bir karakter. Dionysos'un kendisi tanrı mıdır (bir "*daemon autos*"), yoksa tanıma-

19. Vernant ve Vidal-Naquet, "Tension and Ambiguities in Greek Tragedy", s. 37.

dığı kendi *daemon*'larının elinde oyuncak olmuş bir sahtekâr mı? Tragedya her iki seçeneğe de açık kapı bırakır. Tragedyanın biçimi üzerinde denetim kuracak *ethos*'a sahip olmadığı için Dionysos kendi *daemon*'larına boyun eğer.

Neticede kılıcın iki yüzü de keskindir; şehir, marjinalleri, meczupları, başıbozukları dışlayarak adalet sistemini ateşe atar. Ancak gizemli ayinlerin efendisi şehri ele geçirince onun da özgürleşme çağrısı kaybolup gider ve en kötüsünden bir tiran olacağı belli olur. Köktenci bir özgürleşme gibi görünen uygulamaların, sonunda köktenci bir otoriter yönetim olduğu teyit edilir. *Dionysos Liber* yerine elimizde kalan, siyasi özgürlüğün kırılgan anısını unutturan *Dionysos Rex* olur. Kurtarıcıyı yüz yüze görmek ve ona bir tanrı olarak tapmak siyasi alanı tamamen yakıp kül edebilir.

Euripides, Dionysos'un sahnelediği vahşi kurban törenine ve bundan doğan yozlaşmış katarsise nezaret eder ve seyircisini hem huşu hem de düşündürücü bir kararsızlık halinde bırakır. Dionysosçu ayin ve ritüellerden bir tek tragedya ritüelinin kendisini çekip kurtarır; şiddetin radikal sonuçlarını gösterir ve şiddetin kendisini sergilemezken tragedya biçiminin kırılgan mimarisini korur.

Peter Euben tragedyayı üyelik (*membership*) ile parçalanma (*dismemberment*) arasındaki çatışma olarak görür. Buna tragedyanın aynı zamanda parçalanmayla hatırlama arasındaki çatışma da olduğu eklenebilir. Dionysos unutmanın tanrısı olabilir, ancak Euripides unutuşu hatırlamamızı ve bundan bir şeyler öğrenmemizi sağlar.

Katarsis: Özgürlük mü, Özgürleşme mi?

Peki, bir şeyleri *nasıl* öğreniriz tragedyadan? *Mania*'sını mı paylaşırız, *techné*'sini mi, yoksa uzaktaki seyirciler olarak katarsis aracılığıyla şiddet dolu kurban eyleminin daha "uygar" bir çeşidini mi canlandırırız içimizde?

Sigmund Freud'un karısının amcası Jakob Bernays, "katarsis" kelimesinin "eğitimli kişilerin el altında tuttuğu ama düşünen hiç kimsenin tam olarak anlamını bilmediği fiyakalı bir deyim" olduğunu söylemişti. Aslında Aristoteles'in *Poetika*'sında, özgün Yunancası da ağdalı ve dolambaçlı olan tek bir yerde geçer katarsis ke-

limesi: "Tragedya, hayranlık veren, tamamlanmış (bir başı, ortası ve sonu olan) ve önem taşıyan bir eylemin taklit edilmesidir; dil aracılığıyla hoşa gidecek hale getirilmiştir ve farklı bölümlere ayrılır; hikâye edilmez, oyuncular tarafından sergilenir; acıma ve korku uyandırarak bu duyguların arındırılmasını [katarsis] sağlar."[20] Aristoteles'in *Politika*'da vaat ettiği katarsis teorisi *Poetika*'sında yoktur – elbette Aristoteles'in komedi üzerine incelemesi gibi katarsis üzerine incelemesi de başında Jorge Luis Borges'in bulunduğu, müdürü Umberto Eco olan bir Babil Kütüphanesi'nde kaybolmamışsa...

Etimolojik olarak katarsis arınmaya gönderme yapar ve tiyatroyla, sağlık ve temizlikle, ayinlerle ilintili gibidir. Katarsis şiddetli duyguların boşaltılması olarak bir tür homeopati gibi görülebilir. Yine de yüzyıllar boyunca gizemli bir kavram olarak kalmış, "acıma ve korku" sözünün ne anlamı ne de seyirci açısından işlevi tam bir açıklık kazanamamıştır. Aziz Augustinius gibi kimileri paganların katarsisini Hıristiyanlığın hizmetine koşmuş ve duygudaşlık yaparak acıma deneyimini günahların bağışlanmasına götüren keyifli bir yol olarak görmüştü. David Hume gibi başkalarıysa Aristoteles'in *Poetika*'sını Hıristiyan etiğine dahil etmeye direndi ve duygudaşlık yaparak acıma deneyiminden hoşlanıyorsak, bunun için bir hastanenin bir gösteri salonundan daha uygun olacağını öne sürdü. Hume, şiddetli duyguları bir tür duygusal bilgeliğe ve sakin estetik duygulara dönüştüren tragedyanın paradoksuna inanırdı.[21] Alman felsefeci ve oyun yazarı Gothold Ephraim Lessing trajik katarsisi kamusal ve özel duygular arasında bir aracı olarak görmüştü; duygulanma aracılığıyla ahlaki duygular harekete geçer ve aynı anda

20. Aristotle. *De arte poetica liber*, haz. Rudolf Kassel, Oxford: Clarendon, 1965. Ayrıca bkz. *Nicomachean Ethics*, çev. W. D. Rose, Oxford University Press, 1925; Türkçesi: *Nikomakhos'a Etik*, çev. Furkan Akderin, İstanbul: Say, 2014. İyi bir bibliyografya ve yorum için bkz. Aristotle, *Poetics; of Aristotle*, sunum, yorumlar ve eklerle haz. D. W. Lucas, Oxford; Clarendon, 1968. Katarsis kavramının entelektüel tarihi şurada bulunabilir: Teddy Brunius, *Inspiration and Katharsis: The Interpretation of Aristotle "The Poetics" VI, 144 b 26*, Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1966. M. D. Petruşevski'nin yorumları için bkz. *Ziva Antika = Antiquité Vivante* [Üsküp] 4, no. 2 (1954). Fransızca ayrıntılı bir özeti de bulunmaktadır. Petrusevski'nin görüşleri kısmen şuradan türetilmiştir: *Kennt Aristoteles die sogenannte tragische Katharsis?*, Berlin: Weidmann, 1912.

hem heyecan veren deneyimi düşünce ve itidal ile yumuşatır, hem de kamusal ahlakı daha kavrayışlı ve daha yaratıcı hale getirirdi.

Daha sonraları, on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllarda, şiddetli duyguların estetik deneyim haline dönüşmesinin önemine inananlar ile "acıma ve korkuya" tıbbi ve psikolojik açıdan yaklaşanlar arasında bir ayrımdan söz edilebilir. Bernay, katarsiste histeri ve başka nevroz biçimleri için bir tedavi potansiyeli görerek onu tıbbın hizmetine koştu. Katarsis popüler kültürde kestirmeden bir duygusal çözüm yaratmaya yarayan edebi bir reçete, siyasi propagandada ise bir dava uğruna kullanılan bir manipülasyon aracı haline geldi. Öte yandan Rus sanat psikoloğu, Biçimci eleştirmen ve şairlerin dostu Lev Vigotski, katarsisi edebiyat ve sanatın özündeki biçim ve içerik antagonizması olarak gören radikal bir yorum öne sürdü. Buna göre katarsis "şiddetli duyguları yavaşlatıyor" ve bunları bir duygusal bilgeliğe, oyuna, hoşgörüye ve keyfe dönüştürüyordu.[22]

Ancak katarsisin hikâyesi, birbiriyle yarışan yorumların bilmecesinde son bulmadı. Güncel dilbilim araştırmaları polisiyeleri andıran şaşırtıcı bir yöne dümen kırdı. 1954'te, o sıralar Mareşal Tito' nun yönetiminde bulunan Yugoslavya'daki Üsküp'te seçkin klasik çağ uzmanı M. D. Petrusevski, Aristoteles'in *Poetika*'da, tragedyanın tanımında "katarsis" kelimesini hiç kullanmamış olduğu yönünde bir tez ortaya attı. Bu cüretli ama titiz bir biçimde gerekçelendirilmiş yorum, belki yayımlandığı yerin sıradışılığı ya da klasik çağ araştırmaları "merkezlerinin" dar ufuklu oluşu yüzünden çağdaş akademik ortamda fazla yankı bulmadı. Teze göre tanımdaki asıl kelimeler *pathematon katharsin* ("duyguların katarsisi") değil, *pragmaton sustasin* ("bir araya getirilen eylem") idi.[23] Arınma anlamın-

21. David Hume, "Of Tragedia", *Four Dissertations* (1757) içinde, aktaran Teddy Brunius, *Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas* içinde, 5 cilt, haz. Philip P. Wiener, New York: Charles Scribner's Sons, 1973-1974. Ayrıca bkz. aynı yazarın yukarıda belirtilen *Inspiration and Katharsis* adlı kitabı ve Lev Vygotsky, "Art as Catharsis", *The Psychology of Art*, Cambridge, MA: MIT Press, 1971, s. 215.

22. Lev Vygotsky, "Art as Catharsis", s. 215.

23. Tezin gerekçeleri oldukça ayrıntılıdır. Her şeyden önce elyazmalarının farklı okumaları vardır. *Pathematon* yerine tamamen anlamsız da olsa *mathematon* şeklinde bir okuma da yapılabilir. İkincisi, tragedyanın tanımındaki ifadede Aris-

da katarsis Petruşevski'ye göre tragedyada değil müzik alanında söz konusuydu.

Katarsis bir yazım yanlışı, ya da gayretkeş bir elyazması yazıcısının Aristoteles'in metnindeki "trajik hatanın" üstünü örtmek için yaptığı hatalı bir düzeltme olabilir mi?

Teorinin doğru veya yanlış olması benim hüküm verebileceğim bir şey değil. Kopya çıkaran yazıcının sansür uygulamasına ve akılcı kompozisyon sanatını (izleyicilerin arzusu doğrultusunda) silmesine dair bu varsayımın eski Yugoslavya'dan çıkmış olması şaşırtıcı değil. Bence Aristoteles'in *Poetika*'sını böyle katman katman silinip yazıldığı varsayımıyla okumak son derece kışkırtıcı bir yaklaşım. Tragedya kurtuluş üzerine düşünür ve *mania* aracılığıyla özgürleşmeyi olay örgüsünün yoldan sapması olarak resmeder, böylece üzerinde düşünülmemiş bir coşkunun tehlikelerine dikkat çeker. Tragedya sanatında çizildiği haliyle özgürlüğün mimarisi, nihai olarak üst üste silinip yazılmış bu şahane *katarsis*/*sustasis* palimpsestine, duygusal arınma ile –şiddeti ve kurbanı silip ortadan kaldırmaksızın, hikâye anlatmanın çiftdeğerli alanına dönüştüren– bileşimsel bir oyunun birlikte varolmasına dayanır.

Şimdi, tiyatronun *technê* ve *mania*'sı üzerine düşünceleri yirminci yüzyıla nakletmek ve Aby Warburg, Franz Kafka ve Osip Mandelstam'a ait üç sıradışı trajik deney aracılığıyla derinleştirmek istiyo-

•••••

toteles'in tanım kurallarına aykırı bir muğlaklık bulunur. Üçüncüsü, yine Aristoteles'in tanım kurallarına aykırı bir biçimde nesnel niteliklerden öznel nitelemelere sıçrama yapılmıştır. Dördüncüsü, *Poetika*'da tanımın farklı kısımlarına ilişkin açıklamalar vardır ama katarsise ilişkin bir açıklama bunlar arasında yer almaz. Petruşevski bu kelimeleri *pragmaton systasin* şeklinde belirler; bu durumda anlam, bir araya getirilen eylemlerdeki acıma ve korkuyla ilişkili hale gelir. *Poetika*'nın sonraki bölümlerinde Aristoteles bu kelimeler üzerine yorum yapar. Yanlış okumanın açıklaması, Aristoteles'in zarar görmüş elyazmalarının, *Politika* kitabında onun *Poetika*'da katarsisi açıklamaya niyetlenmiş olduğunu okumuş olanlar tarafından düzeltilmiş olmasıdır. Ama tanımda Aristoteles "katarsis" kelimesini kullanmamıştır. Nitekim Petruşevski'ye göre trajik bir katarsis yoktur, sadece müzikal bir katarsis vardır. Katarsis ve derinlemesine düşünme arasındaki ilişkileri yeniden ele alan güncel bir deneme için bkz. Alan Singer, *Aesthetic Reason: Artwork and Deliberative Ethos*, University Park: Pennsylvania State University Press, 2003.

rum. Bunların her biri Prometheus ve Dionysos tartışmasını farklı bir edebi tür içine taşıdı: Warburg'un New Mexico'daki Amerikan Yerlisi köylerine (bir tedavi olarak tasarlanmış ve uygulanmış) seyahatinin eleştirel dökümü; Kafka'nın (Prometheus'u hatırlama kayasında bırakan) Unutulan Prometheus meseli ve Osip Mandelstam'ın Aiskhylos'un tiyatrosu ve Stalin zamanında hayatta kalmayı başarmak üzerine üç şiiri. "Tragedyalar geri dönemez," diye yazar Mandelstam, ama bu deneylerin her biri trajik zorunluluğun şaşırtıcı inatçılığını ve alternatif bir modernite içinde tiyatro için farklı bir yer düşünü sergiler.

Warburg ya da Kurtuluşun Mimarisi

> En derin arınma ideali olarak görülen kanlı kurbandan kurtuluş, Doğu'dan Batı'ya dinin evrim tarihine hükmeder. Yılan bu dinsel yüceltim sürecinin ortağıdır.
>
> ABY WARBURG

Rönesans ve pagan antikçağ tarihçisi ve deneysel antropolog Aby Warburg (1866-1929) yılan ve yılanın zengin ikonolojik tarihinin "mış gibi" felsefesinde bir sayfa hak ettiğine inanmıştı. Bu bağlamda "mış gibi" deyişi, ilerleme ile nostalji arasındaki karşıtlığın yanından dolanacak bir modernite yoluna ilişkin üçüncü bir düşünme ve hayal etme tarzını temsil ediyor. Ya da daha doğrusu, burada bir nebze nostalji varsa, ne saf ne de şiddet içeren bir şey olarak ilkelliğe duyulan özlemle yüklü bir nostaljidir bu. Ve şayet burada ilerlemeye yönelik bir inanç varsa, bu inanç teknolojik akılcılığın zaferi olarak değil, kaosun ve insanlık onurunun yaratıcı düzenlemesi olarak tanımlanır.

Warburg yılan ayinini tecrübe etme ve üzerinde düşünme deneyini, kültürlerarası bir bağlamda özgürlüğün mimarisi üzerine düşünceleriyle sürdürür. Kişisel bir bunalım ânında Warburg Doğu'yla Batı'nın kavşak noktasındaki kişisel ve entelektüel yaşamöyküsü üzerine şöyle düşünür:

> Hayat yolculuğuma dönüp baktığımda, işlevim kültür havzalarında [*Wetterscheide*] ruhların sismografı olarak hizmet etmek oldu gibi ge-

liyor bana. Ta doğduğum anda Doğu'yla Batı'nın orta yerine bırakılmış ve daima gönül yakınlığı duyduğum İtalya'ya, pagan antikçağ ile Hıristiyan Rönesansının buluşmasının yepyeni bir kültürel kimliğin doğmasına yol açtığı yere gitmeden edememiştim. Ayrıca kişisel olmayan davalara hizmet etmek ve oradaki pagan, içgüdüsel doğa kuvvetleriyle örgütlü aklın uç noktaları arasındaki hayatı deneyimlemek üzere Amerika'ya da çekilmiştim.[24]

"Ruhların sismografı" alternatif bir *techné*'nin yaratıcı bir aletidir. Warburg'un alanı, "orta yer" ve "havzalar"dır, düz bir çizgi değil bir zikzak, etkileşimli bir sınır bölgesidir. Warburg kendisini "ötekilerin" topluluğuna dahil hissetmez, daha ziyade hem hâkim kültürün hem de Alman Yahudi topluluğunun içinde iki kere yabancıdır; kendi dinsel ve kültürel geleneğine hem yabancılaşmış hem de bunlar tarafından sarmalanmıştır ve Alman akademik yerleşik düzenine de tam olarak kabul edilmiş değildir.

1923'te Warburg kendisini ruhsal hastalıktan mustarip bir halde, varoluşçu psikiyatr Dr. Ludwig Binswanger'in yönetimindeki Kreuzlingen Sanatoryumu'nda buldu. Binswagner o sıralarda biyolojik olarak belirlenmiş içgüdülerin ötesine geçen karmaşık bir insan öznelliği kavrayışı geliştirmeye çalışmakta ve "kendini gerçekleştirme" mefhumuna değişik fenomenolojik ve sanatsal yaklaşımlar araştırmaktaydı. Binswagner hasta Warburg'a ilginç bir teklifte bulundu: Kendi seçeceği bir konuda bir konferans hazırlayıp sunarsa, onu hastaneden taburcu edecekti.[25] Warburg, Pueblo Bölgesi Amerikan Yerlilerinin yılan ayinleri ve gerek "Atina ile Oraibi arasında" gerekse "ilkel insanlık" ile modernite arasında beklenmedik bağlan-

24. Aby M. Warburg, *Images from the Region of Pueblo Indians of North America*, çev. Michael P. Steinberg, Ithaca: Cornell University Press, 1996, s. 107. Beni Warburg'un bu metniyle tanıştırdığı için Michael Steinberg'e şükran borçluyum. Keza bkz. Phillip-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris: Macula, 1998; İngilizcesi: *Aby Warburg and Image in Motion*, çev. Sophie Hawkes, Cambridge, MA: MIT Press, s. 332 ve George Didi-Huberman, *L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris: Edition de Minuit. 2002.

25. Warburg, *Images from the Region of Pueblo Indians of North America.* Kuzey Amerika Pueblo Bölgesi Kızılderililerinden İmgeler başlıklı konferans parlak bir şekilde sunuldu ve övgü topladı, ama sonra 1988 yılında bulunana kadar Warburg'un diğer çalışmalarının arasında kayboldu.

tılar kuran "kanlı kurbandan kurtulma" ritüelleri üzerine düşünmeyi tercih etti. Dionysosçu *mania* ve Prometheusçu *technê*'yi çok farklı bir zamana ve mekâna taşıyarak ve kültürlerin arasındaki bir orta yerde kişisel ama aynı zamanda "kişisel olmayan" bir katarsis arayarak, Amerikan Yerlilerinin yaşadığı Güneybatı'daki yerleşimlere neredeyse otuz yıl önce yaptığı seyahate geri döndü.[26] Göreceğimiz gibi, Warburg'un analizinde *mania* ve *technê* trajik bir biçimde orantısız ya da kıyaslanamayacak şeyler olmaktan çıkar ve kamusal gösterinin yarattığı o aradaki özel alanda aynı anda birlikte varolurlar.

Warburg'un incelemesinin merkezinde çizimde, mimaride ve ayinlerde yılanın temsil edilişi bulunur. Başka modernist yazarlar ve antropologlar kanlı kurban ayinleri düzenleyen Azteklerin daha şiddet yüklü kültürüne odaklanmaya eğilimli olsalar da, Warburg şiddete bir alternatif oluşturan dolayımlama ve simgeselleştirme diline yerel geçişe kaptırmıştı kendini. Konferans içe ve dışa doğru, zaman ve mekânda, dil ve imge, eylem ve duygular aracılığıyla eşzamanlı olarak yapılan ve farklı kültürlerin *daemon*'ları arasında yeni ve yılankavi bir aracılık mimarisi çizen çok sayıda yolculuğun izini sürüyordu. Warburg kendine özgü tutkulu, hatta "*pathos* temelli" düşüncesini Antik Yunan'a kadar geriye giderek, *pathos* ikonolojisinin izinden duyguların ve ayinlerin dinamik billurlaşmasına ulaşarak geliştirdi. Konferansın sunumu Warburg için ruhsal sancılardan bir tür kurtuluş ve Doğu'yla Batı arasındaki bağlantıları geniş ölçüde yeniden ele almak için ferah bir yol oldu. Ancak bu durumda kurtuluş özdeşleşmenin esrikliği veya farklılık şeytanının kovulması şeklini almadı; içinde bir çeşit özgürlüğün belirebileceği bir düşünme

26. George Didi-Huberman ve Michael Steinberg, Warburg'un Nietzsche'ye ve özel olarak onun tragedya üzerine çalışmalarına hayranlığından söz eder. Ben Warburg'a Dionysos-Apollon çerçevesinden değil, Dionysos-Prometheus çerçevesinden bakmayı öneriyorum. Bu bizi bir ya/ya da yaklaşımından kurtaracaktır: ya güzelliğin (ve Warburg'un sanat tarihinin estetize edilmesi dediği şeyin) tartışılması ya da Warburg'un kişinin kendini yaratıcı bir şekilde özgürleştirmesinin, şiddetin ve kaosun izini sürmek için "aralık" diye adlandırdığı "üçüncü alandaki" temsillerin semptomatik şiddetinin tartışılması. Aralığın ikonolojisine farklı bir yaklaşım için bkz. Giorgio Agamben, *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, çev. Daniel Heller-Roazen, Stanford: Stanford University Press, 1999.

alanının (*Denkraum*) ve "ruhsal bir mesafe bırakmanın" tanınması şeklinde gerçekleşti. O döneme ilişkin günlüğünde Warburg "katarsis" kelimesini kullanır, ama ne tür bir katarsisten –*daemon*'ların kovulmasından mı, yoksa yaratıcı bir düzenleme içinde onlarla dans etmekten mi– söz etmektedir acaba? Bu homeopatik mimesis için uygun çizim zikzak, uygun *gestus* pagan yılan dansı, uygun mimari cisimleşme ise dünya evinin merdiven biçimli çatısıdır. Ama bunu göstermek için Warburg'un hikâyesini en başından anlatacağım.

1895 yılında genç Aby Warburg bir akraba düğününe katılmak için New York'a gitmek üzere Floransa'dan ayrıldı. Oradaki "yaldızlı modernitede" hayal kırıklığına uğradı ve güneybatıya seyahat ederek "Amerika'nın Pompeii'si" diye adlandırdığı Mesa Verde yamaçlarından geçti. 1896'da New Mexico ve Arizona'ya doğru yolculuğunu sürdürdü ve San Juan, Laguna, Acoma ve Ildefonso Pueblolarını ziyaret etti. Buralarda kabile ihtiyarlarıyla tanıştı, dans ayinlerini gözlemledi ve Hopi okul çocuklarıyla çalıştı. Çocuklarla yaratıcılık deneyleri yaparak, Hopi çocuklarından anlattığı masal için resimler çizmelerini ve çizdiklerini açıklamalarını istedi. Çocukların fırtına ve şimşekleri nasıl göstereceklerini, Hopi hava tanrısı olan yılana ait geleneksel zikzak ve ok simgelerini mi kullanacaklarını, yoksa daha doğal bir biçimde mi resmedeceklerini merak ediyordu. On dört çocuktan on ikisi, onu şaşırtan bir biçimde, Amerikan eğitim sisteminin etkisi altında "gerçekçi" şimşekler çizmiş, sadece ikisi yılan simgeleri yapmıştı. Daha sonra dans ayinlerini gözlemlerken Warburg, Pueblo bölgesi Amerikan Yerlileri kültürünün "içgüdüsel büyülü etkileşimden, manevileşmiş bir mesafeliliğe doğru evrildiği" sonucuna vardı.

Mitik olanla mantıksal olanın eşzamanlılığı, bir simgesel ara alan yaratmaya ve Warburg'un en ilginç buluşlarından biri olan "aralık ikonolojisi" üzerinde inceleme yapmaya imkân verir. Yabancı etnograflar yerel kültürlerin yeniden kurulması için nostaljik girişimlerde bulunmuşlarsa da, Warburg Amerikan Yerlilerinin saflığını kurtarmanın peşinde değildi; tersine onların melez (hatta kendi kullandığı tabirle "şizoid") doğalarını görüyor ve kabul ediyordu. Warburg'a göre kurtarılması gereken sadece Amerikan Yerlilerinin "mitolojik ruhu" değil, aynı zamanda şiddetle aralarında "manevi bir



Resim 5. Cleo Jurino'nun yılan ve Pueblo Kızılderililerinin "dünya evi" çizimi ile Aby Warburg'un notları. Warburg Enstitüsü'nün izniyle.

mesafe bırakarak" doğal dünyadaki kaosu düzene sokma tarzlarıydı; bu tarz insanlık onuruna götüren alternatif bir yol da sunuyordu. Hopi ve Walpi ayinlerinde Warburg Yunan tragedyasının unsurlarını görmüştü. Ortak tema kurtarılmaydı, ancak Amerikan Yerlilerinin ayinleri ani değişikliklerle gelişen olaylardan değil simgesel kurgulardan oluşuyordu. Onura götüren yol kelimenin Batılı anlamında siyasi kurumların kurulmasına değil, simgesel uygulamalarla ve ortak bir alan yaratılmasıyla insanlar, hayvanlar ve ilahi varlıklar arasındaki gönül yakınlıklarının sahnelenmesine yöneliyordu.

Hopi ve Walpi kökenli Amerikan Yerlilerinin dünya görüşünün altında, aynı anda hem kozmolojik bir kavram hem de yaşadıkları evlerin mimari uygulamasının temeli olan "dünya evi" arkitektoniği yatar. Warburg, Hopi evlerinin merdiven biçimli çatısının ve hem gündelik Hopi mimarisinde hem de ruhani ve ritüel çizimlerinde rastlanabilen (dikey değil) çapraz yerleştirilen merdivenlerinin ağaç

kökenlerini anımsattığını, ikisinin de yılanın zikzak hareketini yansıttığını gözlemler.

Dünya evi Babil Kulesi'nin daha az kötümser bir alternatifidir. Harabe değil parçadır, umut ve mucize alanıdır. Dünya evi kişinin kozmosu gözlemleyebileceği tersine çevrilmiş bir amfiteatrdır. Çapraz basamaklar yılanın hareketini, zikzağı yineler: Ne tam olarak yatay ne de tam olarak düşey oluşları, tam bir aşkınlığı değil dolayımlamayı ve açıklığı akla getirir. Babil Kulesi efsanesi Tanrı'yla iletişim kurma arzusunu ve bunu izleyen evrensel bir dilin yıkımını dile getirirken, zikzak biçimleriyle dünya evi, dünyayla imgesi arasındaki hiyerogliflerle dolayımlama alanına açılır. Ne bu ikisi arasındaki karşıtlık üzerine ne de imgenin yasaklanması üzerine kurulu bu alanda farklı temsil tarzları agonist olmayan, duygudaşlığa dayalı bir ilişki içinde bulunur.

Warburg'un dünya evinin mimarisine ilişkin çektiği fotoğraflar, tuhaf, alışılmadık kompozisyonları ve bir sürü gölge içerişleriyle etnografik fotoğrafçılık kurallarından sapması açısından dikkat çekicidir (Resim 6-7). Bunlar yirminci yüzyıl başlarındaki fotoğrafçıların, özellikle Jacques-Henri Lartigue ve Eugène Atget'nin fotoğraflarına benzer; hareketi ve geçiciliği yakalarlar ve modernist bir duyarlıkları vardır. Fotoğrafların birine baktığımızda arka tarafta, ağaçtan yapılmış basit bir sayvanda dünya evinin imgesini fark ederiz; ön tarafta ise ikindi gölgeleri arasında saklanacak bir yer arar gibi fotoğrafçıdan koşarak uzaklaşan bir köpek vardır. Warburg'un çektiği fotoğraflardan üçünde, imgenin ön tarafında bulunan ve fotoğrafa bakana ürperti veren boş alanlar vardır: zikzak şekilli dünya evi resmini Hopi kadınlarının yüzlerinden ayıran arka plandaki karanlık, çatlamış kilise duvarı ve katedralin zeminindeki gölge oyunları. Bunlar melankoliyi işaret etmek yerine düşünme alanları oluşturur, fotoğraf karesinin kutladığı paylaşılan modernite kadar onurun ve farklılığın da tanınmasına yöneliktirler.

Ancak Warburg bizi dünya evini huzur dolu bir kozmoloji mekânı olarak görmeye karşı uyarır: Çünkü dünya evinin sahibesi yaratıkların en tekinsizi, yılandır. Yılan bir kültürel aracı haline gelir. Warburg'a göre yılan dansı hiç de Pueblo kültürüne özgü ilkel bir vahşilik örneği değildir. İki bin yıl önce "tam da Avrupa kültürünün



Resim 6. Acoma. Kilise duvarını süsleyen merdiven biçimli çatı. Aby Warburg'un fotoğrafı. Warburg Enstitüsü'nün izniyle.

beşiğinde, Yunanistan'da kült âdetleri yaygındı" ve Dionysos kültünün *Mainad*'ları yılanlarla dans ederdi. *Mainad*'ların dansı çılgın bir cezbe halinde, kanlı bir kurbanla sonlanırdı; Moki danslarında ise kurban ayinsel bir dolayımlamaya dönüşür. Bu şekilde, yılan dansı aracılığıyla Warburg Nietzscheci Dionysos/Apollon karşıtlığının, hatta Orfik gizemlerin ötesine uzanır ve iç içe geçmiş bir dünya kültürü yaratacak şekilde, Goethe'nin Prometheus'uyla Nietzsche'nin Dionysos'unun, Rönesans nemfleri ve Amerikan Yerlilerinin kahramanı Ti-Yo ile birlikte yer alabileceği bir dolayımlama alanı, bir ortak yer arar. Ti-Yo, rehberi olan (Warburg'un benzetmesini genişletmek gerekirse, Dante'nin Beatrice'sinin hayvan versiyonu olan) bir dişi örümcek eşliğinde suyun kaynağını bulmak için yeraltına yolculuğa çıkan bir kahramandır. Yeraltından iki genç dişi yılanla geri döner. Yılanlar ona yılansı çocuklar doğurur ve kabileleri yerleşim yerlerini değiştirmeye, bölgelerini terk etmeye zorlar. "Bu yılan dansında yılan kurban edilmez, daha ziyade, kutsama ve imalı dans hareketleri aracılığıyla haber getirip götüren bir ulağa dönüş-



Resim 7. Ağaçtan oyulmuş merdiven süsü, Aby Warburg'un fotoğrafı. Warburg Enstitüsü'nün izniyle.

türülür, böylece ölünün ruhuna geri döndüğünde şimşek biçimine bürünüp göklerden sağanaklar yağdırabilir."[27]

Yılan ayininin anlamı nedir? Warburg'a göre "maskeli dans, dans ettirilen nedenselliktir". Burada "nedensellik" "mış gibi" anlayışının nedenselliği, Batı'nın mantık sisteminin dışladığı çelişkileri dışlamayan, farklı türden bir eşzamanlılık çerçevesinde "duygudaşlık mantığının" nedenselliğidir. Yılanın *ne anlama* geldiği önemli değildir, önemli olan dansçının *yanına* gelmesidir ve –William Butler Yeats'i alıntılarsak– "dansçı ile dansı" ayırt etmenin yolu yoktur. Nedensellik ve mimesis dans alanında birlikte yer alır ve kurtuluşun icrasını mümkün hale getirirler.

Yılan çelişkilerle, içsel ve dışsal *daemon*'larla dolu bir figürdür:

Dünya evinin sahibesi ve sınırları aşan, deri değiştiren cıva gibi bir haberci-tanrıçadır. Yer ve gök, Doğu ve Batı, hiyeroglif ve dans arasında gidip gelir.

Eski Babil'den Antik Yunan'a, Yahudiliğe ve Hıristiyanlığa kadar pek çok eski kültürde yılana rastlanır. Hem pagan antik dünyada hem de Yahudilikte yılan zıt güçleri içinde barındırır. Yunan mitolojisinde *Mainad*'lara ve Laokoon'u cezalandıran yılanlara karşılık, Sokrates'in ölümünden önce sözünü ettiği Asklepios'un tedavi edici yılanları vardır. Eski Ahit'te Musa çölden geçen İsraillilere, yılan ısırıkları yüzünden ölmemeleri için bakınca iyileşecekleri tunç bir yılan yapıp bir direğin üstüne koyma emrini verir. Farklı yorumları destekleyebilen muğlaklığı nedeniyle, suret ve putlara tapınmayı yasaklayan antik İbrani kültüründe kaybolmamayı başaran ana imge yılandır. Son olarak da, çağdaş felsefeci Jacques Derrida, Platon ile Stephan Mallarmé'yi harmanlayarak şiir ve felsefeyi birlikte okuyuşunda kendi yapıbozumcu yılan dansına girişir. Yılan dansının alanı, yayılma sürecinde yok olmaz; tıpkı yılan ısırığı gibi hem zehir hem ilaç olan *pharmakon*'un içindeki farklılığın açmazında gömülü kalır. Platon'un değerlendirmesinde, *pharmakon* kültürel belleği hem yok eden hem de saklayan yazı sanatına da gönderme yapar.[28] Yani özgürleşmeyi temsil eden bir hayvan seçmemiz gerekseydi, bu hayvan dans eden, zikzaklar çizen, ancak kısmen evcilleştirilmiş çıngıraklı yılan olurdu.

Dünya dinleri içinde yılanın çiftdeğerliliği konusunda en insafsız olanı Hıristiyanlıktır. Hıristiyan geleneğinde yılan aşikâr bir şekilde, cennetten kovulmanın sorumlusu, baştan çıkarıcı şeytan figürüne bağlanır. Yılan masum insanları ilk günahı işlemek üzere baştan çıkarır. (Elbette "bilgi ağacı" konusunda önyargılarımız yoksa, yılanı ilk insan çiftinin sadece baştan çıkarıcısı olarak değil, aynı zamanda ilk öğretmeni olarak da görebiliriz; ama bu kilise geleneklerine uygun bir yorum olmaz.) Kültürlerarası yılan incelemesinde, Warburg çiftdeğerliliği reddeden egemen Hıristiyan yaklaşımındaki

27. Warburg, *Images from the Region of Pueblo Indians of North America*, alıntılar sayfa 38'den.

28. Jacques Derrida, *Dissemination*, çev. Barbara E. Johnson, Chicago: Chicago University Press, 1983.

yılana bakışı bir yana bırakır; bunun yerine Helen ve Rönesans paganlığını hümanist Yahudi Haskala geleneğiyle ve on dokuzuncu yüzyılın sonlarındaki Amerikan Yerli ayinlerine ilişkin anlatılarla bir araya getiren sıradışı modernist bir yorum sunar.

Bu durumda modernite basit bir "modernleşme" kavramından farklıdır; modernlik karşıtı olmayan, eşzamanlılığa, aradalığa, farklı zamansallıkların ve simgesel sistemlerin birlikte varolmasına imkân veren belli bir hümanist modernist bakış açısından bir modernleşme eleştirisidir. Nitekim zikzak –Vincent Van Gogh'un fırça darbelerinden Viktor Şklovski'nin, üçüncü yola, çözülmemiş paradoksların eğri büğrü, dolambaçlı yollarına düşkünlüğünü cisimleştiren satranç atı hareketine kadar– modern sanat ve edebiyatta tanıdık bir figürdür. Warburg'un alternatif soykütüğünde şiddet içermeyen ayinler alanı "düşünme alanına doğru evrilen tapınma alanıdır". Warburg Hopilerin "ruhsal mesafe" kavramını kendi merkezi kavramına dönüştürür: modern bir *Denkraum*, bir düşünme alanı, bir onur alanı, bireyin etrafındaki –muhakeme yapmasına ve eyleme geçmesine imkân veren– bir özgürlük çemberi. "Fantastik büyü" ile "amaca yönelik aklı başındalığın" eşzamanlı oluşu bir yarılmanın emaresi gibi görünür; oysa Amerikan Yerlileri için bu, insanla çevre arasındaki sınırsız iletişim imkânının, şizoid değil özgürleştirici bir deneyimidir.[29] Dolayısıyla zikzak, özgürlüğün ortaya çıkabileceği bir agnostik alanın sınırlarını çizer. Günlüğündeki seminer notlarının bir yerinde Warburg Amerikan Yerlilerinin "sanatsal" uygulamalarından söz eder, ama kendisini bir anakronizm içinde yakalayıp "sanatsal" kelimesinin üzerini çizer. Eşanlılık ve duygudaşlığın yarattığı bu çiftdeğerliliğin ya da muğlaklıkların şiirselle korunabileceği tek alan, modern mantık veya teknolojiden ziyade modern sanat olabilir. Nitekim varlığını sürdüren pagan kültürlerle fiili ilişki içinde olmak Warburg'a Avrupa modernitesine ilişkin bir içgörü sağlamış, öte yandan ona hem çektiği Amerikan Yerlileri fotoğraflarında, hem de ailesinin Ortadoğu'dan İspanya, Almanya ve Türkiye'ye yaptığı göçleri ve kendi New Mexico seyahatlerini Hopi çocuklarının çi-

29. Warburg, *Images from the Region of Pueblo Indians of North America*, s. 17.

zimlerine benzeyen otobiyografik diyagramlarla göstermesinde gözlemlenebilen ilginç bir kendini kaydetme yöntemi kazandırmıştı.[30]

Warburg'un sınır geçişleri ve zikzaklarla dolu otobiyografik diyagramları, kültürel ayrımlar ile özgürlük ve kurtuluş söylemlerine dair başka bir haritalama yapılabileceğini düşündürür. Onun için kurtuluş, uygarlık*tan* ve yarattığı tatminsizlikler*den* kurtuluş değil, uygarlık imkânlarına ilişkin farklı bir kavrayışa *doğru* kurtuluştur. Warburg ilkelliğin saflığını veya şiddetini allayıp pullamaz, çünkü kendisini onlara göre tamamen "öteki" olarak görmez, onların duyguların kaosunu (tamamen denetim altına almadan) düzenleme arzularım paylaşır. Nietzsche ile Kant arasındaki karşıtlık, ya da akılcı ile akıl dışı, uygarlığın ketlemeleri ile içgüdülerin serbest bırakılması arasındaki karşıtlıklar Warburg'un haritasında yer almaz. Aslında Avrupa kültürü içindeki "akıldışılığın" yerini de saptar Warburg: Alman antisemitizminde ve Benito Mussolini'nin, daha sonra da Adolf Hitler'in teatral otoriterlikleri kisvesi altında Dionysosçu *mania*'larm geri dönüşünde yatar bu akıldışılık. Tarihçi Michael Steinberg'ün aktardığına göre, Warburg Mussolini'nin yükselişini, Roma'nın tekinsiz bir biçimde "paganlığa dönmesi" olarak görmüştür.[31] Kitle ayinlerinin böylesine yeniden canlanması Warburg'a göre, dünya hâkimiyeti peşindeki gazap tanrılarının *Dionysos Rex* kisvesine bürünüp canlanmasına yol açacak tehlikeli bir nostaljik icattı.

Warburg'un konferansı ümitli bir havada sona ermez. Bitirirken bizi, *têchne*'sini hiç ayrım gözetmeden teknolojik ilerlemenin hizmetine veren ürkütücü bir Amerikan Prometheus'u imgesiyle baş başa bırakır. "Ruhsal mesafe" ve düşünme alanı hem Dionysosçu *mania* hem de Faustçu-Prometheusçu teknoloji tarafından tehdit edilmektedir:

> Amerikalı bugün artık çıngıraklı yılandan korkmuyor. Öldürüp geçiyor, ona tapınmıyor. Tele hapsedilmiş yıldırım –denetim altındaki elektrik– paganlıkla işi olmayan bir kültür üretti. Ne geçti paganlığın yerine? Do-

•••••

30. Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity: Contribution to the Cultural History of Renaissance*, sunuş Kurt W. Forster, çev. David Britt, Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and Humanities, 1999, s. 41.

31. Steinberg, "Interpretative Essay", s. 108-9.

> ğal güçler artık canlı biçimlerine bürünmüş halde değil insanın yönlendirmesine itaat eden sonsuz dalgalar şeklinde görülüyor. Makine çağının kültürü, mitoslardan doğmuş doğa bilimlerinin onca çabayla başardığını –düşünme için gereken alana dönüşen huşu alanını– bu dalgalarla tahrip ediyor. Modern Prometheus ve İkarus olan Franklin ve Wright Kardeşler, tam da bu mesafe duygusunun meşum tahripçileri, gezegeni kaosa geri götürme tehdidini oluşturanlardır.[32]

Amerika'nın teknolojik ilerlemesini dramatik bir tarzda ele alırken Warburg, Pueblo hiyerogliflerinin kendisine ait bir çeşitlemesini yaratır. Elektrik dalgalarında zikzakın alternatifini görür. Zikzak insan ile tanrısal olan arasında aracılık yaparken, dalga fiziksel olayın insan tarafından temsil edilmesidir. Warburg'un anlatısında Pueblo halkı "şizoid" iken, ilerlemeye bilimsel bir inanç besleyen coşkulu modernleştiriciler neredeyse barbardır. Yılanın zehri gibi, elektrik de modernleşmenin hem zehri hem ilacı olarak görülebilir. Nitekim elektriğin her şeyi yok etmeye muktedir oluşu Warburg tarafından yerilirken, neredeyse aynı sıralarda, Vladimir Lenin elektrikleşmeyi –radyodan diğer elektronik cihazlara, uzayın fethine ve daha sonraları nükleer silah yarışına her alanda– en yeni teknolojik ilerlemeler için durmaksızın çabalayan Komünist Enternasyonal'in silahı olarak göklere çıkarıyordu. Yazarlar, sanayileşen devletin hizmetindeki "insan ruhu mühendisleri" olmalıydı. Warburg bu tür bir teknolojik ütopyaya ilişkin olarak son derece karamsardı. Ona göre elektrikle donatılmış veya sayısallaştırılmış bir "dünya evi", kültürlerarası kozmik bir ilişkinin kurulabilmesini hiç güvence altına almıyordu. Yine de hatırlayacağımız gibi başlangıçta kendini ruhların "mühendisi" olarak değil ama "sismografı" olarak tanımlamış, modern teknolojiden bütünüyle ürkmediğini göstermişti. Warburg'un kendine özgü modern sismolojisi modern duygulanımların fosilleşmiş haritasını koruyan bir bellek atlası olup çıkmıştır.

Warburg, Yunan antikçağı, Avrupa Rönensansı ve bunlarla birlikte Batı-dışı kültürler alanında "*pathos* oluşumu" üzerinde uzmanlaşan ilk araştırmacılardan biri olarak kendine özgü tutkulu düşün-

32. Warburg. *Images from the Region of Pueblo Indians of North America*, s. 54.

cesini geliştirdi.[33] Yılanları ve *Mainad*'ları, nemfleri ve melankolik âlimleri inceleyerek duygulanımların "fosilleşmesine", duyguların ve *pathos*'un kültürel bellek aracılığıyla aktarılmasına ilişkin kendi kavramını geliştirdi. Amerikan Özgürlük Heykeli'nin eteğindeki kıvrımlar sürekli bir başkalaşım süreci içinde pagan nemflerin ve tanrıçaların *pathos*'unu korur. "*Pathos* oluşumu" Warburg'un muğlaklığı ve aralık alanını koruma, şekilsizin içindeki şekli, estetik olanın içindeki acınası öğeyi görme yoluydu.

Freud nevrozun kökeninde muğlaklığa tahammül yeteneğinden yoksunluğun yattığını düşünürdü. Ondan önce Sokrates için olduğu gibi, Warburg için de kişinin kendi *daimon*'larıyla dans etmesi, kendini özgürleştirmeye, tehlikeli içsel çoğulluğunu tanımaya ve kültürel çoğulculuğu hoş görmeye açılan bir yoldu. Kendini özgürleştirmek, ancak hayat macerasının agnostik ve asimptotik alanında gerçekleşebilecek özgür yaşam doğrultusunda atılması zorunlu bir ilk adımdı.[34] Konferansını sunmaya hazırlanırken Warburg'un aradığı katarsis, böylece derleme sanatı ve kaosun yaratıcı düzenlemesi aracılığıyla şizoid insanlığa ilişkin içgörü sağlayan bir *katarsis-sustasis* haline geldi.

Kafka ya da Hakikat Zemini

Prometheus'un öngörüsünü ilerlemeyle eşdeğer kılan pek çok iyimser ve ütopyacı Prometheus hikâyesi çeşitlemesine yanıt olarak yirminci yüzyıl Prometheus'un anısının kalıcılığını sorgulayan mesel-

33. Didi-Huberman da "*pathos* temelli düşünce" üzerine konuşur ama Hannah Arendt'in "tutkulu düşüncesine" bir gönderme yapmaz. Derinlikli betimlemesinde *pathos* temelli düşünce, kavrayışı ve anlayışı içerir.

34. Warburg'un "aralık ikonolojisi" arayışı ile Walter Benjamin'in durağan diyalektiği arasında pek çok benzerlik görsek de, aralarında önemli bir fark bulunur. Benjamin çiftdeğerliliğin billurlaşmış halinin ve kimi zaman da trajik yarılmaların peşindeydi; Warburg ise çiftdeğerliliklerin yaşatılabileceği kırılgan modern alanın sınırlarını çizmeye çalışır. Benim okumam Giorgio Agamben'in denemesinden yararlansa da neticede farklı bir sonuca ulaşır: Warburg mesihçi bir uçurum ya da radikal bir yarılmayla değil, Goethe ve Nietzsche'nin duygudaşlık içinde yan yana oturabileceği kırılgan bir alanla ilgilidir. Agamben'in dünyasındaysa bu tür hümanistçe muğlaklıklara yer yoktur.

ler üretmiştir. Kafka'nın meselinde, zincire vurulmuş veya zincirlerinden kurtulmuş Prometheus yoktur, unutulmuş Prometheus vardır.

> Prometheus
> Prometheus'tan söz eden dört efsane var:
> Birincisine göre, Prometheus tanrıların sırlarını insanlara verdiği için Kafkas dağlarındaki bir kayaya zincirlenmiştir ve tanrıların yolladığı kartallar onun tükendikçe yenilenen ciğerini deşmektedir.
> İkincisine göre, Prometheus yırtıcı gaga darbelerinin ıstırabıyla, kayanın içine gömüldükçe gömülmüş ve sonunda kayayla bütünleşmiştir.
> Üçüncüsüne göre, geçen binyıllar içinde Prometheus'un ihanetini tanrılar unutmuş, kartallar unutmuş, hatta Prometheus'un kendisi bile unutmuştur.
> Dördüncüsüne göre, herkes giderek zeminini kaybeden meseleden bıkmış, tanrılar bıkmış, kartallar bıkmış, yara bıkkınlıkla kapanmıştır.
> Geride aydınlatılmamış bir kaya kütlesi kalmıştır.
> Efsane, aydınlatılmadan kalanı aydınlatmaya çalışır. Hakikat zemininden geldiği için de, aydınlatılmamışlıkta sonlanmak zorundadır.[35]

Kafka'nın meseli modern sıkıntı, *technê* ile *mania* arasındaki ayrımları silen ve yaraları kapatan bıkkınlık üzerinedir. Hannah Arendt'in işaret ettiği gibi, geleneğin ölçme çubuklarının verili sayılamayacağı modern çağda yaşıyoruz. İlk okuyuşta meselin döngüsel bir yapısı var gibidir – açıklanamayan ya da tam olarak aydınlatılmamış olanla başlar ve biter. Pek de özgürlükten söz etmez, daha çok hatırlama ve unutma diyalektiğinin ötesindeki bir yere işaret eden bir unutuşu ele alır.

Peki, neden kesinlik taşıyan tek bir efsane değil de dört farklı efsane vardır? Efsanenin her versiyonu farklı bir zamansallık sunar bize: İlkinde mitosun döngüsel zamansallığı, Nietzsche'ninki gibi değil, Dostoyevski'nin "kötü sonsuzluk" dediği türden bir cezanın sonsuz geri dönüşü vardır. İkinci versiyon mitoslara özgü bir başkalaşım kurgusu geliştirir. Prometheus başına bir bela gelen bir nemf gibi ıstıraptan kurtulmak için kayaya dönüşür. Efsanenin üçüncü ve dördüncü versiyonlarıysa modernite ile ilişkilidir: Aydınlanma son-

35. Franz Kafka, *The Complete Stories*, çev. Willa ve Edwin Muir, haz. Nahum N. Glatzer, New York: Schocken Books, 1971, s. 432. Arendt'in yorumladığı diğer Kafka meseli 5. Bölüm'de tartışılacak.

rası modernite, kayaya abanarak gömülmeye çalışan Prometheus gibi, geleneklerin üzerine abanarak bir basınç uygular. Prometheus'un hikâyesi, hikâye anlatımı üzerine bir mesele dönüşür.

Kafka çeşitli versiyonları bulunan Yunan mitoslarıyla Yahudi geleneğinin Midraş ve Hasid kıssaları arasındaki sınırları belirsizleştirir. Yahudi geleneğinin kıssa anlatıcıları yüzyıllar boyunca süren siyasi özgürlük yoksunluğunu, yorumlamadaki nispi özgürlükle telafi eder. Trajik özgürleşme ve özgürlük kurgusu, zamanlar ve mekânlar arasında göçerek kültürlerarası bir masal haline gelir.

Kafkaesk ve açıklanamaz olan üzerine herkesin bildiği şeylere çabucak teslim olmak yerine, burada hikâyelerin üretilmesini sağlayanın ne olduğunu aydınlatmaya çalışalım: hakikatin ve ışığın kalıntıları ve anıtsal bir kaya kütlesi.

Yeniden okuduğumuzda kelimelerin köklerinin yinelenmesini fark etmeye başlarız. "Zeminini kaybeden mesele", "hakikat zeminini" içinde barındırır; analojiyi sürdürürsek, aydınlanmayı talep eden, "aydınlatılmadan kalan"dır. Başka bir deyişle, mesel bizi sınırlarımızla yüzleşmeye ve anlamadığımızı anlamaya zorlar. Buradaki "zemin" açıkça bir tiyatro sahnesi değil, uzun erimli kültürel yorumların mekânıdır. Ama hakikat burada nasıl ışıldar?

Kafka'nın bir aforizması, hakikat, ışık ve tiyatro arasındaki ilişkilere dair bir kavrayış sunar:

> Sanatımız hakikat karşısında gözlerimizin kamaşmasından ibarettir: Sadece öteye çevrilen grotesk maskedeki ışık hakikidir, başka hiçbir şey değil. (*Unsere Kunst ist ein von der Wahrheit Geblendet-Sein: Das Licht aufdem zurückweichenden Fratzengesicht ist wahr, sonst nicht.*)

Kafka, maskeler ve gölge oyunları kullanan modern Yiddiş tiyatrosuna hayatı boyunca ilgi duydu. Burada Yiddiş tiyatrosunun ve Yunan tragedyasının maskeleri iç içe giriyor. Tiyatro maskesi hakikat ışığını kırıp yansıtır ve kısa gölgeler oluşturur. Işık göz kamaştırır ama tam bir aydınlanma sağlamaz: Kafka'nın dünyasında, hakikatin mutlak sahibi olma iddiası otoriter bir yalan olurdu. Hakikat göreceli değil ilişkisel olduğu için, ışıkla gölgenin oynaştığı ışıltılı alanın kıymetini bilebiliriz en fazla. Prometheus'un ateşi, kültürlerarası meselleri yaratıp şekillendirerek, dolaylı biçimde burada yanmayı

sürdürür. Geriye kalan, meseller dünyasında elimizdeki tek hakikat olan agnostik hakikatin gölge oyunudur. Yeniden okunduğunda meselin "karamsar" döngüsel yapısı parçalanır, her yorumun bir öncekini vurgulayıp bir sonrakini haber verdiği, ama yine de biricik kaldığı parabolik bir sarmal çıkar ortaya. İstese de istemese de Kafka, serpilip gelişmesini eskime ve unutma üzerine kuran bir dünyada, Prometheus'un hikâye anlatma çabasının sürdürücüsü olur. Onun Prometheusçu hikâye anlatıcısıyla Camus'nün Sisyphos'u ikiz kardeştir.

Mandelstam ya da Terör Tiyatrosu

Prometheus'a ilişkin diğer yirminci yüzyıl meselini *–mania*'nın damgasını vurduğu bir mesel– anlatan Osip Mandelstam (1892–19?) bizi 1930'ların Sovyetler Birliği'ne götürür. Buradaki trajik alanı şairin metinleriyle hayatı ve kendi yozlaşmış kurbanı arasındaki diyalog doldurur. Prometheus'un –uzaklardaki, Kafkasya'daki– kayası artık dünya üzerindeki gerçek bir yer, "büyük halk önderi" Joseph Stalin'in doğum yeri ve bir de Romalı şair Ovidius'un sürgün yeridir. 1937'de Mandelstam unutuş ve bıkkınlığın meselini yazamazdı, çünkü yaşadığı yer Kafka'nın kafasında kurduklarının hayatın gerçeklerine dönüştüğü, kökten unutuşun ülkesi olmuştu.[36]

Otoriter ve totaliter rejimler kamusal alanın yeniden kutsallaştırılmasından yanadır. Sanat ve edebiyat ise rakip söylemler sunar, "halkın resmi olmayan yasa koyucularına", yazarlara ve sanatçılara değer verir; denetim altına alınmaları gerekliliği bu yüzdendir. Yazar ve sanatçıların hayat ve sanat alanındaki faaliyetleri, baş döndürücü kitlesel kutlamalar ve gizli korku alanlarıyla sağlamlaştırılmış bir "totaliter yücelik" oluşturan, şatafatlı ama farklılaşmamış devlet-alanının yeni kutsanmış sınırlarını sorgular. Böylesi durumlarda hakikat zeminini aydınlatmak zor ama zorunlu bir görevdir. Osip Mandelstam zaten inanmadığı bir cennet uğruna, ya da adını geleceğe yazdırmak adına feda edeceklerini hesaplayan bir şehit olmayı

36. Stalinist marşlardan biri –"Masalları gerçek yapmak için doğduk biz"– aradan epey zaman geçtikten sonra anonim bir Sovyet yazarı tarafından alaycı bir biçimde yeniden yazılmıştı: "Kafka'yı gerçek yapmak için doğduk biz".

tasarlamamıştı. Aslında "biyografisi olmayan", biyografisi "okuduğu kitaplardan" ibaret bir şair olmak ve –askeri şan ve şerefiyle anılmak isteyen Aiskhylos'un tersine– sadece şiiri ve dünya kültürüne duyduğu nostaljiyle hatırlanmak istemişti. Onun gibi bir yazar olan Joseph Brodsky'ye göre Mandelstam, Dante ile Dadacıların aynı mekânı paylaştıkları bir "dünya kültürünün" düşünü kuran Rus Yahudisi bir "evsiz şair"di.

Sovyet lideriyle doğrudan çatışmaya girecek biri değildi pek. Yine de 1933 yılı gibi erken bir tarihte, "Stalin Taşlaması" şiirinde "Kremlin'deki dağdan inme adam"dan dem vurur. Siyasi alandan kendini çekmiş, şairler için yazan bir şair olarak ünlenmiş Mandelstam, Stalin dönemi üzerine açık seçik bir taşlama yazacak kadar yurttaşlık bilincine sahip birkaç kişiden biri olmuştu:

> Yaşıyoruz bastığımız toprağı tanımadan,
> Duyulmuyor hiçbir şey on adım uzaktan,
> Varsa yoksa "Kremlin'deki dağdan inme adam,
> Köylülerin kasabı, ruh boğan şeytan."
> Tombul kurtçuklara benziyor her bir parmağı,
> O ağır sözlerine herkes kulak kabartmalı,
> Hamamböceğini andıran bıyıkları daima kıpır kıpır
> Dizlerine kadar gelen çizmeleriyse hep gıcır gıcır.
> .....
> Her idamda bir geğirti koyuverir sakınmadan
> Geniş böğrüyle bu Kafkasyalı kahraman.[37]

Buradaki birinci çoğul şahıs, sosyalist afişlerinde sözü edilen efsanevi "halk" değil, şehir ahalisinin, yurttaşların oluşturduğu "biz" dir. Mandelstam'ın şiirinde neredeyse tek bir Sovyet deyimi bulunmaz; şiir eskilere dayanan politik hiciv geleneği ile folklorik hayvan imgelerini ve suç dünyası jargonunu birleştirir.[38] Prometheus metaforu kullanılırsa, Mandelstam "ateşi çalmış" ve haylazlık edip taşlamayı yakın dostlarından beşine okumuştur. Gerisi bilinen hikâyedir: Dostlarından biri ihbarda bulunur ve Mandelstam'm başı belaya girer. Önce evi aranır, sonra tutuklanır, sorgulanır, Voronej'e sürü-

37. Osip Mandelstam, *50 Poems*, çev. Bernard Meares, sunuş Joseph Brodsky, New York: Persea, 1977.

lür; burada sefil şartlarda, yalnız ve yalıtılmış bir halde, astım ve kalp rahatsızlığıyla perişan, yeni bir ihbar ve yeniden tutuklanma korkusu içinde yaşar. Sonra 1937'de, büyük tasfiyenin zirvesi yaşanırken Sovyet halkının büyük önderine, Kafkasların Zeus babasına, Pindaros usulü bir şiirsel methiye yazar: "Stalin'e Övgü". Tiran/imparator/büyük lider ile şair ilişkisinin tarihi açısından benzeri görülmedik bir tavır sayılmaz bu; o günün şartlarında bile benzerleri yok değildir. Şiir 1976'da bir Amerikan dergisine ismi belli olmayan biri tarafından sunulup basıldığında, şairin muhalif şehit imgesini zedelemiş gibiydi, ama bunun sorumlusu okurlarının tarihe yüzeysel yaklaşımıydı. Kanımca genellikle Hıristiyanlıktaki kefaret kavramını akla getiren bu şehit menkıbelerine saygı göstermenin gereği yok; özgürlüğün trajik boyutunu anlamak ve tarihin nüanslarını, cesaret ve sorumluluğun derecelerini değerlendirmek daha önemli. Şairin karısı Nadejda Mandelstam anılarında bu şiirin alışılmamış yazılış sürecini anlatır. Şiirlerini yürüyerek ve mısraları yüksek sesle söyleyerek oluşturma alışkanlığının tersine, Osip Mandelstam inzivaya çekilmiş ve "bile bile genel bir hipnoza sokmuştu kendini, o günlerde bütün insan seslerini silen bir ayinin büyüsüne kapılmıştı. 'Övgü' şiirini yazmak için gereken ruh haline girmeye çalışırken aslında kendi zihinsel dengesini bile bile sarsıyordu."[39] Bununla birlikte şiir ne Mandelstam'ın eserlerinin dışındaymış ne de ona ilişkin gizli efsanenin tutarlı ve ayrılmaz bir parçasıymış gibi okunmalıdır. Ben daha ziyade, öndere ve Stalin'in tasfiyeleri döneminde grotesk bir biçim alan Rus yurttaşlık geleneğine trajik bir sunu olarak okumayı öneriyorum bu şiiri. Şiirin yapısı Mandelstam'ın iyi bildiği ve sevdiği Yunan tragedyalarının yapısını andırır ve şiir şairin yozlaşmış kurbanıyla sonlanır.

Övgülerin en yücesi için alsaydım elime kömür kalemi–
Resmetmenin katışıksız zevkine varmak için–
Hünerli açılara bölerdim havayı

•••••

38. Şiirdeki bir Rusça ifade –"*emu çto ni kazn' – to malina*"– çevirmenleri oldukça şaşırtmıştır, çünkü kelime anlamı böğürtlen olan *malina*, aslında bir *blatnoi* ya da suç dünyası argosudur.

39. Nadezhda Mandelshtam, *Hope Against Hope*, çev. Max Hayward, New York, 1970, s. 203.

Hem dikkatle hem de telaş içinde.
Şu ânı yüz hatlarında yansıtmak için
(Cüretkârlığın sınırlarında dolaşırken sanatım)
Dünyanın eksenini oynatan ondan söz ederdim.
Yüz kırk halkın geleneklerini selamlayan ondan.
Kaşının bir ucunu hafifçe kaldırırdım,
Biraz daha kaldırırdım silip yeniden çizerek;
Bak nasıl da tutuşturuyor Prometheus ateşini–
Bak, Aiskhylos, nasıl ağlıyorum çizerken.
.....
Yıldırımlarla dolu birkaç çizgiyle yakalardım
Onun binyılının gelen baharını,
Ve gülümseyişine bağlardım cesaretini önce,
Çözüp bırakırdım sonra hafifçe aydınlatarak.
Ve bilge gözlerinin dostluğunda bulurdum
Kim olduğunu söylemeyeceğim ikizinin ifadesini,
Öyle ki yaklaştıkça birden tanırsınız babayı
Ve soluksuz kalırsınız dünyanın yakınlığını hissederek.
Şükürler olsun onu besleyen,
Kemiklerini, ellerini şekillendiren tepelere:
Dağlarda doğmuş, mahpusluk acısını tatmıştı.
Adıyla seslenmek istiyorum ona, Stalin değil – Çugaşvili!

Mandelstam bu "manik" halde, tuhaf bir metin –dilek kipinde bir övgü– kaleme alır. Şair Büyük Önder'le –barışmanın da ötesinde– bir samimiyet oluşturmayı ummaktadır. Şiirdeki kömür kalem Prometheusçu bir alettir: Mandelstam resim çizemediğini itiraf eder, sadece resim çizdiğini hayal edebilir. Usta-şair, bir acemi-ressam olarak anlatır kendini. Trajik tiyatronun kırılganlığını ve siyasi özgürlüklerin sınırlarını çok iyi bilen Aiskhylos'u çağırır uzaklardan, gözyaşlarına tanıklık etmesi için.

Bu mısralarda bir gariplik ve anlaşılmazlık varsa da, bu gariplik çeviriden kaynaklanmıyor. Mandelstam'ın Rusçası, çevirinin yansıtabildiğinden de yadırgatıcı. Şiir yer yer Mandelstam'ın daha önceki şiirlerindeki "anlam-ötesi" dil kullanımını ve Velimir Hlebnikov'un şiirlerini hatırlatıyor. Paradoksal bir biçimde, yadırgatıcılık şairin bir yabancı olarak kalmama gayretinden kaynaklanıyor. Şair yabancılaşmadan kurtulmayı arzular, tıknefes bir son çabayla soluk soluğa lidere ve Sovyet dünyasına "yanaşmaya", özlem duyma ha-

linden ait olma haline geçmeye uğraşır. Samimi bir umutsuzluk vardır burada. Yakınlıkla ilişkili kelimeler aşırı biçimde yinelenir ve giderek büyülü sözlere dönüşür (*blizost* [yakınlık], *biznets* [yakın, ikiz], *blizias* [yaklaşmak, yanına gelmek]). Şair totolojinin sınırında dolaşarak *yakınlaşma* büyüsü yapmaktadır. Yabancılaşma dramlarının hüznü tanıdıktır, ama burada korkunç bir aidiyet draması, bir önderle yakınlaşma çabası vardır.

Şairin kimliğini açıklamadığı gizemli "yakın ikiz" (*bliznets*) övgünün ortasında tuhaf bir yer tutar. Mandelstam'ın metninde bir yığın tuhaf ikili bulunur: Prometheus-Zeus, Mandelstam-Stalin, Stalin-Çugaşvili (Stalin'in gerçek adı), Stalin ve "Övgü" içinde yaratılan imgesi. Mandelstam övgünün yazarı olarak kendi konumunu da sorgular ve efsanevi önderin destanını asıl söylemesi gerekenin "halk-Homeros" (*narod-Gomer*) olduğunu öne sürer. Prometheusçu *technê*'yi kullanan bireysel şairi gereksizleştirdiği, pek de Platonik olmayan cumhuriyetten istendiği zaman kovulabilecek basit bir "yazar-üretici" konumuna soktuğu için bu açmaz aslında şairin intiharı demektir.

Mandelstam'ın gizemli "yakın ikizi" (*bliznets*) acaba sahtekâr övgü yazarı, bu imkânsız yakınlaşma poetikasının yarattığı Frankenstein olabilir mi? Övgü sonuç olarak şairle önderin yakınlaşmasını sağlayamaz, sonunda şairin kendisini tanıyamadığı bir karakalem Goya resmindeki gibi ikizler ve canavarlar ortaya çıkarır. Yine de günü kurtarmak için çalakalem yazılmış bir şiir değildir bu. Şiir trajik bir mimesis aracılığıyla çağın *mania*'larını taklit eder ve kitlelerin büyülenmesinin ve aidiyet coşkusunun önkoşulu olan, Nadejda Mandelstam'ın tasvir ettiği hipnoz halini yeniden canlandırır. Mandelstam şiire yönelik ihtiyacı ortadan kaldıracak "daha hakiki bir hakikat" dediği şeye dokunabilmek için salt samimiyetin sınırlarını zorlar: "Savaşçının samimiyetinden daha hakiki bir hakikat yoktur" (*Pravdivei pravdiy net çem iskrennost' boitsa*). Sorun, neredeyse her "samimi" cümlenin ya Rus şiir geleneğinden ya da Stalin'in sloganlarından alınmış olmasıdır. "Daha hakiki hakikatlerin" her biri zamanın ezber hakikatlerinden birini çağrıştırır.

Mandelstam sanki kendini hipnotik bir hale sokarak Sosyalist Gerçekçi bir şiir makinesine dönüştürür – tutarlı bir nedensel ilişki

kurmadan *kliavata* (yemin) ve *jatva* (ürün) gibi sözcüklerle kafiyeler kurarak, kalıplaşmış sıfatlarla dolu basmakalıp cümleleri ezberden okuyan, haykıran, nefes nefese kalan bir makineye. Böylece Sosyalist Gerçekçiliğin esrik *poiesis*'ine ilişkin şaşırtıcı bir içgörü sunar bize. Uyumsuzluk, hatta mantıksal saçmalık, teleolojik ana kurgu kadar temel bir niteliğidir Sosyalist Gerçekçiliğin.[40] Temeli korkuya dayanan bir uyumsuzluktur bu. Dolayısıyla, "Stalin'e Övgü" yer yer vasat bir Mandelstam şiiri gibi, yer yer de "kötülüğün sıradanlığı" klişelerinden oluşan büyülü bir şaman duası ya da mantra gibi okunur. Kafka'nın komedya veya tragedya oyuncusunun grotesk maskesinden yansıyan hakikat ışığına ilişkin aforizması geliyor akla. "Övgü" şiirinin sonunda Mandelstam'ın "daha hakiki bir hakikati" ve aşırı samimiyeti Kafka'nınki kadar gizemli kalır.

Şiirin genel manzarası destansıdır, merkezde dağları yerinden oynatan önderin büyütülmüş suretinde yeniden biçimlendirilmiş Sovyetler vardır. Aslında önderle halkı ayıran neredeyse hiçbir şey yoktur. Hannah Arendt, böylesi her şeyi kapsayan manzaraları kamusal alanın teatral mimarisinin yıkımı olarak nitelendirir. Arendt'e göre totalitarizm, kamusal özgürlük alanının küçük duvarlarının, sivil toplum bölmelerinin, çok sayıda iletişim kanallarının tahrip edilmesiyle başlar: "İnsanlar arasında yasaların oluşturduğu çitleri –tiranların yaptığı gibi– ortadan kaldırmak, insanın özgürlüğünün elinden alınması, yaşayan bir siyasi gerçeklik olarak özgürlüğün yok edilmesi anlamına gelir."[41] Arendt'in betimlemesine göre totalitarizm "bireyler arasındaki sınırların ve iletişim kanallarının yerine onları sımsıkı bir arada tutan ve devasa boyutlarda tek bir insan ha-

40. Mesela Stalin projenin iki farklı versiyonunu imzaladığı ve kimse hangisini tercih ettiğini kendisine sormaya cesaret edemediği için farklı ve asimetrik pencerelerle inşa edilmiş Moskova Oteli binası akla geliyor.

41. Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, 1958; New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1969, s. 466; Türkçesi: *Totalitarizmin Kaynakları*, çev. Bahadır Sina Şener, İstanbul: İletişim, 1997. Walter Benjamin de "Moskova" denemesinde (1927) Sovyet Rusya'da kamusal ve özel alanların ayrımının yıkılmasına ilişkin çarpıcı bir gözlem yapar. Bolşeviklerin özel hayatı ortadan kaldırdığını ve devrim öncesinde sanat hayatının geliştiği kafeleri kapadığını belirtir. Walter Benjamin, "Moscow", *Reflections* içinde, New York, Schocken Books, 1986, s. 124-36.

line sokan demirden bir bağ geçirir."[42] Bu durum, tuhaf bir biçimde *terörle yakınlık kurulmasına* neden olur.[43]

Arendt'in (son dönem imparatorluk toplumlarında veya modern totaliter toplumlarda bireyin içine düştüğü, içsel çoğulluğunu yıkan ve kendi kendisiyle diyaloğa girmesini engelleyen yalıtılmışlık hali olarak) yalnızlık ile (zihin hayatına atılmak, kişinin vicdan, bilinç ve içindeki öteki *daemon*'larla karşılaşmasını sağlamak için gerekli olan hal olarak) tek başınalık arasında yaptığı ayrımdan söz etmek burada yararlı olur. Şiirin ortaya koyduğu dram budur: Yalıtılmışlığını yakınlaşma ve aidiyet ile tamir etmeye çalışan şair şiirsel tek başmalığını, içsel çoğulluğunu ve dünya kültürüyle diyaloğunu tehlikeye atar. Aşırı bir aidiyet arzusu böylece aşırı bir yabancılaşmaya yol açar.

Mandelstam'ın "Övgü" şiirinin yarattığı özel yabancılaşma türü üzerine J. M. Coetzee derin bir içgörüyle şöyle yazar: "Mandelstam'ın yaptığı iş, Övgü'nün gövdesini inşa etmek ama aslında içine yerleşmemekti."[44] Coetzee'ye göre, Mandelstam her zorluğa rağmen kaleminden vazgeçmemeye –Prometheusçu kömür kalemi elinden bırakmamaya– çabalamış, *mania*'sına rağmen *technê*'sine tutunmaya uğraşmıştır. Coetzee Şklovski'nin yadırgatıcılığını hatırlatır, ama bence burada sözünü ettiğimiz yabancılaşma biçimi, dünya karşısında hayret ve hayranlığı gösteren yabancılaşma poetikasının tam tersidir. Evsiz şair, sanatsal yabancılaşma ve dünya kültürü kozmopolisi içinde evinde gibidir. Ruhsal ve varoluşsal yabancılaşma şiirsel yabancılaşma alanını yitirme korkusundan kaynaklanır.

Tragedya "Övgü" şiirinin alt metinlerinden biri olmakla kalmaz; önderin gücünün ve şehrin sınırlarını sorgulamış olan dünya kültürüne farklı bir bellek alanı sunar. Tragedya alanını, 1937 yılının şiirleri, şairin 1937-38 yıllarında yaşadıkları ve ölümü belirler. Burada

42. Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, s. 465-6.

43. 1930'ların Sovyet kültüründe bu durumu açığa vuran ve yürek burkan bir tema vardır: ayartıcı gücü Boris Pasternak ve Mihail Bulgakov gibi bağımsız zihinler üstünde de işe yarayan, Stalin'le sohbet. Terörle içli dışlılık, Sovyet-Rus kültürünün merkezi paradigması haline gelmişti.

44. J. M. Coetzee, "Osip Mandelstam and the Stalin Ode", *Representations 35* (Yaz 1991): 72-83.

tragedya kahramanı Prometheus değil, "Övgü" şiirinde kendini kurban etme gayretine rağmen hedefi ıskalayan şairin bizzat kendisidir. Şairin "trajik kusuru" karakterinde ya da şiirinde değil, birey ile devlet arasındaki ilişkide ve devlet dışı tiyatro sahnesi imkânını tamamen ortadan kaldıran totaliter gayretkeşliktedir. Şair bütün Prometheusçu yeteneklerini, kömür kalem *technê*'sini, Dionysosçu *mania*'nın bütün hipnotize edici güçlerini seferber etmiş, ama hedefine ulaşmayı başaramamıştır. Nadejda Mandelstam bir kâhin gibi (nitekim Kassandra derlerdi ona) şiirin Osip Mandelstam'ı kurtaramadığını ama kendisini kurtarabileceğini söylemişti. Yok edebilirdi şiiri, ama insanların yaşadığı trajik hayatlardan ve onları tehdit eden çok sayıda ölümden söz edebilmek için "Övgü" şiirini sakladı.

Geriye dönüp baktığımızda "Övgü" şiirinin Osip Mandelstam'ı kurtaramamış olmasına şaşırmıyoruz. Mandelstam'ın totaliter lideri ona duyduğu sevgiye inandırma çabası, daima Stalin'den daha Stalinci başka "ince boyunlu liderler" de olduğu için başarılı olamamış gibi görünüyor. Sürgünden Moskova'ya döndüğünde Mandelstam pek çok yazarın evine ve Yazarlar Birliği bürolarına gidip "Stalin'e Övgü" şiirini okudu, itibarını geri almak ya da en azından nispeten normal bir hayat sürebilmek için onlardan yardım istedi. Pek az insanı ikna edebildi. Resmi yazar Pavlenka şiirde birkaç iyi ve samimi mısra olduğunu, ama bunun yeterli olmadığını düşündü. Yazarlar Birliği genel sekreteri Nikolay Ejov "Yazarlar Birliği'nde tartışmaları kışkırttığı" gerekçesiyle onu NKVD (gizli polis) başkanına ihbar etti. Mandelstam yeniden tutuklandı. Stalin, Pasternak'ı şahsen arayıp Mandelstam'ın gerçekten "bir usta" olup olmadığını sordu, ama Pasternak gelen telefonun heyecanıyla öylesine donakalmıştı ki, Stalin ile özel olarak Mandelstam'ın hayatı ve eserleri üzerine değil de, genel olarak hayat ve ölüm üzerine konuşmak istedi. Mandelstam için, Mihail Bahtin'in yaptığı gibi, uzak illerden birinde saklanmak ve tasfiyeler sırasında gözlerden uzak kalmak daha iyi olabilirdi. Ama ne şairde ne de çevresindekilerde böyle bir öngörü yoktu. Osip Mandelstam 1938'de Gulag aktarma kamplarından birinde, kamplardan geçen on sekiz milyon kişiden biri olarak öldü. Bir Gulag halk türküsü şairi ölümsüzleştirdi: "Os'ka Mandelstam diye bir dost, ateşin başında, Petrarca'dan ezbere şiirler okur."

Totaliter rejimler trajik türlere müsamaha göstermedi, ahlaki romanları ve neşeli müzikalleri tercih etti. "Hayat artık daha neşeli, hayat artık daha güzel." Kurbanlar gerçekti, ama Sosyalist Gerçekçi temsilin görkemli tiyatrosunun sahne arkasında gerçekleşiyordu.

Nadejda Mandelstam, Mandelstam'ın Sovyetlerle yakınlaşma poetikası çerçevesindeki yabancılaştırıcı deneyiminin tamamen boşa gitmediğine inanıyordu. Şunu gözlemlemişti: "Övgü şiirinin rahminden tam ters yöndeki temalara açılan başka şiirler doğdu. Övgü şiiri amacına ulaşmayı –hayatını kurtarmayı– başaramadı, ama kendisine benzememekle kalmayan, açıkça tam tersini söyleyen bir dizi başka şiirin ortaya çıkmasını sağladı. Sıkışmış bir yayın sıçraması gibi bu şiirler Övgü şiirine doğal bir cevaptı."[45] Nadejda Mandelstam'ın "sıkışmış bir yayın sıçraması" metaforu Warburg'un zikzaklarını ve dans eden yılanlarını, ayrıca Nabokov'un yinelemek yerine yeni şeyler üreten ve böylece "manevi bir değer kazanan çember" olarak sarmal imgesini hatırlatıyor. Nabokov'un nezdinde sarmal, bir işbirlikçilik veya totoloji olarak değil de doğanın ve tarihin yasalarına karşı yaratıcı hileler yapma, şifreli bir kılık değiştirme olarak taklidi anlamak için anahtar kavramdı.[46] 1937 yılındaki diğer şiirlerinde kamuflajını ve *mania*'larını dünya kültürünün açık alanına taşır Mandelstam. "Övgü" şiiriyle aynı sıralarda yazılmış "Nerede Bu Zincire Vurulmuş Prangalanmış Feryat" şiirinde Prometheus'un sesinden artakalan üzerine konuşur.

Nerede bu zincire vurulmuş prangalanmış feryat?
Nerede Prometheus, kayanın payandası ve dayanağı?
Ya çaylak nerede ve sarı gözlü pençe yarası
Kaşının altından uçup giden?
Geri gelmez artık: tragedyaların dönüşü olmaz,
Ama bu konuşkan dudaklar bize özünü getirecek
Yük taşıyıcı Aiskhylos'un ve marangoz Sofokles'in
Yankı ve selamlama o; değirmen taşı, hayır, karasaban.
Büyüyen zamanımızın taş ve havadan yapılmış tiyatrosu

• • • • •

45. N. Mandelshtam, *Hope Against Hope*, s. 200.

46. Vladimir Nabokov, *Speak, Memory*, New York: Vintage, 1978; Türkçesi: *Konuş, Hafıza*, çev. Yiğit Yavuz, İstanbul: İletişim, 2011.

Ayağa kalktı; görmek istiyoruz hepimiz–
Doğanları, yok olanları ve ölümden mahrum kalanları.[47]

Önce Kafka'nın unutuş dünyasında olduğumuzu sanırız, ama şiirin diyalogvari biçimi hem şairin kendisiyle iç konuşmasını hem de bir başka, Sovyet usulü olmayan tragedya tiyatrosundan gölgeleri ve hareketleri geri getirir. "Konuşkan dudakların" zorlayıcılığı şairin sessiz kalmasına izin vermez. Sovyet retoriği ve "halk-Homeros" şiirde yoktur. Mandelstam'ın şiirlerinde sıklıkla yer alan, dünya kültürünün taş ve havadan yapılmış kırılgan mimarisini yeniden buluruz şiirde. "Hava", Mandelstam'ın bir başka metaforunu hatırlatır bize: Otoriter bir rejimde şiir ya "iğrençlik" (*merzost'*) ya da özgür şehirden veya edebiyat cumhuriyetinden "çalınmış hava" (*vorovanniy vozdukh*) olabilir. Aiskhylos'un tiyatrosu ömrünün son yılındaki şairin muhayyilesindeki çalınmış havanın içinde varlığını sürdürür. Mandelstam'ın tragedyayı selamlayışı garip bir biçimde Kafka'ya göre daha iyimserdir. Mandelstam "tragedyaların dönüşü olmadığını" teslim eder ama tragedyanın kırılgan tiyatro sahnesinin yok edilişini kabullenmez. Şiirdeki diyalogvari sesler, çınlayan yankıların ve trajik görüntü kalıntılarının mekânım yeniden yaratır. Sadece bir kayadan fazlası olan tiyatronun anısı, çağrışım yüklü gölgelerin arasından hakikat zemininin görülebileceği tek yer olarak kalır.

Mandelstam'ın Prometheusçu bellek üzerine son şiiri ateşi değil şiir için havayı çalmak üzerinedir. Mandelstam'ın prizmasından Camus'nün Sisifos'una ve Kafka'mn Prometheus'una dönüp bakıldığında, meselin beşinci çeşitlemesine ulaşırız: "Karanlık çağda" aydınlatılmadan kalan sadece karanlık değildir; hikâyeler üretebildiği sürece ışıltıların ve yaratıcı gölge oyunlarının mekânı da olabilir. Meselin bu çeşitlemesini –Sisifos'un görevi gibi– tekrar tekrar söylemek, Stalin'in muhayyilesinin yarattığı Kafkaesk bir dünyada yaşayan şair için tek umut olabilir. Belki de mutlu bir Sisifos hayal etmeyi Mandelstam'a borçluyuz.

47. Mandelshtam, *50 Poems*, s. 90.



Resim 4. Adı belirsiz bir fotoğrafçı tarafından 1962 yılında çekilmiş, Isaiah Berlin ve Anna Ahmatova'nın bir arada görüldüğü tek fotoğraftan parçalar içeren satranç tahtası biçimli kolaj, Svetlana Boym.

2

KÜLTÜRLERARASI BİR DİYALOGDA SİYASİ VE SANATSAL ÖZGÜRLÜK

Çoğulluk mu Çoğulculuk mu? *Svoboda / Volia* / Özgürlük

Rüyalarımızın dokusunu oluşturan ve hayatta kalmamıza yardım eden nedir: manevi özgürlük mü, sanatsal özgürlük mü, yoksa siyasal özgürlük mü? Güzellik ve özgürlük birbiriyle uyumlu mudur? Başlarına hep milli bir sıfat takarak, mesela *Rus* güzelliği veya *Amerikan* özgürlüğü mü demek gerekir, yoksa bu kavramlar bu sıfatlara direnir ve tercüme edildikçe bir şeyler mi kazanır?

"Kültür ülkesini sınırları olan ve aynı zamanda kendi iç toprakları bulunan bir tür mekânsal bütünlük olarak ... tahayyül etmemeli insan. Kültür ülkesinin kendi iç toprakları yoktur; bütün kültür ülkesi, her yönüyle, sınırlar boyunca, sınır geçitleri halinde uzanır," diye yazmıştı Rus felsefeci ve edebiyat eleştirmeni Mihail Bahtin.[1]

1. Mihail Bahtin, "Problema soderjaniya, materiala i dormiy v slovesnomkhudojestvennom tvorçestve", *Estetika slovesnogo tvorçestva*, Moskova: Iskusstvo, 1979, s. 25; İngilizcesi: *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaic*, çev. Caryl Emerson ve Gary Saul Morson, Stanford: Stanford University Press, 1990, s. 51. Bahtin üzerine eserlerinde, Emerson ve Morson böylesi sonuçlandırılamaz nitelikteki kültürel diyalogların barındırdığı potansiyeli tutkuyla savunur: "Çünkü her kültür kendisinin bilmediği, farkında olmadığı anlamlar taşır içinde; potansiyel olarak bulunur bunlar. ... Diyalog süreci sonraki etkinlikler ve diyaloglarda gerçekleşebilecek yeni potansiyeller yaratır" (s. 55).

Bahtin burada bizi, kendi kültürel topraklarımızı, kapalı ve kendine yeterli bir sistem olarak değil, bir sınır bölgesi, bir birlikte-yaratma alanı ve canlı bir ortam olarak görmeye davet eder. Çünkü bir ayırıcı çizgi olarak sınır ile daha çok bir temas bölgesi olarak sınır arasında fark vardır. Özgürlük sanatı, ayırıcı sınırları temas sınırlarına çevirmektir, ama aynı zamanda yok sayılamayacak içsel sınırlamaların mimarisini tanımak da demektir. Bu bölüm kültürel çoğulculuk ve içsel çoğulluk konularını Rusya ve Amerika üzerine düşünceler aracılığıyla ele alacak ve özgürlükle özgürleşme arasındaki ilişki ile Aydınlanma'nın eleştirisine dair daha geniş bir meseleyi de gündeme taşıyacak.

Soğuk Savaş'ın başlamasından neredeyse yüz yıl önce Fransız felsefeci ve siyasetçi Alexis de Tocqueville, modern tarihin akışını ve özgürlüğün kaderini belirleyecek iki büyük millet üzerine kâhince bir saptama yapmıştı.

> Şu anda dünyada iki büyük millet var. ... Rusları ve Amerikalıları kastediyorum. Amerikalı, doğanın karşısına çıkardığı engellerle mücadele ediyor; Rus'un karşıtlarıysa insanlar. İlki doğa ve yaban hayatla savaşıyor, ikincisi bütün silahlarıyla uygarlıkla. İlkinin ana aracı özgürlük, ikincisinin kölelik. Başlangıç noktaları farklı, güzergâhları aynı değil; yine de ilahi bir irade her birinin yeryüzünün yarısına hükmetmesi için onları seçmişe benziyor.[2]

Tocqueville'e doğrudan ya da dolaylı bir cevap vermek üzere Rus yazar ve düşünürler, Rusya'nın siyasi sisteminde değil ama sanatsal ve manevi mirasında bulunabilecek "başka bir özgürlük" üzerine bir söylem oluşturdu. Bu söylem zamanla, bir yandan kamusal özgürlüklerle içsel özgürlükler arasındaki, bir yandan da klasik liberalizmle milli kültür arasındaki ilişkiye dair düşünceleri beraberinde getirdi ve geniş uluslararası içerimler barındıran bir nitelik kazandı.

Milli kimliğe dair Rus kültürel mitolojisi çoğu zaman çevrilemez olduğu varsayılan kelimelere dayanır. Mesela Rusçada hakikat

2. Alexis de Tocqueville, *Democracy in America*, New York: Alfred Knopf, 1994, s. 434; Türkçesi: *Amerika'da Demokrasi*, çev. Seçkin Sertdemir Özdemir, İstanbul: İletişim, 2016. Kitap Rusçaya 1861 yılında Kiev'de çevrilmişti. Bkz. S. F. Starr, *Decentralization and Self-Government in Russia, 1830-1870*, Princeton: Princeton University Press, 1972, s. 71-90.

için iki kelime vardır: doğruculuk ve hukukla ilişkili *pravda* ve bir de –Nabokov'un deyişiyle hiçbir şeyle kafiye oluşturmayan– kişinin öz benliğiyle ilişkili daha hakiki bir hakikat, *istina*. Benzer biçimde özgürlük için de iki kelime, *svoboda* ve *volia* bulunur. *Svoboda* Batı'nın "özgürlük" kavramına benzer; buna karşılık *volia*'nın daha radikal bir özgürleşmeyi anıştırdığı, bozkırların sınırsızlığını ve isyancıların, haydutların acımasız düşlerini çağrıştıran "daha özgür bir özgürlük" demek olduğu öne sürülür. Kelimelerin etimolojisi bu kültürel karşıtlıklarla uyumlu değildir, milli olanı aşan bir tarihçeyi ve akrabalıkları ortaya çıkarır. *Svoboda* çoğul olarak kullanılabilir, (Rus serflerinin azat edilmesi için kullanılmış bir terim olan) *volia* ise her zaman tekildir.[3] Rus özgürlük kavramının tarihini ilk araştıranlardan George Fedotov'a göre *svoboda*, John Stuart Mill'in "ötekinin özgürlüğü" dediği şeyi içerebilir, oysa *volia* genellikle sosyal bağlardan bireysel olarak özgürleşmeye işaret eder. Bu anlamda "*volia* tiranlıkla çelişmez, çünkü tiranın kendisi de *volia* sahibi bir yaratıktır".[4] Rus tarihinde bazen kendini sahte-çar olarak konumlayan radikal eşkıya, kendisi için her şeyin mubah olduğu mutlak hükümdarın radikal iradeciliğini taklit eder. Rus kültürel mitolojisinde kanun kaçağı ile otokrat arasında ilginç bir karşılıklı bağımlılık bu-

3. Daha sıkı bir dilbilim araştırması *svoboda* ile *volia*'nın tuhaf bir biçimde birbirinin ikizi olduğunu ortaya koyar. Vasmer Etimoloji Sözlüğü'ne göre *svoboda*, önceleri kaçak serflerin kasabası/yerleşim yeri için kullanılan *sloboda*'dan türemiştir. *Svoboda*'nın etimolojisine ilişkin bazı çağdaş Rus felsefecilerinin de desteklediği milliyetçi çeşitlemelerde kelime Sanskrit ve Hint-Avrupa köklerine kadar geri götürülür ve Batı*polis*'inin "liberal değerleri" ile karşıtlık içinde, "bizim" (yani Rusların) toplumu olarak tanımlanır. Bkz. Max Vasmer, *Etimologicheskii slovar' russkogo iazyka*, Moskova: Progress, 1971, 3: 582-3. (Özgün Almancası: *Russisches etymologisches Wörterbuch* [Heidelberg, 1950-1958].) *Volia* ise İngilizce *will* ve Fransızca *volonté* kelimelerinin ortak Hint-Avrupa kökleriyle bağlantılıdır; hem neşeli, coşkun, taşkın bir özgürleşmeye hem de Rus İmparatorluğu'nda serflerin azat edilmesine ilişkin özel bir siyasi pratiğe gönderme yapar (Vasmer, *Etimologicheskii slovar' russkogo iazyka* 1: 347-8). Rus halkının kesinlikle romantik olmayan, derin bir gerçekçiliğe sahip sesinin kaynağı olan Rus atasözleri *svoboda* üzerine bir şey söylemez, ama başa bela açan zincirinden boşanmış *volia* ("*vol' naia volia, gorkaia dolia*") barındırdığı belirsizliği güzel ifade eder. Atasözleri için bkz. *Poslovitsy i pogovorki Russkogo naroda*, Moskova: Siuita, 1996.

4. George Fedotov, *Rossiia i svoboda: Sbornik statei*, New York: Chalidze, 1981, s. 174.

lunur. "Nasıl Korkunç İvan ideal çar ise, eski Moskova Çarlığı'nda eşkıya ve asi de *volia*'nın ideal örneğiydi," diye yazar Fedotov.[5] Başka bir deyişle, güçsüz olanlar sıklıkla güçlülerin âdetlerini taklit etmiş, onların kitleleri denetim ve egemenlik altında tutma düşlerini paylaşmıştır.

İkinci Dünya Savaşı'nın sonunda, Soğuk Savaş'tan hemen önce yazan Fedotov, Rus İmparatorluğu'nda ve Sovyetler Birliği'nde özgürlük teori ve pratiklerinin devamlılığı meselesini ortaya atmıştı. Rusya "dünyanın en özgür ve mutlu ülkeleri arasındaki hak ettiği yeri" alacak mıydı, yoksa Avrupa'yla Asya arasında eşikte kalan dev bir millet olarak jeopolitik kaderine geri mi dönecekti?[6] Avrasyacılar gibi, zamanın kimi Rus ve Sovyet yurtseverleri de Rusya'nın istikrarının, büyüklüğünün ve uluslararası konumunun anahtarının bu emsalsiz kaderde bulunduğunu düşünüyordu. Başkalarıysa, modern tarihi boyunca Rusya'da tekrar tekrar ortaya çıkan milli "despotizme yatkınlığa", "halkçı" ya da proto-faşist eğilimlere veryansın ediyordu.

Özgürlük konusunda Rusya ile Batı arasındaki tavır farklılıklarını açıklayan aşikâr tarihi ve coğrafi etkenler vardır. Coğrafi olarak Rusya, Avrupa'yla Asya arasındaki eşikte yer alır; denetim altında tutulması ve yabancı istilacılara karşı savunulması gereken, muazzam geniş ve nüfus yoğunluğu çok düşük ormanlar ve bozkırlarla kaplıdır. Din konusunda, ortaçağ Rusları, Bizans'tan kilise ile devlet arasında ayrım yapmayan teokratik doğu Hıristiyanlığını almıştır. Tarihsel olarak Rusya –Moğolların üç yüzyıl boyunca süren saldırılarından Adolf Hitler'in dört yıllık istilasına kadar– yabancı istilacıları savuşturmak zorunda kalmıştır. Siyasi olarak ise Rusya tarihinin uzun bir bölümünde bir mutlak monarşi ve imparatorluk olmuş, sadece (çoğu beyannamelerle geçirilen) on bir yıl kadar bir süre anayasal bir devlet olarak kalmıştır. Serflik Rusya'da 1861'de, ABD'de köleliğin kaldırılmasından sadece bir yıl önce kaldırılmıştır, ama serfliğin Rus nüfus üzerindeki etkisi yirminci yüzyıla kadar sür-

5. Fedotov, *Rossiia i svoboda: Sbornik statei*, s. 183. Fedotov Rus dini zihniyetini ve manevi özgürlüğün boyutlarını da inceler. Rus özgürlük kavramının tarihi üzerine bir araştırma kültürel mitolojilerle, hukuksal, siyasi ve tarihi belgeler ve fiili sosyal pratiklerle yüzleşmek zorundadır.

6. Fedotov, *Rossiia i svoboda*, s. 174.

müştür. Genellikle doğal, kaçınılmaz, hatta neredeyse kutsal bir nitelik olarak görülen, Rusların otoriter siyasi örgütlenmelere yatkınlığı –sosyal hiyerarşilerden kanun ve mülkiyete karşı tutumlara, kişisel ilişkilerden birey ve cemaat kavramlaştırmalarına kadar– hayatın her alanına nüfuz etmiştir. Rusya'da bağımsız yargı ve yasa önünde eşitliğe ilişkin pek bir tarihsel hafıza yoktu; hukuk bilinci de ne devrimden önce ne de sonra hiç güçlü olmadı. Rus politikasında ve Rus sanatsal muhayyilesinde yanlışları düzeltmenin yolu reform değil, çoğu zaman kişisel karizma ve peygamberce bir ideolojiyle beslenen radikal isyandı.

"Eşikteki millet" siyasi kültürü, çeşit çeşit ikili ajanları, taklitçileri ve melez kimlikleri öne çıkardı. Ortaçağda Moskova'nın büyük prensleri diğer Rus prenslerine sık sık ihanet ederek Moğol ve Tatarlarla işbirliği yaptı, kurnazlık ve acımasızlıkla iktidarlarını pekiştirip merkezileştirdi. Bu, on dokuzuncu yüzyıl sonlarında ülke içinde faaliyet gösteren ikili ajanlar –hem devrimci gizli örgütlerin üyesi, hem de Çarlık gizli polisinin işbirlikçisi olan bireyler– tarafından geliştirilip mükemmelleştirilecek bir stratejiydi. Sovyet döneminin Gulag tarihi ve Sovyet gizli polisi altyapısının Sovyet Rusya sonrası dönemde varlığını korumayı başarması, Moskova usulü iktidarın (Moskova'da olduğu kadar Leningrad/St. Petersburg'da da bulunabileceği için, bir yerle değil bir zihniyetle ilişkilidir artık bu deyiş) yaşama gücünü gösterir.

Yine de Rus tarihi, on dokuzuncu yüzyıldan yirmi birinci yüzyıla kadar Slavofil ve Avrasyacı filozofların hayalindeki "Rusların kaderi" ve "Rus ruhu" kavramlaştırmalarına pek uymaz. Fedotov'a göre ortaçağ Kiev Rusyası "özgürlüğün ilk filizlerinin belirmeye başladığı Batı ile aynı özgürlük zeminine sahipti".[7] Rusya'nın kuzeyindeki Novgorod cumhuriyeti Moskova knezliği tarafından zorbaca fethedilmeden önce bir halk meclisine sahip bir çeşit özgür şehir-devletti. Rus kültürü öteki türlü kahramanlara, muhaliflere, yazarlara, reformculara, hayalcilere, üçüncü yoldan düşünenlere, ra-

7. Dahası, Fedotov'a göre Moğol istilası sırasında, daha sonra Korkunç İvan'ın hükümdarlığı altında Rus topraklarını birleştirip merkezileştiren Moskova iktidarı sırasında olduğundan daha çok özgürlük alanı vardı.

dikal yenilikçilere ve ya sterilize edilen ya da Rus tarihinden silinen "saf olmayan Ruslara" da sahiptir. Fedotov Rus tarihine egemen olan ama onu bütünüyle tanımlamadığı umulan; acımasızlık, kanunsuzluk ve özgürleşmeciliğin bir bileşimi olan o özel Moskova tarzı "ağırlığın" ancak geç bir dönemde, Korkunç İvan'ın hükümdarlığı zamanında geliştiğini öne sürer. Bir ülkenin kültürel mitolojisini fiili tarihine eşitlemek, mitolojiyi kendi kendisini gerçekleştiren bir kehanete dönüştürmek anlamına gelir.

Rus siyasi mirası hayranlık uyandıracak nitelikte değilse de, Rus sanatsal mirası öyledir. Yazarlar farklı türden bir ikili ajanlık, kültürel aracılık ve tercüme sunar. Rusya ile Batı arasındaki çapraz döllenmenin tek bir tartışmasız olumlu ürünü varsa, o da klasik Rus edebiyatının doğumudur. Yazarlara çoğu zaman "kendi ülkelerindeki yabancılar" gözüyle bakılmıştır, ama yine de Aleksandr Puşkin'den bu yana, her yerden çok Rusya'da, halkın resmi olmayan yasa yapıcıları konumundadır yazarlar.[8]

Puşkin kuşaklar boyunca ateşli izleyicileri tarafından "bizim her şeyimiz" olarak adlandırıldı. Edebiyat eleştirmeni Vissarion Belinski'ye göre Rus milli kimliği, Rus edebiyatı –özellikle de Puşkin– okurları topluluğu şeklinde doğdu. (Bu kapsayıcı milli kültür kavramı ne yazık ki uzun ömürlü olmadı.) Bu nedenle Rusya'da serflik eleştirisinin de, özgürlük ve özgürleşme düşüncelerinin de felsefe, siyaset teorisi ya da hukuk alanlarından çok edebiyatta gelişmiş olması şaşırtıcı değildir. Dolayısıyla Rusya ile "Batı" arasındaki sınır sanat ile siyaset arasındaki ilişkiyi de yansıtır.

Yine de kültürlerarası karşılaşmalar ve sınır ötesine yolculuklar kültürel şablonları yok etmek yerine genellikle pekiştirdi. On dokuzuncu yüzyılın sonlarından yirmi birinci yüzyıla kadar Avrupa'ya yolculuk yapan Ruslar, siyasi kurumların içine kök salmış toplumsal sözleşme fikriyle birlikte Batı'nın siyasi özgürlüklerini de çoğu zaman ikiyüzlüce ve sınırlandırıcı, ya da en azından yapay bir teatrallik olarak gördü. Öbür taraftan Rus edebiyatının özgürleşme hayal-

8. Rusya'da, despotizm şartları altında büyük bir edebiyatın serpilip gelişmesi, Tocqueville'in hayranı John Stuart Mill'in yalnızca demokrasinin dehalar ürettiği yolundaki saptamasını yanlışlar.

leri ile kimi Rus yazarların Rusya'nın sert iklimi gibi kaderci bir kaçınılmazlıkla ele aldığı otoriter siyasi rejimlerin acayip birlikteliği Batılı yorumcuları sık sık hayrete düşürdü. Bununla birlikte, Rusya'nın toplumsal, sanatsal ve kimi zaman da siyasi muhalefet geleneği, Isaiah Berlin de dahil olmak üzere Batılı özgürlük felsefecilerine ilham kaynağı olan güçlü yaratıcı stratejileri ve "negatif özgürlük" kullanımlarını ortaya çıkardı.

Kültür farkı argümanını, bir yabancının özgürlükten yoksunluk olarak algılayabileceği şey için güçlü bir mazeret olarak kabul edebilir miyiz? Kültürlerarası diyalog neye dayanır: kültürlerin ve bireylerin trajik kıyaslanamazlığının tanınması ve hoş görülmesine mi; yoksa düşünüp tartışmanın zemini olabilecek bir ortak sınır alanının olduğuna inanılmasına mı?

Bu bölümün merkezinde çoğul olarak *özgürlükler* ile tekil *özgürlük* arasındaki ilişki olacak ve ilk olarak Aleksandr Puşkin'in şiirinde dile getirilmiş, benzersiz bir manevi ve şiirsel sanat olarak "başka bir özgürlük" üzerine odaklanacağız. İkisi de Fransız Devrimi'nden, başarısızlıkla sonuçlanan 1830 devriminden ve Aralıkçılar isyanından sonraki dönemde yazmış olan Puşkin ile Tocqueville'i ve Soğuk Savaş'm arefesinde karşılaşan Berlin ile Ahmatova'yı odağa alarak, özgürlük konusunda Rus şairleri ile Batı'nın liberal düşünürleri arasındaki kültürlerarası diyalogların üzerine gideceğim. Ahmatova, eserlerine ilgi duyduğu Tocqueville'i de dolaylı yoldan anıştırarak, Berlin'le gece boyu süren sohbetlerinin Soğuk Savaş'ı başlattığını söylemişti sanatçı serbestisiyle. Bu yazar ve siyasi düşünürlerin her biri kendi özgürlük mimarilerini ve özgür ifadeyi geliştiren farklı diyalojik karşılaşma kavrayışlarını öne sürer: başka yazarların sözcükleriyle ("kelimeler, kelimeler, kelimeler") şairane bir oyun (Puşkin); tartışma pratiği ve "demokrasi eğitimi" (Tocqueville); kapalı bir toplumda "gelecekten gelen misafirlerle" doğaçlama ve yasak bir yakınlaşma (Ahmatova); ve her türlü zorluğa rağmen kültürel çoğulculuk ve özgür tartışma (Berlin).

"Başka Bir Özgürlük" ve Sansür Sanatı

Deli Petro tarafından Osmanlı imparatorunun sarayından alınıp örnek bir "Aydınlanma insanı" olmak üzere yetiştirilen bir Habeşlinin, İbrahim/Abraham Hannibal'in gururlu torunu Puşkin Rus özgürlük şairi olarak tanındı. Gençliğinde, çara karşı 1825'te kahramanca ama yenilgiyle biten bir isyan düzenlemiş olan Aralıkçı devrimcilerle dostluk kurdu ve Güney Rusya'ya sürgüne gönderilmesine sebep olan ünlü "Özgürlüğe Övgü" şiirini yazdı. Ama 1830 yılına gelindiğinde bu özgür düşünceli hovarda artık Çar I. Nikolay'ın maiyetinde bir saray mensubu, genç karısını saray balolarına götürmek zorunda olan evli bir adam ve bir tarihsel romanlar yazarıydı. 1836'da, bir düelloda trajik ölümünden bir yıl önce,[9] Puşkin İtalyancadan mütevazı bir çeviri olarak sunduğu, "Pindemonte'den" başlıklı kısa bir şiir aracılığıyla "başka bir özgürlük" üzerine şiirsel bir manifesto ortaya koydu:

Şu günlerde onca kişinin başını döndüren
O meşhur haklara pek değer vermiyorum.
Keyifli vergi tartışmalarına katılmamı engelleyen
Ya da birbiriyle savaşan kralların işine karışan
Tanrılara kızıp söylenmiyorum hiç;
Basının enayilerin kafasını karıştırma özgürlüğü de
Hassas sansürcülerin kimi hokkabazları
Gazetecilik oynamaktan alıkoyması da umrumda değil;
Bütün bunlar biliyorsunuz, *kelimeler, kelimeler, kelimeler.**
Bambaşka, daha iyi haklar var gönlümde yatan;
Bir başka, daha iyi bir özgürlük istediğim:
Bir krala ya da bir halka bağlı olmak –
Aynı şey değil mi bizim için? Boş verin.
Hiç kimseye
Hesap vermemek, yalnızca kendine
Hizmet etmek, iktidara, üniformaya
Aklını, vicdanını, boynunu eğmemek;
Doğanın tanrısal güzelliklerini huşu içinde
Sanat ve ilham eserlerini coşku ve hayranlıkla

• • • • •

9. Puşkin, karısına kur yaptığı söylenen Fransız Baron Georges D'Antes ile yaptığı düelloda ölmüştü.

Seyrederek, keyfince gezinmek orada burada
İşte budur mutluluk, işte budur haklar! ...

[* Hamlet (*özgün metindeki dipnot*)][10]

Şiir bir dizi olumsuzlamayla başlıyor ve "başka bir özgürlüğe" giden yolun bir "*via negativa*", yani olumsuz yol olduğunu, olumsuzlamadan geçtiğini düşündürüyor. Fransız ve Amerikan devrimlerinin siyasi sloganlarından, sanatsal özgürlüğe dair Stoacı, ağıtsal nosyonlara kadar, özgürlük üzerine Avrupa söyleminin klişelerini sıralıyor.[11] Şiir ilk bakışta çoğul halde özgürlükler, yani demokratik haklar ile tekil özgürlük, yani "başka bir özgürlük" (*inaia svoboda*) olarak adlandırılan şiirsel ideal arasındaki karşıtlığa dayanıyor gibidir. İlk kısım demokratik haklara vurgun olanlara, özellikle ifade özgürlüğünü kötüye kullanan "edebiyat girişimcilerine" karşı bir hicivdir. Yeni gazetecilikle alay ederken Puşkin gündelik konuşma diliyle, şimdiki zaman kullanımıyla, polemikçi iletişim biçimiyle siyasi broşürlerin dilini kullanır. İkinci kısım ise kişisel bir bağımsızlık ilanı ve "başka bir özgürlüğün" ağıtsal manifestosundan oluşur.[12] Bu bölüm bizi şiirsel hayal dünyasının sanal zaman ve mekânına taşır. Buradaki manzara pek Rusya'ya ait değildir, daha çok idealize edilmiş bir Greko-Romen veya İtalyan dünyasına aittir; Puşkin'in

10. Alexander Pushkin, "From Pindemonte", çev. Walter Arndt, *Pushkin Threefold; Narrative, Lyric, Polemic and Ribald Verse*, New York: Dutton, 1972, s. 256-7.

11. Şiirin ilk halinde Fransız Devrimi'ne açık bir gönderme bulunuyordu: "Çınlayan Eşitlik ve Özgürlük kelimeleriyle, cin çarpmış, kendinden geçmiş gibi mest olur halk" (*besnovat'sia* kelimesi cin çarpması ya da *mania* ile ilişkilidir). Alıntının kaynağı: Aleksandr Puşkin, *Polnoe sobranie soçinenii*, Moskova: Akademiia Nauk, SSCB. Bundan sonra bu yayıma yapılacak göndermeler kısaca verilecek, cilt numarası Romen rakamlarıyla, sayfa sayıları ise Arap rakamlarıyla belirtilecektir. Puşkin'in şiirinde Fransız Devrimi'ne ve Aydınlanma felsefesine yönelik tavırla ilgili bir tartışma için bkz. Efim Etkind, *Bojestvennyi glagol: Puşkin, proçitannyiv Rosii i vo Framtsii*, Moskova: Iazyki russkoi kul'tury, 1999, s. 347-420. Keza, bkz. L. I. *Vol'pert Puşkin v roli Puşkina*, Moskova: Iazyki russkoi kul'tury, 1998.

12. İlk kısımda Puşkin ikna retoriği kullanarak okura önce ikinci çoğul şahısta (*vidite*) seslenir ve ardından birinci çoğul şahısa (*ni vse li nam ravno*) geçiş yapar. İkinci kısım ise vurgulu bir "*nikomu*" (hiç kimseye) ile başlar ve lirik birinci tekil şahısın alışılmış kullanımının ötesindeki şiirsel benliğin (*sebe liş' samomu*) hak ve ehliyetini onaylar.

ziyaret etmesine izin verilmeyen yerleri çağrıştırır. Özgürlük sanatını icra ederken yaptığı aşırılıklar yüzünden cezalandırılarak sürgüne giden ve Çar I. Nikolay'ın affıyla geri dönen şair, bu defa kendi seçtiği bir başka sürgünü arzulamaktadır. *İnaia svoboda* deyişindeki *inaia*, kişinin kökeni, inancı ya da düşünce tarzındaki yabancılıkla ilişkilidir.[13] Dostoyevski'nin Puşkin'e ilişkin sonraki görüşünün tersine bu "başka özgürlük", özünde hiç de Rus değildir. Hatta ideali seyyahlıktır; şairin özgürleşme sanatını icra edeceği Arkadia, ne doğduğu topraklarda, hatta ne de memleketinin Roma İmparatorluğu'nun altın çağındaki Horatius'un şiiri kadar eski sanatsal muhayyilesinde yer alır.

Bu "başka bir özgürlük" düşü, "başka bir özgürlüğün" bir boyutunun "başka bir varoluş" olduğunu ortaya çıkaran (*inobytie* olarak *inaia svoboda*) bir dizi mastar cümleciği ile sunulur.[14] Böyle mastarlı bir mutluluk siyasi söylemin alışılmış zamansallığının askıya alındığını ima eder; pragmatik şimdiki zamanla parlak gelecek zamanların ötesinde, gezinilecek ve hayran kalınacak yeni diyarlara kapı aralar.

13. Daha iyi özgürlük "başka/öteki" ile nitelenir. Rusçada "hakikat" için iki kelime olduğu gibi, "başka/öteki" için de iki kelime (*drugoi* ve *inoi*) bulunur. Puşkin'in zamanında bu iki kelime eşanlamlı kabul edilirdi ama aralarında küçük semantik farklar vardı. Batı'nın felsefi metinlerinin çevirisinde kullanılan ve Mihail Bahtin'in de tercih ettiği *drugoi*, "arkadaş" anlamındaki *drug* ile ilintilidir ve kökeninde, bir başkası ile mekân açısından yan yanalığı ya da zaman açısından ardışıklığı gösterir. Yani *drugoi*, birinden farklı olmayan, tersine ona yakın olan, yanındaki, sonraki gibi bir anlam kazanabilirdi. Rus felsefi düşüncesinde (Bahtin'i bir yana bırakırsak elbette), başka bir birey olarak "ötekinin özgürlüğü" (J. S. Mill) ile ilgili düşünceler pek öne çıkmaz. Puşkin kelimeyi farkı, hatta yabancılığı daha da vurgulayan bir tarzda kullanır. Vinogradov'un Puşkin sözlüğü, *inoi* ve *drugoi* kelimelerini eşanlamlı olarak kaydeder (*Slovar' iazyka Puşkina*, haz. V. V. Vinogradov, 2. basım, Moskova: Azbukovnik, 2000; *drugoi* için bkz. 1: s. 735-9; *inoi* için bkz. 2: s. 244-5). Ancak Dal'ın sözlüğü iki kelime için farklı örnekler ve yan anlamlar sıralar; bkz. Vladimir Dal', *Tolkovyi slovar jivogo velikorusskogo iazyka*, 7. basım, Moskova: Russkii iazyk, 1978-1980; *drugoi* için bkz. 1: s. 1232; *inoi* için bkz. 2: s. 103.

14. Aleksandr Jolkovski, mastar çatısıyla kurulan cümleciklerin Rus şiirinde oynadığı rolü araştırmıştır. Bkz. Aleksandr Jolkovski, "Şast'e prava sub specie infinitivi ('Iz Pindemonti Puşkina')", *Puşkin i ego sovremenniki* 4, no. 43 (2005): 451-73. Jolkovski'nin Southern California Üniversitesi'nde yaptığım konuşmaya dair yorumlarına da şükran borçluyum.

Puşkin'in geç dönem poetikasına uygun olarak "Pindemonte' den" şiiri metaforlara ve başka şiirsel söz sanatlarına başvurulmadan nispeten yalın bir dille yazılmıştır. Şiirin can damarı kafiyelerdir: Kelimeler ile haklar, *slova* ile *prava* arasındaki temel çelişki kafiyelerde billurlaşır. Şiirin ilk kısmında iki kavram da aynı ölçüde itibarsız görünür – ancak başka bir özgürlük düşü sırasında alışılmışlıklarından sıyrılıp geri kazanılırlar. Başta siyasi haklar "sadece kelimeler" olarak görünse de, şiirin sonunda şairin kelimeleri ona diğer vazgeçilmez insan hakkını –mutluluk vaadini– sunuyormuş gibi görünür. Anayasal özgürlükler, kralların savaşlarını etkileyebilecek parlamenter sistemler, kamu düzenine müdahale imkânları ve diğer "sözleşmeye" dayalı ilişkiler uzlaşımsal bir ikiyüzlülük gibi sunulur; şairin bağımsızlık ilanı, çardan ve halktan özgürleşmeyi beyan eder ve sürgünde doğanın ve kültürün tadını çıkarmanın eşsiz özgürlüğünü kutlar.

Ancak şiir ilk bakışta göründüğü kadar basit değildir. Şiir ile şiirin çeşitli bağlamları ve başka metinlerle bağlantıları arasındaki gerilimde, sonraki yüzyıllar boyunca Rusya'daki özgürlük dramının ipuçlarını sunan bir polisiye öyküsü bulunur.[15] Şiirin ilk kısmı şairin daha önceki özgürlük tasarısının bir yeniden değerlendirmesi olarak okunabilir. Puşkin'in ilk şiirleri, oldukça oyuncu bir üslupla, Yunan özgürlük tanrıçası Eleutheria'nın cazibesini ve çevresindeki hedonist Baküs ve Venüs'ü över. Puşkin'in ilk şiirlerinde özgürlük kelimenin on sekizinci yüzyıldaki anlamıyla bir toplumsal sanattır; yurttaş özgürlüklerine ilişkin düşlerle erotizm, dostluk ve keyfin et-

15. Şiiri edebi bağlamına oturtan çalışmalar için bkz. E. A. Toddes, "K voprpsu o kammenoostrovskom tsikle", *Pushkin Today* içinde, haz. David Bethea, Bloomington: Indiana University Press, 1993. Puşkin ile Alfred Musset arasındaki ilişki için bkz. Boris Tomaşevskiy, *Puşkin i Frantsiia*, Leningrad: Sovietskiy pisatel', 1960. Oleg Proskurin şiiri Boris Tomaşevski'nin "Hamlet" şiiri ile metinlerarası ilişkisine odaklanarak inceler (Oleg *Proskurin Poeziia Puşkina ili povijnyi palimpsest*, Moskova: NLO, 1999, s. 262-75). Puşkin'in "başka bir özgürlüğüne" ilişkin benim yorumum Davydov ve Toddes'unkine yakın düşüyor. Bana göre "İz Pindemonti" ile "Polkovodets" arasında Puşkin'in Hıristiyanca kaygılarının sürekliliğini bulmaya çalışmak zihin açıcı olabilir, ama zorlamadır. 1990'ların sonlarındaki Puşkin eleştirileri Puşkin'in estetik arayışının daha Hıristiyanca bir yorumunu sunuyor ve şiirin çelişkilerinin hakkını vermekte yetersiz kalıyor.

kileşimidir. Şiirlerinden birinde *Eleutheria* ile *Rosiia* arasında kafiye vardır, ama semantik olarak bir olumsuzlama kurarlar. Rusya'nın soğuk ikliminde ikisi de yaşayamadığı için şair özgürlük tanrıçasını kendisiyle birlikte güneye gitmeye davet eder.[16] "Pindemonte'den" şiirinde Puşkin daha önce övgülere boğduğu özgürlük tanrıçasından yüz çevirmiş gibidir. Hem Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi'nin hem de Fransız Devrimi'nin söylemini kullanarak daha geniş bir siyasi tartışmayı edebiyat kamuoyunun alanına taşır ve demokrasi tasarısını bir parodiye dönüştürür.

Tam şiiri yazdığı sıralarda Puşkin Amerika'da Demokrasi kitabının ilk cildini Fransızca aslından okumaktaydı. (I. Nikolay döneminde Tocqueville'in Amerikan demokrasisi üzerine kitabı, Amerikan Anayasası metni ile birlikte Rusya'da yasaklanmıştı.) Pyotr Çaadayev'e bir mektubunda Puşkin, demokrasinin önüne geçilemez ilerleyişinden duyduğu derin korkuyu açığa vurur: "Tocqueville'i okudun mu? Beni çok etkiledi, dehşet içinde bıraktı."[17] Doğrudan kitaba ilişkin bir şeyler yazmak yerine Puşkin Tocqueville'in köle-

16. Aleksandr Puşkin, "Elleferiia, pred oboiu" (1821), Puşkin, *Polnoe sobranie soçineniy*, 2:176. Çar Batı'ya gitmesine izin vermediği için Puşkin özgürlük arayışını güneyde ve doğuda sürdürmüş, Asya'nın sınırlarına –Moldavya çingenelerinin, Ural Kalmuk ve Kazaklarının, Kafkas Çerkez ve Gürcülerinin ülkelerine– gitmişti. *Erzurum Yolculuğu* (1829) kitabında Puşkin kendisini "evrenin efendisi" olarak selamlayan bir Türk paşasıyla karşılaşır: "(Ş)air dervişin kardeşidir (*poet brat dervişu*), ne bir memlekete ne de dünya malına sahiptir, ... evrenin efendisine denktir" (Puşkin, *Polnoe sobranie soçineniy*, 8:475). Puşkin'de özgür şair imgesinin "başka bir özgürlük" söylemini öncelediği anlaşılıyor. Batı'da şairin böyle bir statüsü yoktu artık, ancak Rus sınırının doğusunda konumunu hâlâ koruyordu.

17. Aleksandr Puşkin'den P. Ia. Çaadayev'e 19 Ocak 1836 tarihli mektup. *Pis'ma poslednikh let: 1824-1837*, haz. N. V. İzmailov, Leningrad: Nauka, 1969. Keza bkz. Natan Eidelman, "Puşkin i Çaadaev (polednee pis'mo)", *Rossija/Russia* 6 (1988): 2-23, 12. sayfadaki alıntı. Aynı sıralarda Çaadayev bir arkadaşına yazdığı mektupta Tocqueville'in kendisinden intihal yapmış olduğunu söyler: "U Tokvilia est' glubokaia mysl', kotoruiu on ukral u menia, çto toçka otpravleniia narodov opredeliaet ikh sud'by." P. Ia. Çaadayev, *Soçineniia*, Vera Proskurina'nın açıklamalarıyla (Moskova: Pravda, 1989), s. 389. Puşkin araştırmacısı Aleksandr Dolinin, zihin açıcı bir makalesinde Puşkin'in "Pindemonte'den" şiirinin olası kaynağı olarak Robert Southey'nin "Eski Sarum'daki Bir Anıttaki Yazıt" şiirini gösterir. Aleksandr Dolinin, "Ob odnom istoçnike stikhotvoreniia Puşkina 'Iz Pindemonti'", *Lotmanovskii sbornik* no.3 (Moskova: OGI, 2004), s. 252-60.

liğe ve Afrikalı-Amerikalıların ve Amerikan Yerlilerinin durumuna dair eleştirilerine arka çıkan John Tanner'ın anılarına ilişkin bir değerlendirme yazmayı tercih eder. Çar Deli Petro'nun yeni tür bir aydın Rus aristokratı olmak üzere eğitimine yardım ettiği Afrikalı dedesi İbrahim/Abraham Hannibal'e hayranlık beslediği için konu tam da Puşkin'in gönlüne göredir. Yine de demokrasi Puşkin'i neredeyse kölelik kadar korkutur: "Şaşkınlıkla, demokrasiyi iç bulandırıcı sinizmi, vahşice önyargıları ve dayanılmaz tiranlığı içinde gördük. Amerikan devletlerinin bize sunulan son resmi işte böyle."[18]

Tocqueville'e ilişkin bir şey bilmiyor olsak, Puşkin'in gözlemlerinden Fransız seyyahın Amerika'ya dair keskin bir eleştiri geliştirdiği sonucuna varabilirdik. Tocqueville'in muğlak ve karmaşık kitabının ABD'de Amerika'ya övgü, Rusya'da ise Amerika'nın keskin bir eleştirisi olarak görülmesi ironiktir. Yer yer Puşkin'in, Tocqueville tarafından uzun uzun tartışılan kasaba toplantılarına ve siyasi kurumlara hiç önem vermeden, Amerikalı çağdaşlarından bambaşka bir kitabı okuduğu izlenimi uyanır insanda.

Tocqueville'in demokratik hayatı tasvirinden ürken Puşkin, sanatsal özgürlüğü siyasi ve toplumsal özgürlükten ayırmayı ve Stoacılara ve Romalılara özgü içsel özgürlük düşüne sarılmayı önerir.[19] Stoacı "içsel kent" kavramı kamusal kentin çöküşünün yansıması-

18. "S izumleniem uvideli demokratiiu vo ee ovtratitel'nom tsinizme, v ee jestokikh predrassudkakh, v ee nesterpimom tirantsve ... Takova kartina Amerikanşikh štatov, nedavno vystavlennaia pered nami," Puşkin, *Polnoe sobranie soçineniy*, 12:104 ("John Tanner"). John Tanner'ın maceralarını aktardıktan sonra, denemenin sonunda Puşkin uygarlıkla barbarlık arasındaki geçirgen sınırlar üzerine düşünür ve köle sahiplerinin toplumunda yaşayan ve içki yasağı taraftarları arasına katılabilecek olan mükemmel "Yankee" John Tanner'ı alaya alır. (Puşkin modern İngilizcede kuzey ABD'lileri niteleyen "Yankee" kelimesini "Amerikalı" ile eşanlamlı olarak kullanır.) Amerika'da demokrasinin uygarlık kılığına bürünmüş bir barbarlık biçimi olduğunu ima eder gibidir Puşkin. Bu elbette Diderot'dan Marquis de Sade'a kadar Fransız felsefe geleneğinde sık görülen erken Aydınlanma özeleştirisinin tanıdık temalarından biridir.

19. On sekizinci yüzyılın pastoral şiirinin ("Pindemonte'den" bunun daha az tanınmış bir örneğidir), Stoacı yazarların ve Schiller'den Alphonse de Lamartin'e kadar Alman ve Fransız Romantik şiirinin geleneğinde bu vardır. Schiller'in *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine* kitabı siyasi, sanatsal ve toplumsal arasında oyun ve aracılık olarak bir özgürlük modeli geliştirir. Bu kavramla Puşkin'inki arasında kimi örtük benzerlikler olduğunu düşünüyorum.

dır; özgürlük kavramı içselleştirilmiş, kişinin kendi içindeki "iç kale"ye yerleştirilmiştir. "İçsel özgürlük" felsefesi Yunan demokrasi idealinin zayıfladığı imparatorluk döneminde gelişmişti. Romalı Stoacıların durumunda olduğu gibi içsel özgürlük düşü siyasi mutlakçılığın kaderci bir biçimde kabulüne eşlik eder. Siyasi bir durumla karşılaştığında içsel özgürlük şairi, Epiktetos'un tavsiyesine uyar ve mutlak monarşi statükosunu benimser. Epiktetos'a göre bu, "olanı" isteyip kabullenmek ve bazen de *olan* ile *olması gerekeni* bitiştirmek anlamına gelir.

Puşkin'in Rusya ve Batı Avrupa'da sansüre ilişkin evrimleşen ve 1620'lerden 1830'lara önemli ölçüde değişen görüşlerini, Rus İmparatorluğu'ndaki siyasi hayatı giderek kabullenme bağlamında incelemek gerekir.[20] Açıkça söylemek gerekirse, Puşkin ABD anayasasının 1. değişiklik maddesinde dile getirilen temel insan haklarının savunucusu değildir; Rusya'nın (Batı Avrupa ve ABD'den farklı olarak) "aydınca bir sansürü" benimsemesi gerektiğini düşünür. Zamanının başka önde gelen şairleri gibi, o da sansürcülerin eğiticisi ve edebi danışmanı olmak istemiştir. 1835-1836 yıllarına ait günlüklerinde Puşkin Rusya'daki Aydınlanma taraftarlarıyla polemiğe girer. 1836 yılındaki günlük yazılarından birinde, (kısmen Amerikan Devrimi'nden esinlenen "Özgürlük" şiiri Puşkin'in 1817 yılında bu konuda yazdığı şiiri etkilemiş olan) Aleksandr Radişçev'in konuşma özgürlüğünü talihsiz bir biçimde aşırıya götürdüğünü söyleyecek kadar ileri gider. Radişçev siyasi özgürlükleri savunur ve serfliği radikal biçimde eleştirirken, aydın (olduğu varsayılan) Çariçe Büyük Katerina'nın yetkisini gereksiz ölçüde sorgulamıştır. Bu yüzden siyaseten çektiği eziyetlerde ve trajik akıbetinde Radişçev'in kendi hatasının payı vardır Puşkin'e göre. On dokuzuncu yüzyıl Rus İmparatorluğu'nda serfliğin eleştirisi ile sansürün eleştirisinin el ele gitmesi –tıpkı yirminci ve yirmi birinci yüzyıl Sovyet ve Sovyet-

20. Puşkin sansürden hem çok çekmiş hem de ilham almıştı. "Sansürcüye dilekçe" olarak kaleme aldığı iki yazısında (bunların biri "Pindemonte'den" şiiri ile aynı şiirsel biçimde yazılmıştır) açıkça siyasi haklara gönderme yaparak, ilkesel olarak sansüre karşı olmadığını söyler: "Şto nujno Londonu, to ranu dlia Moskvy" (Londra'da ihtiyaç olan şey için Moskova'da henüz çok erken). Puşkin, "Poslanie tsenzoru" (1922), *Polnoe sobranie soçineniy*, 2:237.

sonrası Rusyasında insan hakları ve ortalama insanın hayat şartlarına yönelik eleştirinin basın özgürlüğünün çiğnenmesine yönelik eleştiriyle el ele gitmesi gibi– tesadüf değildir. Rus tarihi sansür tartışmalarının hiç de sadece gazetecilerin kendini ifade haklarına dair olmadığını gösterir. On sekizinci yüzyılda Radişçev sansür tarihi üzerine yazan ilk Rus yazarlarından biri olarak sansürün kökenlerini Engizisyon'a kadar takip eder. Puşkin sansürün kökeninde Engizisyon'un olabileceğine katılır ama Radişçev'den farklı olarak Engizisyon'u tarihi bir sapma gibi görmez:

> Radişçev Avrupa yargı sisteminin temelinde Engizisyon'un yattığını bilmiyordu (işkence elbette farklı bir konudur). Engizisyon çağının bir gereğiydi. Onda kötülenecek olan, çağının toplumsal âdetleri ve zamanın ruhunun kaçınılmaz sonuçlarıdır. Engizisyon'un tarihi iyi bilinmiyor ve hâlâ yansız bir araştırmacının konuya el atması bekleniyor.[21]

Dolayısıyla Puşkin, Engizisyon'u, tarihsel kaçınılmazlığı içinde, "zamanın ruhunun" bir yansıması olarak görür. Sonunda, Joseph de Maistre ve Aydınlanmacı hukuk kavrayışının başka eleştirmenleri ile çarpıcı bir paralellik içinde, Avrupa yargısını Engizisyon uygulamalarının bir sonucu olarak değerlendirerek ona gölge düşürür. Bu görüşün tarihi açıdan pek de doğru olmadığını söylemek bile gereksiz: Avrupa yargısı ile Engizisyon arasında girift bağlar varsa da, Avrupa hukuk sistemi Roma İmparatorluğu'na dayanır – ki o da Yunan şehir-devletlerinin ve eski Akdeniz imparatorluklarının hukuk sistemlerini devralmıştır. Özgürlük ozanı Radişçev ile gecikmiş tartışmasında Puşkin, Radişçev'in serflik eleştirisini ve Rusya'da görünürdeki köle emeğinin durumunu sorgulayacak kadar ileri gider.

21. Puşkin, "Puteşestviie iz Moskvy v Petersburg", *Polnoe sobranie soçineniy*, 11:238. Bu parçanın daha önceki kısmında Puşkin gücünü servetlerinden veya ailelerinden alan aristokratlardan da güçlü olan "yetenek aristokrasisi" olarak yazarlar anlayışını dile getirir (11:236).

22. Genç Puşkin 1819'da yazdığı "Köy" ("Derevnia") şiirinde serfliği eleştirir ama bu, imparatorla başını derde sokmaz; Puşkin serfliğin Rus tarihindeki yerine dair radikal sözlerini sürdürür. Ancak 1930'lara gelindiğinde tavrı değişmiş, Radişçev'e kıyasla muhafazakâr tarihçi Karamzin'e daha çok yaklaşmıştır. Babasından miras kalan çiftliğindeki uygulama, serfliğin daha sert bir biçimi olan *barşçina* değil, nispeten "ilerici" kiracılık (*obrok*) sistemiydi. Profesör William Mills Todd III'e bu konudaki açıklaması için şükran borçluyum.

Son dönemlerinde Rus serfliğine karşı Amerikan köleciliğine karşı olduğundan çok daha az eleştirel olan Puşkin, günlüklerinde serflik altındaki Rus köylüsünün durumunun, hiç karşılaşmayıp sadece kitaplardan bildiği İngiliz veya Amerikan sanayi işçisinin durumundan son tahlilde daha iyi olduğunu söyler.[22]

Ancak yine de Puşkin'i Aydınlanmacı özgürleşmenin karşıtı ilan etmeden önce bize farklı yorumlama imkânları sunan şiirine bir daha bakmalıyız. Önceki tematik ve bağlamsal okumamızla çelişen en az iki nokta bulunuyor şiirde; ikisi de metnin sınırlarında ve başka yazarların sözleri içinde yer alıyor. Birincisi, şiirin "aslının" Pindemonte'ye atfedilmesi, ikincisi de Shakespeare'in *Hamlet*'ine gönderme yapan Puşkin'in dipnotu. Bu kültürlerarası diyaloglar metnin siyasi okunuşunu karmaşıklaştırıyor.

Puşkin kendisini "başka bir özgürlük" hakkındaki şiirin yazarı olarak sunmuyor. Aslında bilmediği bir dilden, İtalyancadan çeviri yapan biri olarak gösteriyor kendini. Özellikle bir önceki taslağında şiir Fransız Alfred Musset'ye atfedildiği için, şiirin Ippolito Pindemonte (1753-1828) tarafından yazılmadığı konusunda araştırmacılar hemfikir. Yine de Borges'i önceleyen bu sahte atıf şakası Puşkin ile Pindemonte arasında pek çok ironik yankılanmayı fark etmemizi sağlıyor. Bugünlerde neredeyse unutulmuş Veronalı şair Ippolito Pindemonte, düşlerin yitik Arkadia'sındaki yalnızlık ve özgürlük üzerine yazdığı *poesie campestri*, pastoral şiirler ile tanınmıştı zamanında. Batı Avrupa'yı gezmek üzere Rus sınırlarından dışarı çıkması Çar tarafından yasaklanmış olan Puşkin'in tersine, Pindemonte gençliğinde çok gezmiş ve yurtdışında yaşamıştı. İtalyan şairi Puşkin'e tanıtan kitabın yazarı Sismondi, Pindemonte'nin egzotik yerleri çağrıştıran sözlerinin bir Amerikalı yazarın ağzına daha çok yakışacağı yorumunu yapmıştı.[23] Buna karşılık Pindemonte'nin şiiri seyahat tutkusundan çok memleketine ve onun altın çağına duyduğu nostaljiden esinlenir. Pindemonte'nin yazdığı, Puşkin'in biliyor olabileceği şiirlerden biri yurtdışına gitmenin tatsızlıkları üzerinedir: "*Oh felice chi mai non pose il piede / fuori della nativa sua dolce*

23. Jean Charles Leonard de Sismondi, *Historical View of the Literature of the South of Europe*, çev. Thomas Roscoe, Londra: Henry G. Bohn, 1853, 2:70.

terra" (Ah ne mutlu memleketinin güzel toprağından başka yere ayağını basmamış olana).[24] Burada da mutluluğa giden yolun bir dizi olumsuzluk ve şart kipi içerdiğini görüyoruz; ancak burada yeni ufuklar açmak yerine anavatanın sınırlarına "Geçilmez" işaretleri yerleştiriliyor.

İlginç bir biçimde, bugünlerde Ippolito Pindemonte daha çok şair olarak değil çevirmen olarak tanınır. Başka şeylerin yanı sıra, *Odysseia*'nın vasat çevirmeni olarak hatırlanır; Homeros'un destanının bu İtalyanca çevirisi neredeyse Yunanca orijinali kadar zor okunur. Yirminci yüzyılda, faşizm döneminde İtalyan *literati*'sinin tavrından ve siyasete kayıtsızlığından söz ederken Pindemonte'yi anan Antonio Gramsci olmuştur; Gramsci'ye göre Mussolini'nin yükselişi sırasında İtalyan yazarların çoğu kendilerini halklarının ihtiyaçlarından çok Ippolito Pindemonte'ye yakın hissetmişti.[25] Burada "Pindemonte", sanat için sanatın alelade bir türü olan kaçış şiirleri yazan "unutulmuş şair" örneği olarak anılır. Rusya bağlamında ise Veronalı şair Puşkin'in sahte çevirisiyle ölümsüzleşmiştir. Puşkin'le Pindemonte arasındaki sanal metinlerarası diyalog, bariz yansımalardan çok içerdiği ironiler ve sessizlikler açısından dikkat çekicidir. Mesela Pindemonte demokratik haklar, vergiler ya da sansür üzerine tek bir kelime bile kaleme almamıştır. Şiirin bu bölümü Puşkin'in çağdaşlarıyla ve Tocqueville ile hayali bir diyalogdur. Dolayısıyla Puşkin'in şiirindeki siyasi (ya da daha doğrusu siyaset karşıtı) göndermeler, varolmayan bir özgün metinden yapılmış bir serbest çeviridir. Burada şair, yazarlık sorumluluğundan kısmen kaçmış olur. Duyarlı ve aydınca bir sansürü savunan Puşkin, hiç de duyarlı olmayan sansür kurulunu ve aydın bir çar olarak pek görülemeyecek I. Nikolay'ı kandırmak için kendini tartışmalı dizelerin sadece çevirmeni olarak gösterir.

24. Şiir Sismondi'nin kitabında (*Historical View of the Literature*, s. 71) alıntılanmıştır. Keza bkz. Ippolito Pindemonte, *Le Prose e poesie Campestrie del Cavaliere Pindemonte*, Verona: Mainardi, 1817.

25. Pindemonte ve Antonio Gramsci üzerine gözlemlerini Harvard Üniversitesi, Minda de Gunzburg Avrupa İncelemeleri Merkezi'nde, "Edebiyat ve Faşizm" yuvarlak masa toplantısında dile getiren Profesör Lino Pertile'ye şükran borçluyum.

Çeviri meselesi hem sansür tarihiyle hem de Engizisyon tarihiyle ilişkilidir. Sansür üzerine çalışmasında Michael Holquist, Hıristiyanlığa yeni geçmiş şair Fray Luís de León'un İbranice Eski Ahit çevirisi nedeniyle İspanya'da Engizisyon karşısına çıkarılmasına dikkat çeker. Luís de León çevirisi için değil, "tahrif edilmiş özgün metni" kullandığı için cezalandırılır.[26] Puşkin'in durumunda farklı türden bir tahrif edilmiş özgün metin söz konusudur. Puşkin sansürü içselleştirmiş, ya da başka bir deyişle kendi şair serbestisine yer açmak üzere sınırlarını benimseyerek sansürü bir şiirsel araç olarak kullanmıştır. 1970'lerde Puşkin'den esinlenerek uydurulmuş bir terim, yeni kuşak Sovyet çevirmenlerinin gayriresmi dilinde yaygınlık kazandı. Çevirmenler sık sık çalışmaları arasına kattıkları *pindemontia*'lardan söz eder oldu. Puşkin'in şiiri şerefine, *pindemontia* çeviri sanatında bir şiirsel serbesti kullanımı türü ve siyasi meseleler üzerine dolaylı konuşmanın bir biçimi anlamına gelmeye başladı. Dolayısıyla bir yandan Puşkin aydınca bir sansürün ve mutlak monarşinin savunucusu haline gelirken, bir yandan da yirminci yüzyılda serpilip gelişecek olan "Ezop dili"nin kurucularından bir oldu. Yani tematik bir okumanın ötesine geçildiğinde, şiirde örneklenen özgürlük sanatı sadece siyasetten kaçış için bir yol değil, aynı zamanda siyasetle şiirsellik arasında bir aracılık, bir oyun biçimidir.

Ezop dili meselesi Puşkin'in *Hamlet*'ten ünlü "kelimeler, kelimeler, kelimeler" sözünü alıntılaması ile de bağlantılıdır. Acaba Puşkin, şiirinin araçları olan kelimelerin üzerine Hamletçi kuşkunun gölgesini mi düşürmektedir? Acaba "kelimeler, kelimeler, kelimeler" diye tekrarlamak kelimelerin değerini düşürüp diyaloğu sona mı erdirmektedir? Şiiri bir meta-parodiye çevirecek nitelikte bir okumaya karşı uyarıda bulunmam gerekiyor. Aslında böyle bir okuma, Hamlet'in "kelimeler, kelimeler, kelimeler" deyişinin "sadece kelimeler", yani hakiki ya da özgün olmayan boş laflar anlamına geldiği şeklinde bir yoruma dayanır. Bu ise Shakespeare'in özgün metninin "tahrif edilmesi" olacaktır.

Puşkin, oyunun 2. perde, 2. sahnesinde Polonius ile Hamlet'in

26. Michael Holquist, "Corrupt Originals: The Paradox of Censorship", *PMLA* 109, no. 1 (1994): 14-25.

karşılaşmasına gönderme yapar. Hamlet'in bir kitap okuduğunu gören Polonius bir konuşma başlatır.

Polonius: Ne okuyorsunuz efendim?
Hamlet: Kelimeler, kelimeler, kelimeler.

Hamlet burada dümdüz gerçeği söyler (sayfada yazılı kelimeleri okumaktadır) ancak bu söylediği aynı zamanda toplumsal uzlaşımları bozarak zavallı Polonius'un kafasını tamamen karıştırır. Olduğundan farklı görünmeyle kaba bir samimiyet, yöntemlilikle çılgınlık arasında gidip gelen Hamlet'in Polonius ile diyaloğu, baş döndüren bir yorumlama kargaşası yaratır. Hamlet bir başkasının basmakalıp gösterisinde rol oynamayı reddeder. "Kelimeler, kelimeler, kelimeler" hem dümdüz gerçeğin, hem de muğlak kalma hakkının dile getirilmesidir. Hamlet, dil ve davranış kalıplarını sarsan ve özgürlük alanını genişleten erken modern deneyimin yozlaşmış kurbanlarını açığa çıkarmak için kelimelerle oynayan ve dayatılmış uzlaşımlara meydan okuyan, tragedya-sonrası dönemin oyunbaz kahramanı olarak ortaya çıkar. Hamlet'in "trajik kusuru", gelmekte olan modernitenin habercisi olmasıdır belki de.

Puşkin'in şiirinde Hamlet'in "kelimeler"i (*slova*) "haklar" (*prava*) ile kafiye yapar. İlk başta "kelimeler" ile "haklar" arasındaki kafiye, demokratik söyleme düşkünlüğü hicveden bir yorum gibidir; ama aslında şairin temel hakkının –muğlaklık hakkının– ilan edilmesidir bir yandan. Şiir muğlaklığını Hamlet'e yaraşır bir ustalıkla sergiler, kendisinin siyasi veya tarihi bir söyleme dönüşmesine izin vermez. Aynı zamanda şiir, Shakespeare'in *Hamlet*'inin temel bağlamını, Danimarka'nın bir hapishane olduğu ve "dünyanın çivisinin çıkmış" olduğu olgusunu unutmamıza da izin vermez. Melankolik, burnu havada, oyunbaz, siyahlara bürünmüş, bir bilinmez muamma olarak Prens Hamlet figürü, Mallarmé'den Pasternak'a ve Nabokov'a (*Bend Sinister*) kadar pek çok şair için kritik bir figür olacaktır.[27] "Kelimeler, kelimeler, kelimeler" hem dilsel bir kuşkuculuğu hem de –hiçbir anayasada yazılı olmayan siyaset karşıtı bir içsel öz-

27. Siyaset kuramcısı George Armstrong Kelly, Flaubert'e atıfla ilginç bir terim üretir: "Pamasçı liberalizm" ya da tiksinti liberalizmi. Belki bunun gibi bir şeyi Puşkin'de değilse de Hamletçi poetikanın sonraki uygulayıcılarında bulabi-

gürlüğü temsil ettiği için– şair hakkını mükemmel biçimde dile getirir. Şiirin son mısrasında Puşkin'in şiir dilini bir yana bırakması, mısrayı yarıda keserek kafiye düzenini bozması tesadüf değildir. Şiir bitmemiş bir parça olarak kalır; şiirin diyalogları ve arayışları sonlandırılamaz niteliktedir.

Rusya'da Özgürlüğe Karşılık Amerika'da Demokrasi mi? Puşkin ve Tocqueville

Şimdi Tocqueville'e dönelim ve Puşkin'in yaratıcı yanlış okumasının izlediği yolu takip edelim. Bu hem iki yazara hem de kültürlerarası özgürlük tartışmasına ışık tutabilir. Puşkin ve Tocqueville'in her ikisi de eski aristokrat ailelerden geliyordu ve ikisi de Fransız devrimini hayranlık ve dehşetle karşılamıştı. Yine de 1830'a gelindiğinde zamanın ruhunu kavrayışları köklü biçimde ayrışmıştı. Puşkin Polonya ayaklanmasının ardından yazarken, Rusya'nın on dokuzuncu yüzyılda monarşi ve imparatorluğu korumaya yazgılı olduğuna inanıyordu. Buna karşılık Tocqueville ise demokrasinin gelişiminde önüne geçilmez bir ilahi güç görüyordu. Sadece demokrasinin kaçınılmazlığına ikna olmuş değildi; aynı zamanda demokrasinin adaletin gereklerine cevap veren tek yönetim biçimi olduğunu da düşünüyordu.[28] Ancak Tocqueville'in bu erken dönem liberalizmini bugünün neoliberalizmi ile karıştırmamak gerekir: Tocqueville hiçbir zaman *laissez-faire* yanlısı, ticari bir cumhuriyeti savunmadı; tersine Amerika'da gözlemlediği artan ticarileşmeye kar-

•••••

liriz. Bkz. George Armstrong Kelly, *The Human Comedy: Constant, Tocqueville, and the French Liberalism*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

28. Tocqueville, kölelik gelenekleriyle Güney eyaletlerinin Kuzey eyaletlerinden çok farklı olduğuna inanıyordu; Kuzey'in siyasi kurumlarının savunusunu yapmakla birlikte Amerikan Birliği davasına kayıtsızdı. Bkz. Larry Siedentop, Tocqueville, Oxford: Oxford University Press, 1994; Alan Ryan, Alexis de Tocqueville, *Democracy in America*, Giriş yazısı; Alan Ryan (haz.), *The Idea of Freedom: Essays in Honour of Isaiah Berlin*, Oxford: Oxford University Press, 1994; Irena Gruzniska Gross, *The Scar of Revolution: Custine, Tocqueville, and the Romantic Imagination*, Berkeley: University of California Press, 1991.

şı, katılımcı yurttaşlık ve kültürel değerlerin çoğulculuğunun korunmasına yönelik uygulamalarla "demokrasiyi eğitmek" gibi (bir nebze) ütopik bir özlem barındırıyordu içinde. Amerikan âdet ve kurumlarının ayrıntılı bir tasvirini sunarken Tocqueville, Amerika'da sadece Amerika'yı değil, "bizzat demokrasinin şekillenmesini" gördüğünü teslim eder. Onun yolculuğu sadece o günün Amerika'sını değil, aynı zamanda Avrupa'nın muhtemel geleceğine dair tayfları, korku ve idealleri kapsar. Tocqueville demokrasinin nimetlerini ve sorunlarını açığa çıkararak demokrasiyi kendi çıkarı için kendisinden kurtarmayı umar. Böylece nostalji ile ilerleme arasında, geçmişin harabeleri ile gelecek uçurumu arasında özel bir gözlem noktasında bulur kendisini: "Hızlı bir akarsuyun ortasında, akıntı bizi arkamızdaki uçuruma sürüklerken, terk ettiğimiz kıyıda hâlâ ayırt edilebilen harabelere inatla dikiyoruz gözlerimizi."[29] Hem eski rejimi hasretle anan, Lût'un karısının bakışı misali nostaljik bakışından, hem de demokrasinin "vahşi içgüdülerini" hiç eleştirmeden kucaklamaktan kaçınmak için, Tocqueville kitabın sonunda özgürlüğün geometrisine ilişkin şiirsel bir imge sunar: "İlahi güç insanlığı ne tamamen bağımsız ne de tamamen özgür yaratmıştır. Her insanın çevresinde, ötesine geçemeyeceği bir kader çemberi çizili olduğu doğrudur; ama bu çemberin geniş sınırları içinde insan güçlü ve özgürdür."[30]

Kültürlerarası diyaloğu daha da güçlendirmek için, Tocqueville'in tepki gösterdiği Fransız entelektüel bağlamının en iyi yorumcusunun, 1848 devrimlerinin sönmesinin ardından devrim-sonrası Fransız kültürüne dair yazan Rus devrimci düşünür ve sürgün Aleksandr Herzen olduğu söylenebilir:

29. Tocqueville, *Democracy in America*, 1:7.

30. Tocqueville yazılarında özgürlük sanatını uygulamıştır ama metinlerini sadece bireysel bir dehanın kendini ifade biçimi olarak değil, aynı zamanda siyasi eylem olarak görmüştür. Metin, yazarın ironisini korur, ama bezgin bir sinizm göstermez; umutlar ve korkular, idealler ve fiili gündelik gerçeklik, siyaset âlemi ve toplumsal alan, hukuk ve din arasında gidip gelen "yeni siyaset biliminin" kararsızlığını da yansıtır. Tocqueville, gençliğinde Puşkin gibi (ama elbette Rus şairinkilerden çok daha az ün kazanan) şiirler yazmıştı; düşüncesi ve yazıları sonuna kadar hayal gücüyle, ironiyle, hayretle dolu ve şiirsel kaldı.

> Dünyada Fransızlar kadar özgürlük uğruna kan dökmüş bir millet olmadığı gibi, özgürlükten daha az anlayan bir halk da yoktur... Fransızlar dünyanın en soyut ve dindar insanlarıdır; onlarda düşünce fanatizmi ile bireylere karşı saygısızlık el ele gider. ... Despotça bir *salus populi* [halkın selameti] ile engizisyona yaraşır bir *fiat justitia et pereat mundus* ["dünya yıkılsa da adalet yerini bulsun"] hem kralcıların hem de demokratların zihnine kazınmıştır.[31]

Pek çok Rus düşünürü gibi Herzen de bütün bir Fransız milleti üzerine genellemeler ya da basmakalıp klişeler konusunda pek titizlenmez; ama burada Fransız devrimci düşüncesinin önemli bir entelektüel kusuruna işaret etmektedir: dünyevi deneyime saygı göstermeden, somut bir biçimde kültür üzerine düşünmeye girişmeden insanlığın özgürlüğü üzerine soyutlamalara bel bağlamak. Buna karşı koymak için, Tocqueville insanın özgürlük çemberinin sınırlarını keşfetmek üzere "kendisi de oldukça yeni olan bir dünya için yeni bir siyaset bilimi" başlatmayı önerir. Bu yeni beşeri siyaset bilimi (ABD'nin Kuzey eyaletleri örneği üzerinden) ademimerkeziyetçi demokrasinin siyasi sisteminin analizi ile o günün Amerika'sının kültürel antropolojisini birleştirmekte, dolayısıyla gelecekte ortaya çıkacak pek çok disiplini ve disiplinlerarası araştırma alanını en azından bir elli yıl kadar önceden müjdelemekteydi.[32] Tocqueville, bilimsel işbölümü ve araştırma alanlarının ayrışması öncesinde yazan bir ön-burjuva düşünürdü. Siyasi yasalarla toplumsal âdetleri bir arada inceleyen bir on sekizinci yüzyıl toplumsal sanatı olarak "özgür olma sanatından" söz ediyordu. Rusya'nın ya da Amerika'nın diline tercüme edilmesi güç olan da tam buydu, özgürlük sanatı üzerine Fransız Aydınlanması'nın bu yenilikçi yazım türü. Tocqueville'in ilk Amerikalı yorumcuları, onun demokrasi tasvirinin kültürel yönünü eski Avrupa'ya özgü bir "yumuşak bilim" olduğu gerekçesiyle gözardı ederek New England kasaba meclislerinin ve diğer siyasi kültür biçimlerinin incelenmesine odaklanırken, Rus şair Tocqueville'in yazılarında antropolojik bir tiksinti görüyordu. Puşkin, kendisi için demokratik vasatlık ve toplumsal uzlaşımlar ile eşanlamlı olan toplumsal katılıma ve Amerikan hukuk sisteminin başa-

31. Isaiah Berlin, *Russian Thinkers*, Londra: Penguin, 1978, s. 88.
32. Tocqueville, *Democracy in America*, 1:334.

rısına ilişkin Tocqueville'in değerlendirmelerini tamamen gözardı ediyordu. Nitekim Puşkin'in kütüphanesindeki Tocqueville'in *Amerika'da Demokrasi* kitabı üzerine yakın zamanda yapılan bir inceleme, demokrasinin siyasi kurumlarıyla ilgili sayfaların hiç kesilip açılmamış olduğunu ortaya koydu; şair vakitsiz ölümünden önce bu sayfalara bakmaya gönül indirmemiş ya da belki okumaya fırsat bulamamıştı.[33]

Bu eksiklik tesadüf eseri olmayabilir. Puşkin monarşiyi eğitme konusunda kendi rolünün zayıfladığını görürken, Tocqueville "demokrasiyi eğitmeye" inanmaktaydı. Başka bir deyişle onun ideali aydınlanmış bir monarşi değil de aydınlanmış bir demokrasiydi. Dahası, sanki Puşkin'e cevap verir gibi, on dokuzuncu yüzyıl Rus düşüncesinde sık sık birbirine karıştırılan bencillik ile bireyciliği ayırt ediyordu birbirinden Tocqueville. Bireycilik Tocqueville için kötü bir kelime değildi: "Bencillik, kişinin kendini tutkulu ve abartılı bir aşkla sevmesidir. Bireycilik ise olgun ve sakin bir duygudur; topluluğun her üyesinin kendini birlikte yaşadığı insan kitlesinden ayırmasını, ailesi ve dostlarını ayrı olarak düşünmesini ve böylece kendi küçük çemberini oluşturduktan sonra genel olarak toplumu gönül rahatlığıyla kendi haline bırakmasını sağlar."[34] Çember burada yine karşımıza çıkıyor, ama bu defa "bireycilik" olarak.

Yine de Puşkin'in okuması, "çoğunluk tiranlığını" tartışırken Tocqueville'in yakaladığı noktalardan birine, "demokrasinin gündelik işleyişinin" düşünsel yargıyı ve yaratıcı düşünceyi köstekleyebilen paradokslarına işaret eder. Şöyle yazar Tocqueville: "Genel olarak konuşursak Amerika'dan daha az zihinsel bağımsızlığa ve hakiki bir tartışma özgürlüğüne sahip bir ülke tanımıyorum. ... Amerika'da çoğunluk düşünceyi muazzam bir çitin içine hapsetmiştir. ... Şimdiye kadar Amerika'dan büyük yazarlar çıkmamasını açıklamak için başka bir sebep aramamız gerekmez; ruh özgürlüğü yoksa edebi dehalar da olmaz ve Amerika'da ruh özgürlüğü yoktur."[35]

Çit metaforu Locke'un özgürlük tanımını hatırlatır (mülkümüzün çevresindeki "çit"), ancak burada çit yetki veren değil içine hap-

33. Dikkatimi bu noktaya çektiği için Aleksandr Dolinin'e şükran borçluyum.
34. Tocqueville, *a.g.y.*, 2:98. 35. *A.g.y.*, 1: 15. Bölüm, s. 263.

seden bir sınırdır. Tocqueville Amerika'nın paradoksunu, ABD'nin kuzey eyaletlerindeki ileri ve liberal bir siyasi sistem ile toplumsal konformizmin bir aradalığını ilk açığa çıkaranlardan biriydi. (20. yüzyılda Arendt ve Nabokov da bu konuda kafa yoracaktı.) Amerika'da insanlar spekülatif düşünceye meyilli değildir, diye belirtir Tocqueville; "Descartes okumazlar; yetki kaynağını kendilerinde bulurlar."[36] Bu görüş Amerikan özgüvenine övgü olarak okunabilir. Nitekim Tocqueville New England'da gözlemlediği "özgür âdetleri" över. Ancak böyle bir özgüvenin kamusal tartışmayı ve kolektif hayal gücünü zayıflatma açısından sınırlayıcılığını da görmüştür. Paradoksu irdelemeyi şöyle sürdürür: "Bir tarafta basın özgürlüğü var; öbür tarafta da fikirlerin muazzam yüzeyselliği ve inanç veya kanaat gibi başka bir nedenle değil, sırf 'benim fikrim de seninki kadar geçerli' gerekçesiyle insanların bu fikirlere muazzam bir inatla bağlanması. İnsanca görüşler entelektüel toza indirgeniyor; bir araya toplanamadan, bir ahenk oluşturamadan darmadağın oluyor."[37] Tocqueville, kamusal hayattan ve siyasi çizgiler arası tartışma ve yaratıcı dayanışmadan mahrum kalmaya yol açan "fikirlerin özelleştirilmesinin" tehlikeleri üzerine kafa yormuş ilk düşünürlerden biriydi. Bu açıdan, yirmi birinci yüzyıldaki "blogosfer" tartışmalarının ve sıklıkla kendi takipçilerine yönelik propagandaya dönüşen, kamusal iletişimi kendi kendini yücelten bir yankı odasına çevirerek daraltan gelişmiş kendini ifade tekniklerine dönük eleştirilerin de öncüsü oldu. Tocqueville'e göre derinlemesine düşünenler için başkalarıyla diyalog, özgürlüğün daha doyurucu bir biçimde kullanılmasını sağlayan bir "hayırlı kölelik"tir. "Demokrasinin yumuşak despotluğu" tam da "fikirlerin özelleştirilmesi" alışkanlığında yatar. (Bu yaklaşım Puşkin'in okumuş olamayacağı ikinci ciltte geliştirilir; dolayısıyla biz –Çaadayev'in zamanında yaptığı gibi– Tocqueville'in Puşkin'den "intihal" yaptığını varsaymayacağız.)

Tocqueville'e göre, sorunun kökeninde ve çözümün merkezinde Amerika'nın özgürlüğü "demokrasinin gündelik işleyişi" olarak kavrayışı yatar. Tocqueville siyasi hayata gündelik katılımın önünü açtığı ölçüde bu anlayışa hayrandı; ancak özgürlüğü verili kabul et-

36. *A.g.y.*, 2: 1. Bölüm, s. 5. 37. *A.g.y.*, 2: 1. Bölüm, s. 7.

mek, demokrasiyi ekonomiye ve bireysel ihtiyaçlara yönelik "vahşi dürtülere" indirgemek anlamına geldiğinde ondan korkuyordu. Yirminci yüzyıl anlayışında bile Fransız ya da Rusların düşleriyle karşılaştırıldığında Amerikan rüyası şaşılacak kadar gündelik bir şey, şimdi ve burada ulaşılacak bir ütopyadır.[38] Özgürlük bir defa verili kabul edildiğinde, özündeki başkalığı, esin verici olanaksızlığını kaybeder, alışkanlık haline gelmiş toplumsal pratiklere ve siyasi kurumlara dönüşür. Bu alışkanlıklar elbette kamusal özgürlüğün hayata geçmesi için zorunludur; ancak yine de kamusal özgürlük bu tür gelenekleşmiş uygulamalara indirgenemez. İnsanın hayal gücünün ve eyleminin imkânlarını genişleten özgürlüğün meydan okuması olmaz bu durumda.

Her ne kadar toplumsal özgürlük sanatına ilişkin aynı on sekizinci yüzyıl anlayışından hareket etseler de, demokrasi açmazının benzer yönlerini gözlemleseler de, köleliğe karşı aynı tiksintiyi duysalar da, Puşkin ve Tocqueville demokrasiyle özgürlük arasındaki ilişkiye dair karşıt sonuçlara varırlar. Puşkin için tekil halde özgürlük, çoğul halde özgürlüklerin zıddıdır; şair, yurttaşlık haklarının yükselen orta sınıfı içine alarak genişletilmesine karşıdır, demokrasiyi vasatlık ve dar kafalılıkla, basın özgürlüğünü gazetecinin keyfiliğiyle özdeşleştirir. Dahası Puşkin, Tocqueville'in ademimerkeziyetçi yönetimi ve federal iktidar sistemini desteklemesine pek de iyi gözle bakmaz; demokratik ve medeni siyasi kurumlar ve demokrasinin günlük işleyişi Puşkin'in umrunda bile değildir. Tersine, 1830'larda Rus siyasi bilinci için bir dönüm noktası olan Polonya ayaklanmasının bastırılması da dahil, imparatorluğu merkezileştirmeye yönelik çarlık politikalarına destek vermiştir. Polonya'nın Rus İmparatorluğu'ndan bağımsızlığını kazanması mücadelesinin karşısındadır. Buna karşılık Tocqueville için demokratik haklar ve ruh özgürlüğü şeklinde iki özgürlük anlayışı birbirini tamamlar. Bu açıdan Tocqueville, Camille Desmoulin'in Fransız Devrimi'nin zirve-

38. Tocqueville Amerikalıların özgürlüklerini kaybetmeleri halinde onu bir ideal olarak değil, daha çok demokrasinin gündelik işleyişi, bir alışkanlık olarak özleyeceklerini yazar. Öyleyse Amerikalılar özgürlüğü uzak bir ideal, bir tanrıça veya geleceğe ilişkin bir umut olarak algılamaz. Onlar için özgürlük şimdiki zamanda, Amerikan demokrasisinin ebedi şimdiki zamanında varolur.

sindeyken söylediği gibi, basının keyfiliğinin baskıyla değil hakiki basın özgürlüğüyle düzeltilebileceğini düşünür. Tocqueville'e göre Amerika'nın sorunu özgürlüğün fazlalığı değil, tiranlığa karşı bir yandan siyasi katılım bir yandan da özgür bir zihniyetin geliştirilmesi sayesinde oluşturulabilecek bir korunmadan yoksunluktur.

Puşkin'le Tocqueville arasındaki kültürlerarası diyaloğun bu cephesi kişilik özelliklerinin ötesine geçer ve Rusya'da, Avrupa'da, Amerika'da özgürlüğün farklı kültürel ve siyasi kavranışına, dahası özgürleşme kültürleriyle özgürlük kültürleri arasındaki daha da geniş farklılıklara işaret eder. Caryl Emerson derin bir kavrayışla, Rus entelektüellerinin özgürce hareket edebilmekten çok kendilerini özgür hissetmeyi önemsediği şeklinde bir gözlemde bulunmuştu.[39] Yani Rusya'da özgürlük, bir kaçış düşü ve soylu-haydudun veya tahta talip olan eski mahkûmun radikal özgürleşmesi olarak görülür (Puşkin'in sevdiği bir araştırma konusu olan, Stenka Razin ya da Yemelyan Pugaçev'in isyanları gibi). Özgürlük mevcut gündelik davranışlara ilişkin bir kurallar dizisi değil, geleceğe ait ya da nostaljik bir arzunun nesnesidir. Özgürleşme kendini çoğu zaman yasanın sınırlarında oyun ile sorumluluk arasında denge bulma eylemi olarak değil, sınırların, kaidelerin ya da varoluşun aşılması olarak gösterir. Aynı şekilde, çoğul olarak *özgürlüklerin* eleştiriden azade bir şekilde uygulanması da, çoğunluğun tiranlığıyla birleştiğinde konformizmi besleyip hayal gücünü sınırlayabilir. Amerikan demokrasisi dünyanın alnına yazılmış tanrı buyruğu olamaz. Özgürlük kendi ötekiliğine, edebiyat, felsefe ve alışılmadık yaşama sanatlarında yansımasını bulan yaratıcı bireysel boyutuna ihtiyaç duyar. Dolayısıyla Puşkin ile Tocqueville arasındaki hayali diyalog Puşkin'in düşüncesinin siyasi yönleriyle Tocqueville'in şiirsel yönlerini ortaya koyduğu gibi, kişisel hayal gücü özgürlüğü ile sanatsal mitosların siyasi çerçevesi arasındaki karmaşık ilişkiye de ışık tutar.

Belki de Amerika'daki demokrasinin Puşkin'i en çok korkutan yönü, iyi işlememesi değil, iyi işleyebilme ihtimaliydi. Sanki şiirin kutsallığını kaybedişinde, fiziksel ölümün ötesindeki kendi yok olu-

39. 3 Mart 2003 tarihli Christian Gauss Semineri'mde yaptığı yorumlar için Caryl Emerson'a şükran borçluyum.

şunu öngörmüştü dehşetle. "Koşulların eşitliği" ülkesinde şaire "ikinci hükümet" olarak gereksinim kalmayacaktı. Puşkin'in kendisi için dikmekte olduğu ölümsüz anıta yeni dünyada yer olmayacaktı.

Soğuk Savaş'ın Ötesinde İki Özgürlük Kavramı: Berlin ve Ahmatova

Eğer bu bir metin değil de film olsaydı, burada sahne kararır ve bir yazı belirirdi: *Bir asır sonra...* 1946'da, çoğul halde özgürlükler ile tekil halde özgürlük, estetik, kahramanlık ve demokrasinin gerekleri arasındaki diyaloğu canlandıran bir başka karşılaşma gerçekleşti. Başkahramanlar Isaiah Berlin ve Anna Ahmatova'ydı. Berlin, liberal geleneğin –Constant, Mill ve Tocqueville'in– öğrencisi, Ahmatova ise yirminci yüzyılın büyük bir şairi ve –"Pindemonte'den" de dahil olmak üzere Puşkin'in pek çok şiirine yanıt kaleme almış– sıradışı bir Puşkinciydi.[40] Daha da önemlisi, Rusya/SSCB ile Amerika arasındaki müstakbel karşıtlığa ilişkin Tocqueville'in ünlü kehanetinin bir yankısı gibi, buluşmaları Soğuk Savaş'ın tam da başladığı sıraya denk gelmişti. Berlin'in kelimeleriyle, kendisini hep dünya tarihi sahnesinde bir aktris olarak gören Ahmatova, karşılaşmalarının Soğuk Savaş'ı başlattığına inanıyordu. "Onunla birlikte başaracaklarımız yirminci yüzyılı birbirine katacak," diye yazmıştı, Berlin ile buluşmasına adadığı *Bir Kahramanı Olmayan Şiir*'de.[41] Berlin

40. Dahası herhangi bir şey yayımlayamadığı on yılın ardından 1930'larda, Ahmatova –bir söylence olarak İtalyancadan değil ama Fransızcadan Rusçaya– Puşkin çevirmeni olarak Sovyet basınında tekrar boy göstermişti. Karşılaşmanın ayrıntılı aktarımı için bkz. Isaiah Berlin, "Conversation with Akhmatova and Pasternak (1980)", *The Proper Study of Mankind*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1997, s. 525-53; Györgi Dalos, *The Guest from the Future: Anna Akhmatova and Isaiah Berlin*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1996; Michael Ignatieff, *Isaiah Berlin: A Life*, New York: Henry Holt, 1998. Rusya'daki en yeni araştırmalar karşılaşmaya ilişkin Berlin'in aktarımının kimi yönlerine itiraz ediyor ve hem onun hem de Ahmatova'nın NKVD tarafından izlendiklerini, ama sonunda onları atlatmayı başardıklarını gösteriyor. Bkz. L. Kopyleva, T. Pozdniakova ve N. Popova, *I eto bylo tak (And Thus It Was): Akhmatova and Berlin*, St. Petersburg: Akhmatova Museum, 2009. Bunu benimle paylaştığı için Olga Voronina'ya şükran borçluyum.

Ahmatova'yla karşılaşmasının hayatının en önemli olaylarından biri olduğunu söylemişti. Hayat, sanat ve bu ikisi arasında kalan her şey üzerine konuştular. Siyasi, sanatsal ve varoluşsal özgürlük ana konuşma konusu olarak açıkça ifade edilmemiş olabilir, ama söyledikleri her şeye ve söylenmeden kalanlara sinmişti. Bu konuşmanın (başka şeylerin yanı sıra) Berlin'in olumlu ve olumsuz özgürlük üzerine kendine özgü kuramını ve kültürel çoğulculuğa ilişkin kavramlarını şekillendirmesinde etkili olduğunu düşünüyorum.

Ahmatova açısından Berlin ile buluşmanın trajik sonuçları oldu: Sürekli gözetim altındaydı ve geceyi Berlin ile sohbet ederek geçirişi Stalin'i öfkelendirdi. Sovyet kültür politikası ile görevlendirdiği A. A. Jdanov'a, "Demek rahibemiz İngiliz ajanlarıyla görüşüyor, öyle mi?" diye sorduğu bilinir Stalin'in. Jdanov'un ünlü karar metninde Ahmatova "yarı-fahişe, yarı-rahibe" diye adlandırılıyor ve Leningrad'ın değil, eski Petersburg kültürünün temsilcisi olarak mahkûm ediliyordu.[42] Kararın yayımlanmasından kısa süre sonra Ahmatova'nın oğlu yeniden tutuklandı ve Gulag'a geri gönderildi. 1946 yılı Sovyet politikasında ana değişim noktalarından biriydi; bu defa kozmopolit ve "Siyonist Faşist" işbirlikçiler olarak nitelenen Yahudi doktorlara yönelen son tasfiye dalgası ve Soğuk Savaş bu yıl başladı. Berlin'in Moskova'dayken ziyaret etmiş olduğu akrabaları da tutuklandı. Stalin'in son dönem politikalarının cilveleri kimsenin öngörebileceği gibi değildi; Berlin'in ziyaretinin, 1940'ların sonlarında Sovyetler Birliği'nde hüküm süren siyasi paranoyanın pek çok gerekçesinden sadece biri olması çok muhtemeldir.

Berlin 1945-46 kışının Sovyetler Birliği'ni, bir tarafta faşizme karşı kazanılan ve savaş müttefiklerine yani İngiliz ve Amerikalılara yönelik yeni bir açıklık vaat eden zafer ile öbür tarafta yaklaşmakta olan Soğuk Savaş arasında arafta kalmış trajik bir "hayal âlemi" olarak anımsar. Berlin Rusça tercüman sıkıntısı çeken Moskova'daki İngiliz elçiliğinde çevirmen ve sekreter olarak bulmuştur kendini. Bu, Berlin'in doğduğu ülkeye ve çocukluğunda Rus Devrimi'nin ger-

41. Anna Ahmatova, *i Stikhotvoreniia i poemi*, Leningrad, Sovetskii pisatel', 1976, s. 354.

42. Andrey Jdanov, "Doklad na sobranii partiinogo aktiva i na sobranii pistalei v Leningrad", *Pravda*, no. 225, 21 Eylül 1946.

çekleşmesine tanık olduğu Leningrad-St. Petersburg şehrine ilk dönüşüdür. Berlin'in 1980'de yayımlanan anılarına göre, Nevskiy Bulvarı'ndaki bir yazarlar kitabevinde dolanırken tamamen tesadüfen küçük bir haşlanmış patates şöleni için Anna Ahmatova'nın "Fontanka Evi'ne" davet edilir. Anna Ahmatova Fontanka'da, bir düzine komünal apartmana bölünmüş gösterişli bir malikânede, herkesin hep gözlem altında olduğu hissini uyandıran koşullarda yaşamaktadır. Sohbetin ortalarında tuhaf bir olay gerçekleşir. Berlin, Ahmatova'nın evinin bahçesinden adının seslenildiğini işitir. Seslenen Winston Churchill'in oğlu, Oxford'dan okul arkadaşı, Randolf Churchill'dir; Leningrad'dan havyar satın almak istemektedir ve Berlin'in tercümanlığına ihtiyacı vardır. Randolf Churchill "çevresindeki şartları hiç umursamayan kafayı bulmuş bir öğrenci gibi" davranmıştır. Yine de Churchill'in oğlunun Ahmatova'nın bahçesinde görünmesi, Ahmatova'nın başına gelecek zulmün sebebi olur.

Özgürlük ve özgürlüğün toplum sahnesinde sergilenmesi sorunuyla doğrudan bağlantılı, ilginç teatral yönleri vardır bu buluşmanın. Kendi tasvirine göre Berlin, senaryosunu tam olarak anlamadığı bir oyunda rol üstlenmiş, utangaç ve biraz tutuk bir İngiliz gibi davranır. Buluşma hem derin bir yakınlaşmanın, hem de bir kopukluğun, bir tür ortak ölçüden yoksunluğun izini taşır. Berlin Ahmatova'yı bir Christina Rosetti ya da "sürgündeki kraliçe" gibi görür. Ahmatova için ise Berlin "gelecekten gelen bir konuk" ve geçmişle kurulan bir bağdır. Dünyanın geri kalanından kopmuş, tek oğlu tutuklanmış olan Ahmatova, bu buluşmayı dış dünyayla kurulan bir bağ, klostrofobik varoluşundan dışarı çıkmak için Ariadne'nin ipliği gibi hissetmekten kendini alamaz. Akşam, küçük bir sohbetin bütün kurallarını altüst ederek sabahın geç saatlerine kadar uzanır; bir aşk ilişkisi değildir bu, ama çok daha ilginç bir şeydir.

Dahası, Rusların ve İngilizlerin kamusal ve özel olana dair anlayışları açıkça farklıdır. Ahmatova hapsedilmiş bir sultan gibidir. Komünal mekânında bir mahpus, hayal dünyasında ise bir kraliçedir. Onun için Berlin hem bir yabancı hem de tanıdıktır. Önce anlaşılmaz İngilizcesiyle Berlin'i mahcup eden bir tutkuyla Byron'ın *Don Juan* şiirini okur. Göz göze gelmemek için Berlin pencereden dışarı bakar. Ahmatova'nın sanki bir meydan dolusu insan karşısındaymış

gibi coşkulu üslubu, bulundukları odanın haliyle uyumsuzdur. Sanki ancak kendi özel alanında, dinlenme saatlerinde, idealindeki –dünya kültürü nostaljisinin hüküm sürdüğü– kamusal alanı yeniden yaratabiliyordur.

Kültürel farklara dair sıradan bir kavrayış bu sıradışı buluşmanın açıklamasını yapmaya yetmez. Ahmatova Berlin'e Rönesans'tan, kendisinin ve Mandelstam'ın düşlediği dünya kültüründen söz eder. Dünya tiyatrosunun sahnesinde oynamakta olduklarının hayalini kurar. Ahmatova Rusya ile İngiltere arasında bir ayrım yapmaz, Berlin'e onun, bir zamanlar Rusya'nın da içinde olduğu "insanların dünyasından" gelmiş olduğunu söyler. Başka bir deyişle burada herhangi bir ulusal ya da Herderci kültür modeli söz konusu değildir. Eğer Berlin başta onu bir Rus/Sovyet şairi olarak görmüşse, bu fikri yok etmek için her şeyi yapar, Kırım'daki çocukluğunun pagan ve "Rus-olmayan" dünyasını, Goethe'nin "dünya edebiyatı" olarak kavradığı kozmopolit ideale bağlılığını anlatır. Onun için Isaiah Berlin, kendisi gibi kültürün özgür dünyasının bir yurttaşı ve ideal bir muhataptır. Ahmatova Berlin'e *Kahramanı Olmayan Şiir*'ini okur. Şiiri gizemli ve çağrışım yüklü bulan Berlin ondan şiiri açıklamasını, metinlerarası göndermeleri, ipuçlarını, kişisel anıştırmaları açmasını ister. Ahmatova buna yanaşmaz. Şiiri "ebediyet" için yazmış olduğu kanısındadır. Ahmatova'nın diyalog anlayışı, kozmopolit ve şiirsel olarak hermafrodit ideal muhataba dair Osip Mandelstam'ın şairane *sobesednik* kavramıyla uyum göstererek eşzamanlılığın ötesine gider.[43] Ahmatova gelecekteki ayrıntı avcıları için yazmaz, zaman ve mekândaki sınırları tanımayan okurlar için yazar.

Ahmatova ile Berlin arasında gece boyu süren sohbet zaman zaman mahrem bir hal alır. Ahmatova için bu neredeyse olumsuzlama yoluyla, *via negativa* bir aşk ilişkisidir; platonik bir aşk – ilk görüşte değilse de ilk konuşmada.[44] Mahrem an, elindeki İsviçre purosunu ileri geri sallayarak Mozart'ın melodisini aralarındaki boşluğa çizen Berlin'in Ahmatova'yı *Don Giovanni*'deki Donna Anna'ya benzet-

43. Osip Mandelstam, "O sobesednike", *Sobranie soçineniy v çetiyrekh tomakh*, Moskova: Art-Business Center, 1993, 1: 182-8. Keza bkz. Svetlana Boym, "Dialogue as 'Lyrical Hermaphroditism': Mandelstam's Challenge to Bakhtin", *Slavic Review* 50, no. 1 (1991): 118-26.

mesiyle yaşanır. Ahmatova daha sonra, savaşta yıkılmış Kartaca'da Aeneas'ın Dido'yu ziyareti üzerine yazdığı bir şiirde bu ânı anıştıracaktır. Berlin bu benzetmeden rahatsız olmuş, hatta bu konuda Joseph Brodsky'ye dert yanmıştı. "Elbette o bir Aeneas değildi," diye yorum yapmıştı Brodsky.[45] Buna karşılık gezisinde Berlin'e eşlik eden meslektaşı Brenda Tripp, Ahmatova'yla görüştükten sonra odasına döndüğünde Berlin'in "âşık oldum, âşık oldum," diyerek kendini yatağa attığını söylemişti.[46] (Uzun yıllar sonra Anna Ahmatova da Berlin'in evlendiğini haber aldığında, o her zamanki iğneli üslubuyla "Kuş artık altın kafeste," yorumunu yapmıştı.) Sonuç olarak geriye dönüp bakıldığında, sohbetleri tutsak kraliçe ile altın kafesteki liberal arasındaki bir imkânsız buluşmadır. Berlin sadece bir burjuva profesördür neticede, serbest mesleğini sürdürürken ihtiyatı pek de elden bırakmaz. Dolayısıyla toplumsal özgürlük sanatının icrasında ikisi de hem başarıya hem de başarısızlığa uğrarlar. Ahmatova daha fazlasını riske atıp daha büyük bir bedel öder; kazanmayı umduğu da daha fazladır.

Edebiyat üzerine tartışırken uzlaştıkları da olur uzlaşamadıkları da. Berlin Rus yazarları arasında en "Britanyalı" olanları, genelde pek de Rus kültürünün özellikleri sayılamayacak incelikleri, nüansları ve ılımlılıklarıyla tanınan Turgenyev ve Çehov'u sever. Ahmatova ise Berlin'in zar zor tahammül ettiği Puşkin, Kafka ve Dostoyevski'yi tercih eder.[47] (Bu acaba Ahmatova açısından ılımlılığa karşı ve daha riskli bir yakınlaşmadan yana bir davet, Berlin'in ıskaladığı bir flörtleşme denemesi olabilir mi?) Zevkleri açısından

44. Rus edebiyatında olumsuzlama yoluyla aşk ilişkisine dair, Aleksandr Puşkin'in "Hayır, böylesine tutkuyla sevdiğim sen değilsin" (Net, ne tebia tak pylko ialiubliu) şiirinden Marina Tsvetayeva'nın "Benim için kara sevdaya düşmemenden memnunum" (Mne nravitsia, çto vy bol'ny ne mnoi) ve Yevgeni Yevtuşenko'nun "Budur gelen başıma, yanlış kadın çıktı karşıma" (So mnoiu vot çto proiskbodit, sovsem ne ta kom ne prikhodit) şiirlerine uzanan bir gelenek vardır.

45. Joseph Brodsky, "Isaiah Berlin at Eighty," *New York Review of Books* içinde, 17 Ağustos 1989, s. 44-45.

46. Ignatieff, *Isaiah Berlin: A Life*, s. 161.

47. Tolstoy'un ahlakçılığı ve otoriterliği konusunda ise hemfikirdirler. Bireyin köklü bir biçimde insanlıktan uzaklaştırılmasının en yaratıcı betimlemelerini sunan Kafka gibi yirminci yüzyıl yazarları, yirminci yüzyıl siyaset ve sanatını on dokuzuncu yüzyıl eğilimlerinin devamı olarak gören Berlin'i pek ilgilendirmez.

Berlin, edebiyatı ya entelektüel tarihin ikiz kardeşi ya da yaratıcı kahramanları olan ahlak kıssaları olarak gören tam bir on dokuzuncu yüzyıl insanıdır. Berlin'in düşüncesi on dokuzuncu yüzyılın belli bir noktasında, liberallerle Romantiklerin bireyselliğin yaratıcı ve kendini dönüştürücü değerlerini paylaştıkları anda donup kalmıştır. Ahmatova ise bir şair olarak Romantik estetiğe bağlanmaz; gençliğinde yirminci yüzyılın en Romantiklik karşıtı edebiyat akımlarından Akmeizme yakın olması tesadüf değildir. Kişisel günlük formunda yazarken hayat ile metni birbirine karıştırmaz. Eserine ilişkin ilk değerlendirmelerden birinde Viktor Şklovski'nin yazdığı gibi, hayatın unsurları sanat haline geldiğinde yadırganır, biyografinin değil edebiyatın araçlarına dönüşür. Ancak Berlin modernist edebi imgeleme ilgi duymaz.

Berlin için Ahmatova, Rus düşünürlerde gözlemlediği dürüstlüğün bir örneğidir; Sovyet karşıtı tek bir kelime etmez Ahmatova, vatansever görünür, yine de edebi eseri Sovyet sistemine yönelik bir suçlama metnidir. Bir siyasi muhalif hiç değildir Ahmatova, Sovyetler Birliği şartlarında siyasi bir anlam kazanan Puşkinci içsel özgürlüğün bir örneğidir. Ahmatova'nın ilk dönem şiirlerinden biri çarpıcı bir kişisel özgürlük kavrayışını örnekler: "İki kişinin mahrem yakınlaşmasında, duygusallık ya da tutku içinde bile asla çiğnenemeyecek bir çizgi vardır."[48] Kader ile özgürlük arasındaki sınır gibi, bu çizgi de aşkı ve şiiri imha etmez, tersine mümkün kılar. Ahmatova'nın tutumu bu şiiri hem bir biçimde içerir hem de ona karşı çıkar.

Bana kalırsa, Ahmatova ile buluşma Berlin'in özgürlüğü ve "hayatın amaçlarının" çoğulluğunu kavramlaştırması açısından temel önem taşır. Steven Lukes ile yaptığı bir söyleşide, Hayek'in liberter ve ekonomik özgürlük tanımından çok Roosevelt'in "New Deal" politikasını ve Avrupa sosyalizminin kimi biçimlerini destekleyen biri olarak tanımlamıştı Berlin kendisini. Yine de son derece anti-Marksist ve Anti-Hegelciydi. Sovyetler Birliği ziyareti, insanları parlak bir geleceğin inşasında kullanılmak üzere araçlaştırabilen determinist ideolojilerin her türüne karşı derin antipatisini teyit etmiş-

48. Ahmatova, "Est v blizosti liudei", 1915, *Stikhotvoreniia i poemiy*, s. 91.

ti. Berlin milli tanınma özlemlerine karşı başka liberal düşünürlerden daha anlayışlıdır, ama Ahmatova ile buluşmasındaki özgürlük tartışması milli ya da kültürel sınırları takip etmez. Aksine, tartışanlar kendi içlerindeki farklılıkları, değişik aidiyetlerini ve zaman zaman da kendi kendilerine olan yabancılıklarını dile getirir.

"İki Özgürlük Kavramı" denemesinde Berlin "pozitif özgürlüğün" bir eleştirisini yapar. Ancak kendi kavrayışı hiç de ikili karşıtlık üzerine kurulu değildir. Berlin'in çok değer verdiği "insanlığın yamuk kerestesi" üzerinde kolektif hâkimiyeti sağlayan otokontrol ve özdisiplin kavramıyla ilişkilendirilir pozitif özgürlük. Negatif özgürlük ise baskı ve zorlamadan, hükümetin bireyin özel hayatına müdahalesinden azade olmak biçiminde tanımlanır önce; ama bu Anglo-Amerikan kavramlaştırmayla sınırlı kalmaz ve yaratıcı bir pozitif potansiyel ile donatılır. Berlin'in çoğunlukla paradoksal olan betimlemesinin satır aralarında başka bir kültürlerarası diyalog yer alır. Berlin negatif özgürlüğün demokrasinin "olmazsa olmazı" olmadığını söyler. Burada Tocqueville, Mill ve Herzen'in çoğunluğun tiranlığına dair eleştirisini devam ettirir.

Berlin için en büyük Rus özgürlük düşünürü Puşkin değil, Tocqueville ile Marx arasında bir konuma yerleştirdiği Aleksandr Herzen'dir. Herzen ona göre demokratik uyuma da devrimci kardeşliğe de asla kurban edilmemesi gereken bireysel özgürlüğün yaratıcı boyutlarını daha da geliştirir. Berlin'in en sevdiği Herzen alıntılarından biri şudur: "Özgürlük neden değerlidir? Kendi içinde bir amaç olduğu için; ne ise o olduğu için. Başka bir şey uğruna onu kurban etmeye kalkışmak, insan kurban etmekle düpedüz aynı şeydir."[49]

Herzen iki kıyının ortasında kalmıştır: bir tarafta siyasi haklardan nasibini almamış Rus kişilik ve hayal gücü zenginliği, öbür tarafta Batı'nın daha demokratik rejimlerinde gözlemlediği büyüyen dar kafalılık ve orta sınıf konformizmi. Sonuç olarak, Rus tarihine dair içgörüsüne ve Romantizm'e ilişkin hayal kırıklığına rağmen Herzen, pek çok Batılı liberalin övgüyle baktığı Batılı orta sınıf

49. Berlin, *Russian Thinkers*. John Stuart Mill'e ilişkin değerlendirmesinde Herzen, Puşkin'in Tocqueville okumasının bir benzerini yapar; hem şimdiki an içinde çoğunluğun zorbalığına, hem de gelecekte parıldayan radikal özgürleşme ideali için şimdiki ânın feda edilmesine tutkuyla karşı çıkar.

yurttaş örgütlenmelerine kıyasla Rus köylü komününe daha büyük bir hayranlık besler. Berlin'e gelince, o Romantik kişiliğine ve berrak düşüncesine değer verdiği için çok sevdiği Herzen ile daha aklı başında ve siyasi düşünceleri kendisininkilere daha yakın olan Mill arasında bir seçim yapmamayı tercih eder.

Berlin dehanın ancak demokratik bir toplumda varlığını sürdürebileceği konusunda Mill ile aynı fikirde değildir.[50] Ahmatova ve diğer Rus sanatçılar bunun böyle olmadığını rahat rahat kanıtlamaktadır. Kendi içinde bir amaç olarak asgari kişisel özgürlüğe son derece değer verirler. Berlin'in negatif özgürlüğü siyasi haklara indirgenemeyecek bir boyut taşır; aynı zamanda (sadece akılcı seçimlere değil) imkânlara ve insan hayatının en iyi anlarını oluşturan sonsuz olasılıksızlıklara da ilişkin bir özgürlük olmalıdır negatif özgürlük. "İki Özgürlük Kavramı" denemesini yazdıktan bir otuz yıl kadar sonra Berlin tasavvurunun aydınlatıcı bir açıklamasını yapar: "Negatif özgürlük size kaç kapının açık olduğuyla ilintilidir, pozitif özgürlük ise nasıl yönetildiğinizle."[51] Burada ilginç bir tersyüz edişe tanık oluruz: Berlin'in negatif özgürlüğü fırsatlar sunan ve sağladığı imkânlarla "pozitif" nitelikte bir özgürlük olarak tanımlanırken, pozitif özgürlük insanları sınırlandıran ve onları yerlerinde tutan iktidarla ilişkilendirilir. Dahası, açık kapılar metaforu doğrudan, Ahmatova'nın son kısmı buluşmalarına adanmış "Cinque" şiir beşlemesinden gelir: "Düşümde değil gerçekte, giderken, duyuyor musun seslenişimi? / Senin araladığın o kapıyı kapamaya gücüm yok."[52] Şiirde kapı sadece aralanmış durumdadır ama Ahmatova kapıyı örtmeyi cesaretle reddeder. Berlin'in negatif özgürlüğü otomatik olarak demokrasi anlamına gelmez,[53] ama "İki Özgürlük Kavramı"mn bir dipnotu, özgürlük kavramı onlara indirgenemese de, Berlin'in temel siyasi hakları ve insan haklarının mevcudiyetini varsaydığını açıkça gösterir. Metnin ana gövdesiyle çelişkili ve tamamlayıcı bir

50. Buna karşılık Tocqueville gibi demokrasi ile dehanın birbiriyle uyumsuz olduğundan söz edecek kadar ileriye de gitmez.

51. "Isaiah Berlin in Conversation with Steven Lukes", *Salmagundi* 120 (Sonbahar 1998) içinde, s. 52-135, alıntı s. 93'ten.

52. "No jivogo i naiavu / Sliyşiş'tiy, kaktebia zovu / I tu dver', çto tiy priotkriyl / Mne zaxlopnut' ne xvatit sil." Ahmatova, *Stikhotvoreniia i poemiy*, s. 236.

ilişkisi vardır dipnotun; totaliter ve demokratik toplumlarda tercihlerin farklılığını açıkça ortaya koyar ve imkânları tüketici tercihlerine indirgemez.

> Negatif özgürlük belli bir durumda kapsamının kestirilmesi zor olan bir şeydir. İlk bakışta en azından iki seçenek arasında tercih yapma imkânından ibaret olarak görünebilir. Bununla beraber, bütün tercihler aynı derecede özgür değildir, hiç özgür de olmayabilirler. Eğer totaliter bir devlette işkence tehdidi altında arkadaşıma ihanet edersem, hatta işimi kaybetme korkusuyla hareket edersem, özgürce hareket etmediğimi makul bir şekilde öne sürebilirim. ... Seçeneklerin sadece varolması bu yüzden benim eylemimi ... kelimenin olağan anlamında özgür yapmaya yeterli değildir. Özgürlüğümün kapsamı şunlara bağlı görünüyor: (a) Bana açık olan imkânlar ne kadar çok? ... (b) Bu imkânların gerçekleşmesi ne kadar kolay ya da zor? (c) Karakterim ve durumum göz önüne alındığında, bu imkânlar hayatımın düzeninde birbirlerine göre ne kadar önemliler? (d) Bu imkânlar bilinçli insan eylemiyle nereye kadar açılabilir ya da kapanabilir? (e) Sadece söz konusu kişinin değil aynı zamanda içinde yaşadığı toplumun farklı imkânlara verdiği değer nedir?[54]

Berlin'in negatif özgürlük anlayışı Puşkin'in "içsel özgürlük" fikrinin devamı değildir. Puşkin'in şiirini sevmesine rağmen Berlin onun Rus entelektüel tarihindeki merkezi konumunu, pek çok Rus düşünür ve yazarın gördüğünden farklı görür. Belinski üzerine denemesinde Berlin, Puşkin'in yükselen ve giderek demokratikleşen edebiyat kültürüne karşı tavrını betimlerken, şairin "züppeliğini, meslekten bir edebiyatçı değil de hevesli bir aristokratmış gibi görünme çabalarını, dahası 'kaba görünüşlü ve aristokrat hassasiyetleri açısından uygunsuz bulduğu Belinski ile buluşmaktan kaçınmasını"[55] anlatır. "İki Özgürlük Kavramı" denemesinde Berlin negatif özgürlü-

53. Aleksandr Etkind'in önsözü, Isaiah Berlin, *Istoriia svobodiy Rosiia*, Moskova: NLO, 2001.

54. Isaiah Berlin, "Two Concepts of Liberty", 130n, *Four Essays on Liberty* içinde, Oxford: Oxford University Press, 1969.

55. Isaiah Berlin, "Visionaryu Belinsky", *Russian Thinkers* içinde, s. 159-60. Etkind'in eserinden esinlenmiş olsam da, yazarın negatif özgürlük kavramının Puşkin'in içsel özgürlüğü ile bağlantılı olduğu yolundaki gözlemine katılmıyorum (Aleksandr Etkind, *Tolkonvanie puteşestvii / Rossiia i Amerika v travelogakh i intertekstakh*, Moskova: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2001, s. 47). Benjamin

ğü içsel özgürlük ile tanımlamaz. Daha ziyade, Stoacı ve Hıristiyan nitelikteki içsel kaleyi, kendine hâkim olmanın radikal bir biçimi ve pozitif özgürlüğün siyasi özgürlükten yoksunluk durumuyla birlikte varolabilen öteki yüzü olarak görür sanki. Berlin Epiktetos'un içsel özgürleşmeye dair sözünü tersine çevirir. Epiktetos'un, ayağının prangaya vurulabileceğine ama iradesini Zeus'un bile prangaya vuramayacağına ilişkin sözüne karşılık Berlin kendi kıssasını anlatır: "Ayağımda bir yara var. Kendimi acıdan kurtarmak için iki yol bulunur. Birincisi yarayı sağaltmaktır. Ama tedavi çok zahmetli ve sonuç alması şüpheliyse başka bir yol daha olabilir: Yaradan kurtulmak için bacağımı kesebilirim..."[56] Eskiden köle olan Epiktetos kendini efendisinden daha özgür hissetmiş olabilir, ama yarattığı kendini-özgürleştirme kavramı siyasi özgürlüğün antiteziydi. Daha doğrusu, imparatorluklar çağında, özgür olmayan bir kişinin onuruyla varlığını sürdürme yoluydu. Benzer şekilde, Ahmatova'nın benimsediği içsel özgürlük ve kişisel sağlamlık son derece baskıcı şartlara direnişin bir biçimiydi; ancak bunu idealize etmek veya romantikleştirmek Ahmatova'ya saygısızlık etmek ve baskıyı kalıcılaştırmak olur. Berlin sansürün iyi şiirsel metaforlara vesile olduğu yolundaki tehlikeli inancı paylaşmaz.

Berlin'in Ahmatova'dan öğrendiği, hayatın amaçlarının çoğulluğunun hem gerekli hem de sınırlı olduğudur. Sınırlılık bir siyasi haklar meselesidir; bunlar olmadan içsel özgürlüğün romantikleştirilmesi (Ahmatova için olduğu gibi tek seçenek ya da mutlak bir ihtiyaç olduğu durumlar dışında) siyasi köleliğin sessizce kabullenilmesine dönüşebilir. Berlin çoğul halde *özgürlükler* kavramını şiirsel özgürlüğü de dahil ederek genişletirken *özgürlük* ile *özgürlükler* arasındaki ayrımı yıkmaz. *Özgürlük* kelimesi tekil olduğunda, hangi güzel niteleme sıfatının ardından gelirse gelsin, çoğulluğa karşı bir tehdit oluşturur. Dahası, onun kavrayışında *özgürlük* ve *sistem* zıt

•••••

Constant'ın ikisinin de ilgisini çektiği doğrudur. Ancak Berlin bazı siyasi hakları verili sayar ve her zaman bunları açıkça belirtme ihtiyacı duymaz; Puşkin ise son yıllarında özgürlüğün siyasi boyutunu tamamen inkâr etmiştir. Dahası Berlin için Stoacı içsel özgürlük kavramı "pozitif özgürlüğün" bir parçasıdır.

56. Berlin, "Two Concepts of Liberty", s. 135.

anlamlıdır. (Bu tanım, Berlin'in denemesini felsefi bir parça olarak değil, yirminci yüzyılın felaketlerine "yürekten gelen bir tepki" olarak gören Brodsky'ye aittir.) Yine de Berlin, Tocqueville, hatta Mill gibi demokrasiyi eğitmeyi önermez. Berlin'in agonist liberalizmi, farklı kültürlerin ortak bir ölçüye vurulamayacağı fikri ve bireysel olarak tanımlanmış "hayatın amaçları" anlayışı, önümüze cevaplardan çok sorular koyar. Yine de Berlin'in diyalojik yazma ve konuşma biçimi her zaman insanı yeni düşüncelere sevk eder.

Şair için trajik sonuçları bir yana, Berlin ile Ahmatova'nın buluşmasının her ikisinin de değer verdiği bir başka boyutu daha vardı. Büyük bir maceraydı bu; 1945 Leningrad'ında son derece olanaksız bir macera. Bu özelliğiyle zaman ve mekânın sınırlarını zorlamış, kültürel uyuşmazlıklara rağmen insani bir doğallığın ve sohbetin gerçekleştiği mükemmel bir an, bir özgürlük gecesi olmuştu. Bence nispeten pozitif bir nitelik taşıyan negatif özgürlük tanımlarından birinde, pek çok imkân barındıran, kültürler arasındaki uyuşmazlık biçiminde tasavvur edilmemiş bir başka açık uçlu kültürlerarası diyalog çeşitlemesini sunar bize Berlin. Özgürlük, besbelli mutluluk değildir, hatta çoğu zaman tam tersi geçerlidir; ama yine de şanslı bir buluşma ve *bon-heur** ânında bu ikisi çakışabilir. Berlin'in şairane betimlemesine göre bu, "gevşek bir dokusu olan, hoşgörüye dayanan", önceden tasarlanmamış bir *douceur de vivre*** ânıdır; bu keyif anlarındaki "izinsiz, bilinçli bir başarı umudu beslemeden sürdürülen amaçsız meraklar ve hedefsiz sohbetler, dışarıdan dayatılan örüntülerin en hoşundan, en zarafetle işlenmişinden daha değerlidir".[57]

* *Fr. Bonheur*: mutluluk, *bon*: iyi, *heur*: saat – *ç.n.*

** *Fr.* Yaşama keyfi – *ç.n.*

57. Berlin, "Political Ideas in the Twentieth Century," 130n, *Four Essays on Liberty* içinde, s. 40.



Resim 4. Rusya'da, Omsk'taki Dostoyevski anıtının ve Moskova'daki Marx anıtının fotoğraflarıyla Sacher-Masoch ve "efendi-köle diyalektiği" üzerine bir on dokuzuncu yüzyıl karikatürünü birleştiren satranç tahtası biçimli kolaj, Svetlana Boym.

3

KIZILCIK SOPASIYLA ÖZGÜRLEŞME VE TERÖRİZMİN SIRADANLIĞI

Modern / Antimodern: Dostoyevski'nin Diyalogları

> Siyasi özgürlük sahte bir özgürlüktür, köleliğin en beteridir; görünüşte özgürlük ve dolayısıyla gerçekte köleliktir.
>
> FRIEDRICH ENGELS[1]

> Kısa süre sonra *liberté, égalité, fraternité* [özgürlük, eşitlik, kardeşlik] ilan edildi. Özgürlük. Hangi özgürlük? Kanun sınırları içinde herkesin istediği her şeyi yapmakta eşit olarak özgür olması. Ne zaman istediğiniz şeyi yapabilirsiniz? Milyonlarınız olduğunda. Özgürlük herkese bir milyon veriyor mu? Hayır. Nedir bir milyonu olmayan kişi? Bir milyonu olmayan kişi, istediği her şeyi yapabilen kişi değildir. ... Anlayın beni: Gönüllü, tamamen bilinçli bir biçimde kendini feda etmek ... benim görüşüme göre ... kişinin kendi efendisi olmasının en üst biçimidir, en büyük irade özgürlüğüdür.
>
> FYODOR DOSTOYEVSKİ[2]

Siyasi özgürlüğü köleliğin kılık değiştirmiş hali olarak değerlendirip modern deneyimi bir sahtekârlık ve fantazmagori karnavalı olarak görürsek ne olur? Radikal özgürleşme arayışımızda ne kadar ileri gitmeye hazırız ve bu hedefe ulaşmak için ne kadar şiddet ve kur-

ban gerekir? Yozlaşmamış kurbanın bedeli nedir ve amaç araçları haklı çıkarır mı? Ve nihayet radikal özgürleşme uğruna, demokratik siyasi özgürlüklere ve kamusal alana karşı bu mücadele nasıl oluyor da görünüşte aynı yolun yolcusu olmaları beklenemeyecek radikal sol ile radikal sağı, Dostoyevski'nin eserlerini dolduran sosyalist ateizmin mesihleri ile yeni kurulmuş dinlerin peygamberlerini birbirine bağlıyor? Aralarında kimisi güncel görünse de, bu sorular on dokuzuncu yüzyılın ortalarında yaygın olarak tartışılmaya başlamıştı. Avrupa'da 1848 devrimlerinin başarısızlığa uğramasının ardından pek çok siyasetçi, yazar ve entelektüel, Fransız Devrimi'nin *liberté, égalité* ve *fraternité* sloganlarından da, genel olarak liberal reform fikrinden de hayal kırıklığına uğramıştı. Bir yıl arayla önemli siyasi özgürleşme adımları –Rusya'da serfliğin kaldırılması (1861) ve ABD'de köleliğin kaldırılması (1862)– atılmış olsa da tek başına siyasi özgürlüklerin mutluluk için bir çerçeve sunmadığı yolunda yeni bir anlayış vardı. Solda ve sağda, daha radikal bir özgürlük çeşidi tanımlanıyor, bu dünyada ya da başka bir yerdeki cennette insan soyunun nihai kurtuluşu aracılığıyla özgürleşme öneriliyordu. Bu özgürlüğün yeri kamusal veya özel alan değildi artık, bütünüyle başka bir dünyaydı. Birkaç Avrupa ülkesinde kazanılıp elde edilmiş siyasi haklar birden burjuva nitelikte, yetersiz ve neredeyse demode görünmeye başlamıştı; kamusal alanın kırılgan mimarisini oluşturan çitler ve bölmeler, burjuvazinin kumarında, iskambil kâğıdından bir şato gibi yıkılıverecekmiş görüntüsü veriyordu. Rus İmparatorluğu'nun durumu özellikle çarpıcıdır, çünkü oradaki radikal özgürleşme

1. Friedrich Engels, "Progress of Social Reform on the Continent", ilk basılışı *New Moral World*, cilt 19, 4 Kasım 1843, Karl Marx ve Friedrich Engels, *Collected Works*, cilt 3 içinde, New York: International Publishers, 1975, s. 392-408, alıntı s. 393'ten.

2. Fyodor Dostoevsky, *Winter Notes on Summer Impressions*, çev. David Patterson, Evanston, IL: Northwestern University Press, 1988, s. 48-49; Türkçesi: *Yaz İzlenimleri Üzerine Kış Notları*, çev. Ergin Altay, İstanbul: İletişim, 2005. Dostoyevski ile Marx arasındaki karşılaştırma şurada tartışılmıştır: Andrzej Walicki, *The Slavophile Controversy*, Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, 1989, s. 548-9. Dostoyevski ile Marx arasında bir başka ilginç karşılaştırma için aynı yazarın şu kitabına bakınız: *Marxism and the Leap to the Kingdom of Freedom: The Rise and Fall of the Communist Utopia*, Stanford: Stanford University Press, 1995.

söylemi anarşizmden popülizme, sosyalizmden Slavofil ütopyacılığa kadar uzanır ve bunların hepsi mutlak monarşi bağlamında gelişmiştir. Avrupa'da liberal düşüncenin krizinden, parlamenter siyasetin hayal kırıklığı yaratmasından ve sanayi kapitalizminin gelişmesinden söz edilebilirken, Rusya'da demokratik özgürlüklerin eleştirisi büyük ölçüde (1862 reformlarından sonra verilmiş çok sınırlı yurttaş haklarına sahip) liberalleşme öncesi bir toplumda dile getirilmekteydi. Buna rağmen Rus yazarları ve daha sonra kimi siyasetçiler bu gecikmişliği lehlerine kullanmayı düşündüler ve kendilerini Avrupa'nın özgürleştirilmesinin öncüsü olarak tasavvur ettiler. Bunu sanatsal bir hınçla ve karakteristik bir üstünlük-aşağılık kompleksiyle yaptılar. Nihai olarak Batı'yı yakalamayı ve geçmeyi, Batı'yı kendisinden kurtarmayı düşlüyorlardı. Bu düşler yirmi birinci yüzyılda hâlâ canlılığını koruyor.

Tartışmamın merkezinde, Dostoyevski'nin sürgünde üzerinde düşünmeye başladığı ve yazarları, siyasi radikalleri, on dokuzuncu yüzyılda kendini terörist olarak tanımlayan kişileri içeren edebi ve siyasi yeraltında daha da geliştirdiği "daha özgür bir özgürlük" dediği kavram olacak. Bu "daha özgür bir özgürlük" kimi zaman dünyevilik ve kamusal özgürlük mimarisinin bir tür negatif fotoğrafı gibi görünür; gücünü ilahi yasaların otoritesinden ve ıstırap çekmenin "habis zevkinden" alır. Özgürlük arayışında Doğu'yla Batı arasındaki sınırı geçecek ve kültürel farkları yeniden ele alacağız. Dostoyevski ile birlikte doğuya doğru Sibirya'ya, ardından batıya doğru (yeraltından) Avrupa'ya yolculuk yaparken tuhaf yol arkadaşlarıyla karşılaşacağız: Karl Marx, Charles Baudelaire, Leopold von Sacher-Masoch ve modern fantazmagoriye, efendi-köle diyalektiğine, özgürleşme düşlerine yeni bir bakış getiren Mihail Bakunin. Sahnede rol alanları ve büyüleyici, patlamaya hazır yaradılışlarını göz önüne alınca, şehir kalabalığında ya da trende gerçekten karşılaşsalar ortaya karşılıklı sinir bozukluğundan başka bir şey çıkmayacağını düşünüyor insan. Bu yüzden bir dizi farklı bakış açısından modern özgürlüğün radikal bir tarzda sahnelenmesini anlamamıza yardım etmesi için farazi karşılaşmalara odaklanacağız.

Rus eleştirmen ve felsefeci Mihail Bahtin'in görüşüne göre, Dostoyevski'nin romanları bize eşsiz bir edebi biçim ile insanlık du-

rumuna dair bir bakış açısı sunar: sonlandırılamaz ve yaratıcı insan iletişiminin bir biçimi olarak diyaloğun bir araç değil kendi içinde bir amaç olduğu bir insanlık durumu. Bu diyalog özgürleştiricidir, çünkü ötekiyle birlikte olmaya, mutluluğu ve coşkuyu birlikte deneyimlemeye dayanır.[3] Dostoyevski'de çokseslilik ya da *heteroglossia* sadece kahramanlar düzeyinde kalmaz, dil ve iletişimin derin mimarisine kadar iner ve derinden anti-otoriter bir nitelik taşıyan kelimelerin içsel çoğulluğunu açığa çıkarır.[4] Bahtin'in yaratıcı Dostoyevski okuması bir özgürlük felsefesine benzer. Ama felsefecinin Dostoyevski ile kendisi arasındaki diyaloğun doğası nedir peki? Dostoyevski'nin metinleri Bahtin'in özgürlük âşığı söylemi için bir bahane midir acaba?

Dostoyevski'nin diyalojik tasavvurunun doğasına ilişkin Hannah Arendt'in gözlemleri, farklı bir yorumlama yolunu seçer. Onun Dostoyevski okumasına ilişkin bütün bildiğimiz, *Ecinniler* üzerine ders notu parçalarından ibarettir, ama bunlar oldukça düşündürücüdür.

> Lütfen bu romanlardaki [Dostoyevski'nin romanlarındaki] benzersiz diyalog biçimine dikkat edin: Sanki çıplak bir ruh bir başka çıplak ruhla konuşuyor gibidir. Samimiyet telepati derecesindedir neredeyse: Bütün mesafeler silinir, birinin söylediğine bir başkası "biliyordum" diye başlayarak cevap verir. ... Bu güçte bir samimiyetle karşılaştırıldığında, Batılı uygar toplumlar ikiyüzlüdür, yalanla doludur; burada her türlü dış görünüş doğrudan doğruya ruhun içlerine götürür. Görünüş hiçbir zaman aldatıcı bir dış cephe değildir.
>
> Ancak en önemlisi şudur: Nesnel bir veri olarak dünya her nasılsa mevcut değildir. Tasvir yoktur, dünya bir diyalog konusu değildir; do-

•••••

3. Mihail Bahtin, *Problemiy poetiki Dostoevskogo*, Moskova: Sovetskaia Rossiia, 1979, s. 294; Türkçesi: *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis, 2004.

4. Mikhail Bakhtin, *Toward a Philosophy of the Act*, çev. Michael Holquist ve Vadim Liapunov, University of Texas Press Slavic, s. 10 (Austin: University of Texas Press.1993, s. 139). "Somut, tekil parçaların ve veçhelerin keyfi olmayan, zorunlu ve odaklanmış dağılımı ve bağlantılanması yoluyla bitmiş bir eser oluşturma süreci olarak mimari, ancak kahraman niteliği verilen belli bir kişinin çevresinde mümkün olabilir." Mesele şurada da tartışılmıştır: *Rethinking Bakhtin: Extentions and Challenges*, haz. Gary Saul Morson ve Caryl Emerson, Evanston, IL: Northwestern University Press, 1989, s. 22.

layısıyla dünyayı görebileceğiniz çeşit çeşit bakış açıları da (Balzac) bulunmaz. Konu dünya değil şu ya da bu nihai meseledir.

Bu samimiyet ancak kişi kendi halkı içindeyken gerçekleştirilebilir.[5]

Bahtin'in, merkezinde insan olan benzersiz yaratıcılıkta bir diyalog "mimarisi" gördüğü yerde, Arendt dünyeviliğin ve kamusal alanın yok oluşuyla sonuçlanabilecek, telepatik, samimi bir iletişim bulur. Arendt Dostoyevski'de özellikle "kişi kendi halkı içindeyken" (Dostoyevski için Rus halkı içindeyken) belirginleşen "samimiyetin" iki yüzünü gözlemler: Bu samimiyet insanlar arasında yoğun ve güçlü ilişkiler yaratır; ancak dış cephelerden, meydanlardan, ortak alanlardan oluşan dünyevi mimariyi de "nihai mesele" için tehlikeye atabilir. Telepatik iletişim monolojik bir yansıtmaya dönüşebilir; mesafelerin silinmesi farklılıkların da silinmesiyle, içsel çoğulluğun da çoğulculuğun da çöpe atılmasıyla sonuçlanabilir. Arendt'in kısa yorumu, Dostoyevski'yi büyük bir hümanist ve etik düşünürü olarak gören –varoluşçulardan, daha yakın zamanlarda Emmanuel Levinas'a– köklü bir geçmişe sahip yirminci yüzyıl Batı geleneğine meydan okur. Radikal milli kurtuluşun etiği üzerine düşünmenin zamanı gelmiştir belki de...

Bahtin romancı Dostoyevski'yi, roman kahramanlarını özgürce diyaloglara girişmek ve yaratıcılarına ters düşmek üzere kurgulayan modern bir Prometheus olarak düşünür: "Dostoyevski Zeus gibi sessiz köleler yaratmaz, tıpkı Goethe'nin Prometheus'u gibi yaratıcılarının karşısına dikilip ona itiraz edebilen özgür insanlar yaratır."[6] Antik tragedyadaki ve Goethe'nin şiirindeki Prometheus'un insanlara fani özgürlük sanatlarını öğrettiğini hatırlıyoruz. Bu Yunanlı titan, tanrıya körlemesine boyun eğmek yerine ritüel kurbanı ona meydan okuyan bir pazarlığa dönüştürmüştü. Buna karşılık Dostoyevski özellikle roman dışı yazılarında, özellikle *Bir Yazarın Günlüğü*'nde modern insanın Prometheusçu özgürlüklerine saldırır, seküler çağın bütün yozluğunu telafi edecek yeni bir kurban biçimini,

5. Hannah Arendt, "Lecture Notes on *The Possessed*", *Essays on Arts and Culture* içinde, haz. Susannah Young-Ah Gottlieb, Stanford: Stanford University Press, 1995, s. 280.

6. Mihail Bahtin, *Problemiy poetiki Dostoevskogo*, s. 6.

gönüllü ve bilinçli bir boyun eğmeyi savunur. Dahası siyasi görüşlerinde Dostoyevski mutlak monarşiyi ve çar/Zeus'u benimser ve çok farklı bir iktidar senaryosu ortaya koyar. Peki öyleyse, Dostoyevski'nin çoksesli romanlarıyla *Bir Yazarın Günlüğü*'nde dile getirdiği açık ideolojik konumu arasında bir çelişki var mıdır? Başka bir deyişle, (özgür) edebi biçim ile (muhafazakâr özgürleşmeci) siyaset ve din arasında, düşünmeyi kışkırtıcı üretken bir diyalog mudur söz konusu olan? Yoksa Dostoyevski'nin bütün eserleri içinde daha geniş ölçekte bir diyalog, bizzat diyalojik hoşgörünün kendisini tartışmalı hale mi getirmektedir? *Sohbet* retoriği ile *tebliğ* retoriği, sonlandırılamaz nitelikte diyalog ile sonsuz kin çalkantıları, insanın dünyevi teatralliği ile milli topluluğun bağrındaki nihai samimiyet idealleri arasındaki ilişkiler nedir?

Dahası, romanlarında (özellikle *Ecinniler*'de) Dostoyevski Prometheusçu yeteneklerle değil, Dionysosçu *mania*'larla ve taşkınlıklarla uğraşır. Dostoyevski'nin sanatı ve hayatı da kendi trajik çelişkilerinden azade değildir: On dokuzuncu yüzyıl yazarlarının en modernlerinden biri, Avrupa romanının fiziksel alanını genişletmiş, metafiziksel menzilini artırmış ve ürkütücü inançların imansız dünyasında modern kişinin bunalımını ortaya koymuş olan bir yenilikçidir o. Aynı zamanda, sözünü sakınmayan bir antimodern yazardır; hayatının sonraki dönemlerinde ütopyacı bir Rus topluluğu vizyonuna ve çarın tanrı vergisi sınırsız bir yetki sahibi olduğu görüşüne bağlanmıştır. Dostoyevski hem diyalog hem de otoriterlik yanlısı, modern bir modernlik karşıtıdır. Batı'yı ebediyen dönüştürmek için Rusya ile Avrupa arasındaki savaşı sürdürmek üzere Avrupa romanının biçimsel özelliklerini ustaca kullanır; unutulmaz roman kahramanlarının coşkulu bilinçleriyle oynar durur. Batıcılık geleneğinin içindeki en büyük Batıcılık karşıtı sayılabilir.

Ben burada büyük ölçüde Dostoyevski'nin notlarına ve seyahat yazılarına, özellikle de "notlar" üçlemesine odaklanacağım: yazarın Sibirya'daki sürgün hayatının romanlaştırılmış aktarımı olan *Ölüler Evinden Notlar*; Rus kültürel mitosları yoluyla Avrupa'ya seyahatin teatral ve otobiyografik dökümü niteliğindeki *Yaz İzlenimleri Üzerine Kış Notları* (1864); ve kendini gönüllü inzivaya mahkûm etmiş paradoksçu bir Petersburglunun düşüncelerinin romanlaştırılmış ak-

tarımı olan *Yeraltından Notlar* (1864).

Benim yapacağım, yineleyen temalarla yedi perdelik bir dramayı sahnelemek olacak. Hapishanede ve yeraltında tahayyül edilen "daha özgür bir özgürlüğün" alternatif mimarisi ve kanuna, siyasete ve şiddete karşı tavırları nasıl şekillendirdiği (zaman zaman da bedensel cezalandırma ve aile içi şiddet, kendi kendine acı çektirmenin zevki ve Rus devletinin ceza usulleri arasındaki ayrımları nasıl sildiği) üzerine odaklanacağım. Bu mimarinin bir sonucu olarak, fiziksel şiddetin Dostoyevski'nin eserinde nasıl bir yer tuttuğunu inceleyecek ve ardından siyasi şiddetin, bir hakikilik kanıtı ve ahlaki otoritenin temeli olacak biçimde eziyet çekme felsefesine dönüşmesini ele alacağım. Bu tartışmada, Dostoyevski ile Sacher-Masoch'u bir noktada buluşturan kırbaçlamaya sapkınca övgü ve acıdan alınan "habis zevk" önemli bir yer tutacak. Daha özgür bir özgürlük arayışında içe ve yukarıya doğru yolculuktan sonra batıya doğru yolculuğa geçerek Dostoyevski, Baudelaire ve Marx'ın modern şehirle karşılaşmalarını ve modern teatrallik ile fantazmagori üzerine düşüncelerini inceleyeceğiz. Son olarak da, kötücül zevklerin siyasi sonuçlarını sorgulayacak ve ünlü anarşist Mihail Bakunin'in talebesi, kendini terörist olarak tanımlayan Sergey Neçayev'in tarihi mahkemesinin roman yoluyla değerlendirmesi olan ve radikal özgürleşme komplosunun bir anatomisini sunan, Dostoyevski'nin "romanrisalesi" *Ecinniler*'in kahramanlarıyla yüzleşeceğiz. Roman, Euripides'in *Bakkhalar*'ını hatırlatacak şekilde, teröristin çarpıcı bir tasvirini yapar: ilham veren basmakalıp laflar eden bir adam, görkemli bir yarı-tanrıdan ziyade bir "küçük şeytan", ama yine de inanılmaz bir tahribata yol açabilecek biri. Terörist kışkırtıcının gündelik sıradanlığının böyle ilham dolu bir tasviri, yirmi birinci yüzyıl romancısına da ilham veren bir model olabilir.

Hayatının sonuna doğru Dostoyevski kendi başlangıcına geri döner ve *Ölüler Evinden Notlar*'da, köylü Marey'in yardımıyla Rus halkının dinine dönüşünün "anısına", kendi deneyimlerini ve daha özgür bir özgürlüğü yeniden yazar. Uzlaşma, modern yabancılaşma için bir tedavi, modern varoluşun trajik çelişkilerine karşı bir kefaret vaat eder.

Hapishanede Daha Özgür Özgürlük

> Geze dolana vardığım yer burasıydı: "Hapishanedeyim!" diye söyleniyordum kendi kendime sürekli: "Uzun yıllar boyunca buraya zincirli kalacağım... Ama kim bilir? Belki de yıllar sonra buradan ayrılma zamanı geldiğinde gittiğim için üzülürüm!.." diye ekliyordum, yarayı kurcalayıp kanatma zevkine, kimi zaman neredeyse dayanılmaz bir arzu halini alan o habis zevke benzer bir duyguyla – sanki kendi çektiğim ıstıraba âşık olmuş, hakiki zevki sefaletimin büyüklüğünün farkına varmada bulmuşum gibi.
>
> Kurduğumuz hayaller ve ondan uzun süreli yoksunluğumuz sonucunda, özgürlük biz buradakilere [hapishanedekilere] bir bakıma gerçek hayatta fiilen varolan gerçek özgürlükten daha özgürmüş gibi geliyordu.[7]
>
> FYODOR DOSTOYEVSKİ, *Ölüler Evinden Notlar*

Hapishaneye sıla özlemi duymak, yoksunluk ve hapis konumunda "daha özgür bir özgürlük" tahayyül etmek nasıl mümkün olabilir? *Ölüler Evinden Notlar,* aynı anda hem Rus hapishane sistemini çarpıcı bir biçimde mahkûm eden hem de hapishaneyi daha özgür bir özgürlüğün manevi yuvasına dönüştüren "habis zevkin" anatomisini sergileyen paradoksal bir metindir.

Dostoyevski birden çok defa ölme bahtsızlığına uğradı. Avrupa sosyalizmi, demokratik reformlar ve Rusya'da serfliğin kaldırılmasını tartışan bir grup olan Petruşevski Çevresi'nin üyesi olarak tutuklanarak St. Petersburg'da, Peter ve Paul Kalesi'ne konuldu ve ardından çar tarafından önce "sivil ölüm" (yani bir yurttaş ve soylu sınıfın bir üyesi olarak bütün haklarından mahrum bırakılma) ardından da kurşuna dizilerek idam cezasına çarptırıldı. Yazar ve yoldaşları St. Petersburg'da Semenov Meydanı'na getirildi ve burada infaz memurlarının önünde diz çöktüler. İnfaz memurları sivil ölüm ri-

7. Fyodor Dostoevsky, *Memoirs from the House of the Dead*, çev. Jessie Coulson, Oxford ve New York: Oxford University Press, 1983, s. 80, 359; Türkçesi: *Ölüler Evinden Notlar*, çev. Sabri Gürses, İstanbul: Can, 2012. (Alıntılar yazarın Rusça özgün metne daha bağlı kalmak üzere yaptığı düzeltmelere uygun biçimde çevrilmiştir. – *ç.n.*)

tüeli olarak başlarının üstünde kılıç kırdı. İkinci gruptaki mahkûmlardan biri olan Dostoyevski askerlerin mahkûmları idam etmek üzere gelişini ve tüfeklerini kaldırışını gördü. Güneş Petersburg üzerinde yükselirken, son anda inanılmaz bir şey oldu: İdam alanına gelen çarın habercisi imparatorun affını bildirdi. Bu "tamamlanmamış idam" gösterisi, eski düşmanlarının bir kısmının kalbine hem dehşet hem de sapkınca bir şükran duygusu yerleştirmek amacıyla, başından sonuna kadar çar tarafından düzenlenmişti. Yalancı infazın ardından çarın bahşettiği yalancı yeniden doğuş gelmişti. Yazarın giydiği hüküm, Sibirya'da sürgünde kürek cezasına çevrildi.

Kardeşi Mihail'e yazdığı mektuplarda Dostoyevski, "sivil ölümünden" sonra bir başka olası ölüm konusundaki derin endişesini dile getirir – bir yazar olarak ölümü: "Eğer yazmak yasaklanırsa, mahvolurum. Elimde bir kalemle on beş yıl içeride kalayım daha iyi." Dostoyevski kafasının tamamlanmamış projeler ve "henüz cisimleşmemiş imgeler" (*ne polnost'iu voploşçennye*) ile dolu olduğunu yazar. Dolayısıyla, tamama erdirilmemiş idamın yanı sıra bir de tamama erdirilmemiş bir yazar ölümü söz konusudur. Nancy Ruttenberg'in gözlemlediği gibi, yazar kendisini derin bir yabancılaşma ya da "yeniden doğuş sürecinin belirsiz bir süre boyunca uzadığı bir *conversio interrupta*, kesintiye uğramış bir saf değiştirme hali" içinde bulur. Öyleyse *Ölüler Evinden Notlar*, yazarın bir metin yazıp yayımlayarak sivil ölümünü tersine çevirme denemesi olarak benzeri görülmemiş bir edebi belgedir. *Notlar*'ın oluşturulması, kendini özgürleştirmenin ve yazar olarak yeniden doğmanın bir biçimidir. Kitabın çerçevesi iki kurgusal anlatıcı tarafından oluşturulur: metni sunan kibar bir soylu ile Dostoyevski'den farklı olarak siyasi mahkûm değil, karısını öldürmekten hükümlü bir adi suçlu olan, hapishane anılarının yazarı Goryançikov. Goryançikov dolaysız, sıcak ama duygusallıktan uzak bir biçimde, Dostoyevski'nin daha sonraki üslubunu niteleyen paradoksal mizaha ve diyalojik denemelere girişmeden yazar. Goryançikov'un belleğindeki boşluklar ve parçalanmışlık yabancılaşmanın doğasını ve hapishanenin korkunçluğunu sergiler. Anılarını anlatan kişi Yeraltı Adamı gibi hınç dolu biri değildir; daha fazla kendini yaralayacak ve horlayacak hali kalmamış bir felaketzede ve yabancılaşmış bir gözlemcidir. Yirmi yıl sonra

Dostoyevski bu yabancılaşma boşluğunun üzerine bir köprü kurmaya girişip, acı çekmeyi ve kendini kurban etmeyi gerektiren Rus halk dinine dönüşünün ışığında hapishane deneyimlerini yeniden yazacaktır. Bu özgün metinde anlatıda boşluklar ve müphem hayaller vardır; yazarın manevi yeniden doğuşuna ebelik eden efsanevi köylü Marey'den hiç söz edilmez. Buna karşılık eser habis zevkin, kurbanla celladın çifte bağının çelişkileri ile Sibirya'nın vahşi doğasındaki bu hakiki cehennemde özgürlüğün paradoksları üzerinde döner durur. Kapatılmışlığa ve fiziksel şiddet tehdidine eşlik eden zihinsel işkence ve mahremiyetten yoksunluk herkes için zordur, ama kendi içsel özgürlük kalesine çekilme imkânı da bulamayan siyasi mahkûm için özellikle zordur. Hapishanenin mimarisi mahkûmların rüyalarını bile şekillendirecek kadar içselleştirilir. Dostoyevski'den yüz yıl sonra, Varlam Şalamov'dan Yevgenia Ginzburg'a, Aleksandr Soljenitsin'e kadar Sovyet Gulag mahkûmları, *Ölüler Evinden Notlar*'a Rus sürgün "bölgesinin" temel romanı olarak bakmıştır.

Hapishanede mahkûmlar kendi hayatta kalma tekniklerini geliştirir ve geçici özgürlüğün en küçük biçiminin bile üzerine titrer. "En sevdiği meşgale boş vakitlerinde çitin kazıklarını saymak olan bir mahkûm vardı. Bin beş yüz kadar kazık vardı ve kazıkların her birinin yerini, özelliklerini bilirdi. Her biri onun için bir gün demekti, her gün birini işaretliyor, böylece süresini doldurmak için hapishanede daha kaç gün kalacağını bir bakışta görebiliyordu."[8] Mahkûm, hapishane ile "özgür dünya" arasındaki sınır bölgesinde yaşar, gayriresmi umut oyununu ve sabır talimlerini sürdürmek için çiti sahiplenir. Hapishanenin denetim ve gözetim altında olmayan her minik köşesi, yalnız başına kalabilmek ve orada daha özgür bir özgürlüğü düşlemek için gıpta edilen bir kaçış alanı sunar. Kaçakçılık ve çalışma gibi fayda amaçlı faaliyetler, dayatılan köleliğe meydan okurcasına kendi içinde birer meşgale olarak yapıldığında şaşırtıcı özgürleşme tekniklerine dönüşür. Çalışma bir kaçış biçimi olarak görülür, kaçakçılık bir sanat olarak değerlendirilir: "Kaçakçı bu işi sevdiği için, içinden gelerek yapar. Bir anlamda şairdir o."[9] Lütuf

8. Dostoevsky, *Memoirs from the House of the Dead*, s. 8.
9. *A.g.y.*, s. 21.

ânına, şiddetin kesilmesine, hükümlüler arasında uzlaşmaya, ortak dini inanç aracılığıyla değil, paylaşılan sanatsal deneyim aracılığıyla ulaşılır. Mahkûmların birlikte ortaya koydukları teatral performans onların insani ve yaratıcı potansiyelini açığa çıkarır. Başka metinlerinde Dostoyevski tiyatroyu, özellikle vodvil ve melodramı suçlama eğiliminde olsa da, burada mahkûmların amatör performansı, bir nefes özgürlük sunan önemli bir kendini gerçekleştirme biçimi olarak görünür.

Yazılı olmayan Rus hapishane kanununda hikâye anlatıcılığından müzik aleti çalmaya sanatsal yeteneklere mahkûmlar arasında büyük değer biçilir; buna karşılık faydacı uğraşlar kuşkuyla karşılanır. Dolayısıyla bir mahkûm şenlikli bir hovardalık ânında bütün parasını saçıp savurabilir ya da borcunu ödeme sözünü tutmak yerine tefeciyi ihbar edebilir. Önemli olan resmi veya gayriresmi bir sözleşme ya da teminatlar değil, eyleminin içten gelen samimiliği, Rus *volia*'sının bir ifadesi oluşudur. Dostoyevski sürgündeki deneyimin mahkûmları ne iyileştirdiğine ne de terbiye ettiğine ilişkin derin bir kavrayış kazanır: "Hapishane veya kürek cezası elbette suçluyu ıslah etmez. ... Hapishane ya da en ağır biçimiyle kürek cezası suçluda sadece nefret, yasak zevklere karşı bir açlık ve korkunç bir sorumsuzluk geliştirir. ... Elbette, suçlu topluma karşı gelirken ondan nefret eder ve kendisinin masum, toplumun suçlu olduğunu düşünür."[10]

Burada mahkûmun topluma karşı gelmesinin ve kürek cezasının amansız koşullarının ötesinde bir şey daha söz konusudur. Hapishanenin yazılı olmayan kanunu, dışarıdaki dünyada varolduğu biçimiyle haklı ve haksız ceza, siyasi ve adi suç, caniler ve masumlar arasındaki farkı siler. "Kendi kanunsuzluğunu yürekten kabullenmiş neredeyse tek bir mahkûm bile yoktu. Aralarından olmayan birisi bir mahkûmun suçunu başına kakmaya veya (gerçi günahkârları hor görme Rus ruhunda bulunmaz ama) bu yüzden ona hakaret etmeye kalksa, yiyeceği küfrün bini bir para olurdu."[11] İşlenen suçların dereceleri arasında devasa bir uçurum olsa da –babasını öldürmekle haksız yere suçlanmış bir adam, Polonya'nın bir bölümünün Ruslar tarafından ilhak edilmesini protesto etmiş bir Polonyalı ve zevk için

10. *A.g.y.*, s. 16. 11. *A.g.y.*, s. 13.

beş yaşında bir kızı katletmiş bir başka adam mesela– herkese aynı şekilde muamele edilmesi bu duruma bir örnektir.

Sürgündeki hapishane şiddetin her türünün sürdüğü, zalimle mazlum arasındaki ayrımın kimi zaman bulanıklaştığı bir yerdir. Bulanıklaşmayan, milli ve sınıfsal farklarla soyluluk (*soslovie*) farklarıdır. Nitekim metinde anlatılan çarpıcı bir kırbaçlama sahnesi, yaşlı Polonyalı siyasi mahkûm Ziolkowski ile ilgilidir. Polonyalının "suçu", sadist kamp komutanının kuralına bilmeden karşı çıkması ve adi suçlularla siyasi mahkûmlar arasında ayrım gözetmeyi sürdürmesidir. "Yaşlı adam dövüldü. İtiraz etmeden sopaların altına yattı, elini ısırdı ve cezaya gıkını bile çıkarmadan, kılı bile kıpırdamadan katlandı."[12] (Polonya'da uygulanmayan ve "soylu" mahkûmların muaf olduğu varsayılan) sopa cezasının ardından Ziolkowski tek kelime etmeden koğuşa gider ve dua etmeye başlar. Ziolkowski sopa yerken "ağlamadığı" için hapishane arkadaşlarının saygısını ânında kazanmasına rağmen, Rus anlatıcı ona da diğer Polonyalı mahkûmlara da kuşkuyla bakmayı sürdürür. Polonyalılar infazcılarını kolay kolay affetmez, başkalarına açılmaz, hapishane arkadaşlarıyla aralarındaki mesafeyi korurlar; hapishane kanununda ise bazen samimiyet ve açık kalpliliğe adillik ve cesaretten daha fazla değer biçilir.

Dostoyevski kamuoyunun dikkatini sürgün hapishanelerine çeken ilk Rus yazarlardan biridir. Hapishanenin etkilerine ilişkin derin bir psikolojik ve siyasi analiz ortaya koyar: "Bir adama bir başkası üzerinde bedensel ceza uygulama hakkı verilmesi toplumun yaralarından biridir; her türlü medeniyet tohumunu ve filizini ezen en güçlü etkenlerden biri, bu filizlerin kesin ve kalıcı biçimde tahrip olmasının temel nedenidir."[13] Deneyim, mazlumla zalim arasında zulmün sürmesini sağlayan bir bağ oluşturur. Dahası Dostoyevski, böyle bir bedensel ceza sistemini derinden "Hıristiyanlık karşıtı" bulur. Bir insan "kendisi gibi bir başka insanı, Hıristiyan töresine göre kar-

12. *A.g.y.*, s. 328. 13. *A.g.y.*, s. 237.

14. Leonid Grossman, *Dostoevsky: A Biography*, New York: Bobs-Merrill Company Inc., 1975; Nancy Ruttenburg, *Dostoevsky's Democracy*, Princeton: Princeton University Press, 2008; aynı yazarın "Dostoevsky's Estrangement" adlı makalesi, *Poetics Today* 26, no. 4 (2005): 719-51.

deşini" aşağılamanın zehirli gücünü bir kere tattığında, bu gücün bağımlısı olur, "bir efendi değil, kendi duyularının kölesi" haline gelir. Dostoyevski'nin efendi-köle diyalektiğinde, tiranlık gündelik bir alışkanlığa döner ve bir hastalık halinde gelişir. Başkalarına eziyet etme "mutlak özgürlüğünün" kullanılması efendileri özgürleştirmez, onları kendi tatlı "habis zevklerinin" kölesi haline getirir.[14]

Rus İmparatorluğu döneminde bedensel ceza politika ve uygulamalarının psikolojik etkilerine ilişkin böyle kavrayışlı bir analiz ile siyasi söylemin silinmesi arasında ilk bakışta bir çelişki görünür *Ölüler Evinden Notlar*'da. Bu metindeki "siyasi adalet" kavramının, yazarın daha sonraki eserlerinde milletler ve toplumsal gruplar arasındaki ihtilafla eşanlamlı hale geldiği anlaşılır; ya da belki siyasi adalet kavramının kendisi tamamen Batılı düşünce tarzıyla bağlantılıdır. Goryançikov bir siyasi mahkûm değildir, karısının katilidir; bir aşk cinayetinin suçlusu olmak, diğer mahkûmların aile içi şiddet ve aşk cinayeti hikâyelerini dinleyerek onlarla bir ortak dil bulmasına imkân tanır. Her türlü şiddet deneyimi –önceden tiranlığa ve ahlaki köleliğe götüren yol olarak belirtilmiş olmasına rağmen– milli bağ oluşturan bir deneyim halini alır. Siyasi olan evcilleştirilir ve milli bir kılığa büründürülür. İnfazcı ile infaz edilenin, zalim ile mazlumun kimler olduğu, şiddet ve eziyet deneyiminin kendisi yanında daha önemsizdir. Bu yolla herkes şiddet döngüsünün sorumluluğundan kurtulmuş olur, sadece kendilerine uygulanan bedensel cezayı nasıl affedeceklerini bilemeyen ve Rusların acı çekmekten aldığı zevki anlayamayan, "mizantrop ve asabi" Polonyalılar bundan kaçamaz.

Şeffaf parmaklıkları ve prangalarıyla bir tür hapishane deneyiminin "samimiyetine" duyulan paradoksal nostalji metnin her tarafına sinmiştir:

> "Uzun yıllar boyunca buraya zincirli kalacağım... Ama kim bilir? Belki de yıllar sonra buradan ayrılma zamanı geldiğinde gittiğim için üzülürüm!.." diye ekliyordum, yarayı kurcalayıp kanatma zevkine, kimi zaman neredeyse dayanılmaz bir arzu halini alan o habis zevke benzer bir duyguyla – sanki kendi çektiğim ıstıraba âşık olmuş, hakiki zevki sefaletimin büyüklüğünün farkına varmada bulmuşum gibi.
>
> Kurduğumuz hayaller ve ondan uzun süreli yoksunluğumuz sonu-

> cunda, özgürlük biz buradakilere [hapishanedekilere] bir bakıma gerçek hayatta fiilen varolan gerçek özgürlükten daha özgürmüş gibi geliyordu.[15]

Bunu melankolinin klasik bir tasviri olarak okumak mümkündür: nesnesi olmayan bir açık yara. Hapishane arkadaşları çalışma için çalışmayı ve sanat için sanatı nasıl yüceltiyorsa, mahkûm da çektiği acıyı öyle bağrına basar. Bu çaba, cezalandırılma travmasını atlatmanın yolu, zorunlu bir kendine yabancılaşma biçimi olarak başlar. Acıyı yüceltmek, acıyı sahiplenmenin, yeniden biçimlendirmenin, kişinin derin travmasını denetlemesinin bir yoludur.[16] Habis zevk alma hali sadece (nostalji ve melankolinin klasik tasviri niteliğindeki) bir "hayal gücü hastalığı" değildir, çünkü acı sadece bir metafor değildir. Dostoyevski fiziksel şiddetle zihinsel şiddet arasındaki ayrımı kolayca bulanıklaştırır. Siyasi ceza olarak kırbaçlama, psikolojik olarak kendini kırbaçlama alışkanlığına dönüşür ve bu da başkalarını kırbaçlamayı meşrulaştırır. "Habis zevkin" diyalektiği, "bir bakıma gerçek hayatta fiilen varolan gerçek özgürlükten daha özgürmüş gibi"[17] olan "daha özgür bir özgürlük" hayaline imkân tanır.

"Daha özgür bir özgürlük" ihtiyacını neden duyarız? Özgürlük neden yetmez? Genellikle belagate eleştirel yaklaşan Dostoyevski, buradaki türden üstünlük vurgulamalarını sever: Yaşam daha yaşam dolu, "yaşayan bir yaşam" olmalıdır; özgürlük daha özgür olmalıdır. Daha özgür bir özgürlük hem benzeri görülmedik hem de vahim bir biçimde totolojik, saldırgan ve klostrofobiktir. Samimiyeti en son sınırına götürerek kanunun ve medeni usullerin ötesine geçmeyi hedefler. Manikçedir ve bu manyada şarap ve tragedya tanrısı Diony-

15. Fyodor Dostoevsky, *Memoirs from the House of the Dead*, s. 80. Dostoyevski bu metinde Marquis de Sade'a ender göndermelerinden birini yapar: kurbanlarını kamçılamaktan aldığı zevk "hem hoş hem de ıstıraplı" olan "eski zaman beyefendisi". Dostoyevski bedensel cezanın despotça doğasına ve infazcı ile kurbanı arasındaki gizli bağlantıya ilişkin derin bir kavrayış sunar.

16. Burada, mahkûmun melankolisinin sadece Freudcu bir nevroz olmadığı, aynı zamanda on yedinci yüzyıl felsefecisi Robert Burton'ın *Melankolinin Anatomisi* kitabında sunduğu klasik melankoli kavramı çerçevesinde bir ütopyacılık hastalığı olduğu savunulabilir. Mahkûmun melankolisi kısmen daha iyi bir dünya özlemi, ama kısmen de kendi çektiği acıyla sarhoş olma halidir.

17. Dostoevsky, *Memoirs from the House of the Dead*, s. 359.

sos'tan çok Siraküza tiranı Dionysos'u görürüz. Dostoyevski'nin özgürlük felsefesi hapishanede kaldığı yıllarda köklü bir dönüşüme uğramıştır. Söz konusu olan artık, genç Dostoyevski'nin en sevdiği oyun olan Schiller'in *Haydutlar*'ından türetilmiş kitabi bir romantiklikte özgürlük ya da Petruşevski çevresinin merkezindeki sosyalist idealist siyasi özgürlük kavrayışı değildir. Radikal hayal kurma aynı anda hem kendini özgürleştirme hem de mahpusluğu meşrulaştırma stratejisidir. Daha özgür bir özgürlük eksikler ve aşırılıklar barındırır; mahpuslukta hareket özgürlüğünün aşikâr eksikliği fazladan duygular ve bir hayal gücü aşırılığı üretir.

Dostoyevski'nin hapishanedeki özgürlüğü, Puşkin'in "çardan ve halktan çok uzakta" olmanın verdiği estetik hazlar fikrinden oldukça farklıdır. Bununla birlikte siyasi hakları küçümsemeyi ve (disiplinli Stoacı versiyonuyla değil ama Rus *volia*'sının sınır tanımazlığı biçimindeki haliyle) içsel özgürlük ısrarını onunla paylaşır. Stoacı içsel özgürlük anlayışı, imparatorluk çağında demokrasinin anılarını koruyan bir "ruhtaki akropolis" idi. Dostoyevski'nin modeli daha çok haydudun, azizin ve hayalcinin hiç kısıtlanmadan ve rolleri değiştirerek dolanıp durduğu bir içsel bozkırdır. Siyaseti inkâr etmekle birlikte hem Puşkin'in "başka bir özgürlüğü" hem de Dostoyevski'nin "daha özgür özgürlüğü" sansürün siyasi bağlamına bağlı kalır. Puşkin'in sansürü aklayan şiiri sansürden geçemez; Dostoyevski ise yazarlık yapmasına son verebilecek sivil ölüm hükmünün korkusuyla hayatını sürdürür. Bununla birlikte dışsal sansür daha özgür özgürlüğün siyaset karşıtı doğasının esas sebebi değildir. Daha özgür bir özgürlüğün merkezinde milli büyüklük düşü ve sınırsız bir uzlaşma bulunur.

Ölümden dönen kişinin sağaltıcı fantazisi giderek yazarın felsefesinin temellerinden birine dönüşür. Sonunda "daha özgür özgürlük" kaçmaya çalıştığı hapishane duvarlarının mimarisini kalıcılaştırıp sürdürür. Bu duvarlar genişler ve bunaltıcı bir mecazi hapishaneyi kuşatır: akıl hapishanesi, dil hapishanesi, beden hapishanesi, dünyevi hayat hapishanesi.

Sevdiğim Kişi Kırbaçladığım Kişidir: Şiddet ve Aydınlanma

> "Allah aşkına, sen neden söz ediyorsun?" diyecektir bir başkası. "Paris'i anlatmaya niyetlenmiştin, ama kızılcık sopalarını anlatıp duruyorsun. Bütün bu anlattıklarında Paris nerede?"[18]

Dostoyevski'nin Batı Avrupa'ya ilk yolculuklarının dökümü olan *Yaz İzlenimleri Üzerine Kış Notları,* kırbaç cezası ve eşini dövme konuları eşliğinde medeniyet ve barbarlık tartışmalarıyla, *Ölüler Evinden Notlar*'ın bıraktığı noktadan başlar. Metin geleneksel gezi yazılarının karşıtı olan paradoksal bir türe (*antitravelogue*) aittir: Dostoyevski bir anavatan bulmak ve kendi kültürel yabancılaşmasını kendinden uzaklaştırmak için Avrupa seyahatine çıkmıştır. Avrupa yolculuğunu anlatırken Dostoyevski'nin düsturu, samimiyet ve dürüstlüğün hatasız kesinlikten üstün olduğudur. Bir yazarın samimiyetinde ortaya konan şeyin bedeli son derece yüksektir ve yabancı ülkelerde hayata ilişkin gözlemlerden, yapılan keşiflerden, görülen harikalardan daha önemlidir. Dostoyevski'nin seyahati yabancı, alışılmadık ülkelere bir keşif gezisi değil, kendi yerel kültürünü geri kazanma yolculuğudur. Yazar, "görülecek yerler" ile dolu, kendini geliştirmeye yönelik turist kılavuz kitaplarından nefret eder. Ona göre kılavuz kitaplar, turistlere özgü özgürlükten yoksunluğun modeli niteliğindedir ve sadece steril deneyim haritaları sunar.[19] Dostoyevski'nin Avrupa seyahati sürprizlerle dolu bir keşif gezisi hiç değildir. Adeta olumsuzlama yoluyla Rusya'yı yeniden keşfetmek için çıkar Avrupa yolculuğuna. Yaşayan Avrupalılarla değil, Rus Avrupa hayranlarıyla ve belki kendi gençliği ile diyalog halindedir.[20]

18. Dostoevsky, *Winter Notes on Summer Impressions*, s. 15.

19. Yazar Avrupa'ya giden trendeyken sıkıldığını ve zihninin gereksiz konularda daldan dala atladığını anlatır bize. Zihin böyle daldan dala atlarken kaçınılmaz olarak takıntılarına döner durur: Dostoyevski için bunlar eziyetten alınan habis zevk ve Rusya ile Batı arasındaki ilişkilerdir. Yazar sıkıntısını ve takıntılarını okura da bulaştırma vaadiyle Rus Avrupacılığının tartışılmasına ilişkin "gereksiz" bir bölüm kaleme alır.

20. Gary Saul Morson, "ironiyle ve ironiyi aşağılayan parçalarla, asık suratlı polemiklerle ve asık suratlı polemiklere yönelik alaycılıkla, dogmatik ideolojiyle ve edebiyat-üstü oyunlarla" dolu günlüğün "kökten tutarsız ve heterojen" doğası-

Batı'ya dair Rus mitolojisi repertuarındaki ilk kahraman on sekizinci yüzyılın tipik Avrupalılaşmış Rus asilzadesidir. Dışarıda Avrupa Aydınlanmasının kıyafetlerini giyer ama evinde içki içme ve ara sıra serflerini ve karısını dövme gibi atadan kalma alışkanlıklarını sürdürür. Ancak rehberimiz yeni Avrupalılar denilen bu kişilerin şiddet içeren davranışlarına karşı pek öfkelenmez. Rus köylüsünün bu şiddeti, zorunlu kıyafet kuralları kadar iyi anladığını öne sürer; köylüler efendilerinin rütbelerini açıkça göstermelerini tercih eder: "[On sekizinci yüzyıl toprak ağaları] ara sıra köylüleri öldüresiye dövüyorlarsa da, bundan ne çıkar? Yine de sıradan insanların gözünde bugünün soylularından daha kıymetliydiler, halka daha yakındılar." Sopa cezası Rus İmparatorluğu'nda sadece devlet tarafından mahkûmlara uygulanan bir ceza değildi; serflerin 1861'de özgürleştirilmesinden sonra Rus köylerinde kurulan halk adaleti mahkemelerinin de sıkça başvurduğu bir uygulamaydı. Öyleyse Rus halk geleneklerinin de bir parçasıdır.[21]

•••••

nın derinlikli bir analizini yapar. Gary Saul Morson, *The Boundary of Genre: Dostoevsky's "Diary of a Writer" and the Tradition of Literary Utopia*, Austin: Texas University Press, 1981, s. 6. Batı'nın nihai çöküşüyle Rusya'nın kurtulacağını ve insanlığın ilahi bağışlanmaya kavuşacağını öngören milli ütopyacılığındaki kimi daha radikal eğilimleri Dostoyevski'nin sessizlikle geçiştirmesinden söz ederken Morson hedefi ortasından vurur. Çağdaş Batı eleştirisinde Dostoyevski'nin usta bir psikolog ve hümanist olarak görülmesinin bir tür "negatif savunu" olduğunu gözlemler Morson. Bununla birlikte *Kış Notları*'nın ilk bölümüne ilişkin analizinde, Dostoyevski'nin sözlerini "daha sonraki bölümlerdeki yabancı düşmanlığının bir parodisi" ve *Tristam Shandy* geleneği çerçevesinde bir "meta-parodi" olarak değerlendirir (s. 25-26). Bence bu bir parodi taklididir; bölümün daha ilerisinde bunu "ironiyi tersine çevirmek" olarak adlandıracak, açık uçlu ve muğlak olmadığını, tersine okuru hipnotize etmeye ve Dostoyevski'nin "hakikatine" cezbetmeye yaradığını belirteceğim. Başka bir deyişle bu bir anlama arayışı ya da düşünme tekniği değil, ikna etme tekniğidir. Bkz. Joseph Frank'in sunum yazısı, *The Diary of a Writer*, çev. Boris Brasol, Santa Barbara, CA: Peregrine Smith, 1979; ve Gary Saul Morson'un sunum yazısı, A *Writer's Diary*, açıklayıcı notlar ve çev. Kenneth Lantz, Evanston, IL: Northwestern University Press, 1993.

21. Dostoyevski, Rus halk adaletini benimsetmeye çalıştığı bir çağdaşı ile yaptığı konuşmayı hatırlar.

> "Peki, dedi üçüncü beyefendi bana. ... Bir yere gittim diyelim ve toplantılarından birinde, aniden beni halkın verdiği sopa cezasına çarptırdılar. O zaman ne olacak?"

Anlatıcının aktardığı bir başka on sekizinci yüzyıl anekdotu Denis Fonvizin'in *Tuğbay* komedisinden alınmadır. Burada halktan, sıcakkanlı bir dul kadın, soylu bir genç kız olan Sofia'ya, genç bir yüzbaşının "güzel mi güzel" karısının her gün kocasından dayak yiyişini anlatır. Sevgili kocası yüzbaşı öyle kötü döver ki, bütün kasaba kadının çığlıklarını duyar, morluklarını görür: "Bizim alayda Birinci Bölük'te Gvozdilov diye bir yüzbaşı vardı; karısı da nasıl genç nasıl güzeldi. Bir şeye mi kafası kızdı, tuttuğu gibi kadını duvara yapıştırır, allah yarattı demeden, ruhunu teslim etmeye ramak kalana kadar döverdi. Sarhoş olduğunda daha da beterdi." "Lütfen hanımefendi, böyle insanlıkdışı bir şeyi anlatmayı kesin!" diye haykırır komedinin eğitimli ve aydın kahramanı Sofia. "Bak gördün mü canım, duymak bile istemiyorsun. Yüzbaşının karısının çektiği eziyeti bir düşün," diye yanıtlar tuğbayın dul karısı.

Dostoyevski'nin yorumu şudur: "İyi yetiştirilmiş, eğitilmiş bir hassasiyete sahip Sofia böylece sıradan bir kadının karşısında silinip gitti. ... Ama en çarpıcı olan, Gvozdilov'un karısını duvara yapıştırıp dövmeyi hâlâ sürdürüyor, bunu neredeyse eskisinden de rahat yapıyor olması. Hakikat bu. Eskiden bu dayağın daha yürekten, içten gelerek atıldığını söylerler. 'Kişi sevdiğini döver' derler."[22] Bir kere daha yürekten, içten gelen "hakikate" ağır dayak eşlik etmektedir. En nihayetinde, Gvozdilov'un "güzel mi güzel" karısının sadece bedeni eziyet çeker, "ruhu sağlam kalır". Sofia'nın kadın dövmeye ilişkin itirazları çok fazla yabancı kitap okumaktan kaynaklanan ikiyüzlülükten başka bir şey değildir. Dostoyevski'nin alaycılığı, Rus Avrupalıların medeni tabularını hedef alır; anlatıyla suç ortağı ol-

•••••

"Öyle yapsalar bile," demek istedim ama korktuğum için diyemedim. ... Öyle yapsalar bile, diye düşündüm, seni kırbaçlasalar bile, ne olmuş yani? Estetik profesörleri arasında böyle olaylara sadece hayattaki trajik unsurlar denir, başka bir şey değil. Toplumdan yalıtılmış bir halde yaşamak için gerekçe midir yani bu?"

Dostoevsky, *Winter Notes on Summer Impressions*, s. 14. Çağdaşlarının akıllarını yasal reformlara takmış olmasına Dostoyevski'nin verdiği alaycı yanıt, sıkı bir sopa yemelerini gerektirse bile kendilerini halkın adaletine teslim etmeleri yolundadır.

22. Dostoevsky, *Winter Notes on Summer Impressions*, s. 20.

ması için okurun aklını çeler. Karısını döven yüzbaşı değil, buna infialini dile getiren genç bir Batı hayranıdır samimiyetsiz olan.[23] Bedensel ceza sert bir sevginin ve halk bilgeliğinin ifadesidir ve en nihayetinde, resmi kanunlardan ve halka değer vermeyen, "milliyeti sadece vergi sistemi konusundan ibaret gören"[24] Batı ülkelerinden gelen yasal uygulamalardan daha samimidir.

Dostoyevski'nin *Kış Notları*'nda aktardığı bir üçüncü hikâye, Dostoyevski'nin çağdaşı "ilerici" gazetecilerin "Rus barbarlığının kalıntıları" diye nitelediği bir başka "naif halk âdeti" ile ilgilidir. Rus (ve başka ülkelerin) halk âdetlerinden biri, düğün gecesi gelinin kanlı çarşafının sergilenmesi ve bunun sarhoş düğün misafirlerinin coşku ve neşesini artırmasıdır. Dostoyevski'nin Rusları Batı'nın özgürlük anlayışından kurtarma retoriğini incelemek için paragrafı bütünüyle alıntılamaya değer:

> Gazete, "medeniyetin bütün ilerleyişine rağmen hâlâ varlığını sürdüren" bu duyulmamış barbarlığı infial içinde, yukarıdan bakarak ve alaycılıkla haber yapmıştı. Beyler, itiraf edeyim, müthiş bir kahkaha patlattım. ... Bu kepazelik, iffetsizlik, vahşiliktir, Slavlara özgüdür ... ancak herhangi bir kötü niyet olmadan ... daha iyi, daha düzeyli, daha Avrupalı şeylerden bihaber olan içten bir saflıkla yapılmıştır. Hayır, ben başka bir şeye gülmüştüm. Şuna: Birden aklıma hanımefendilerimiz ve moda dükkânları gelmişti. Elbette artık medeni hanımlar zarif çamaşırlarını ana babalarına göndermiyor; ama mesela iş terziye bir giysi sipariş etmeye gelince, nasıl bir beceriyle, nasıl ince hesaplarla ve işbilirlikle o alımlı Avrupai elbiselerin belli yerlerini dolguyla kabartırlar. Neden böyle yaparlar? Söylemeye bile gerek yok, *pour paraître**, şıklık, güzellik için. ... Gazetedeki makale hor gören bir üslupla yazılmıştı, suçlayanların belki bin defa daha kepaze ve kötü olduğunu teslim etmeye gönülsüz gibiydi. ... Bu ya inançtır, ya halkı hor görmektir, ya da en nihayetinde Avrupa medeniyetinin biçimlerine akılsızca, kölece tapınmaktır, ki bu durumda daha da gülünçtür.[25]

•••••

* *Fr.* Görünmek için – *ç.n.*

23. Yazar yüzbaşının evliliği için ütopik bir epilog da sunar: Ara sıra dayak yemeyi kabullenmiş, yaşlanmış ve artık güzel olmayan kadın, yüzbaşının yatağının başucunda oturmakta ve sevgili kocasının bakımını özenle yapmaktadır.

24. Dostoevsky, *Winter Notes on Summer Impressions*, s. 21.

25. "Bu sonbahar bir gün en ilerici gazetelerden birini aldım elime. ... Başlık:

Slav ile Avrupalı arasındaki fark burada kadın kıyafetinin değişik parçalarıyla –kanlı iç çamaşırına karşı dolgularla kabartılmış elbise– örneklendirilir. Slav olanın karşısına "köle", burada "Avrupa medeniyetinin biçimlerine kölece tapınmak" yerleştirilir. Bir tarafta hakikat, dürüstlük, safdillik ve samimi acılar, öbüründe görünümler dünyası vardır. Genç gelinin utancını, sergilenen kanı, pis kokan sarhoş damadı ve misafirleri unutun. Acı ve kan, samimiyetin ve Rus karakterinin özgürlüğünün kanıtıdır. Varsayılan "Rus barbarlığı", medeni bir tavrın ikiyüzlülüğünü açığa çıkarmada turnusol kâğıdı işlevi görür. Kurtuluş (burada kadınların kurtuluşu), başka bir köleliğin maskesidir sadece; dolayısıyla yazar Avrupa'nın "medenileşmiş" özgürlük kavramından kurtulmayı savunur.

Dostoyevski hiciv ve ikna retoriğini ironiden daha sık kullanır. Buradaki durumda ikna retoriği ilerici basında hicvedenleri hicvetme yoluyla işler. Dostoyevski onların medeni söylem ve rasyonel akıl yürütme araçlarını ellerinden alır ve radikal biçimde tersyüz eder: Sonuç olarak Avrupa modasına uygun (ve abartılı) giyinmiş soylu genç kız, dayak yiyen köylü kadına kıyasla çok daha şiddet içeren bir dille tasvir edilir. *Medeniyetin kölesi* olmak gerçek anlamda bir *köle/serf* olmaktan daha kötü olabilir mi?

Metnin tarihinin 1862 –Rus illerinin çoğunda Çar II. Aleksandr tarafından köleliğin kaldırılmasının bir yıl sonrası ve ABD'de köleliğin kaldırıldığı sıralar– oluşu göz önüne alınırsa, "köle" kelimesi kuşkusuz çok güçlüdür. Ancak Dostoyevski'nin kullanımında kelime, fiili siyasi ve toplumsal şartlarla, vahşet ve fiziksel eziyetle değil, ruhun köleleştirilmesiyle, modaya gönüllü boyun eğmeyle ilintilidir. Acı çekme bir kurtuluş ve özgürleşme biçimi olabilir; moda-

•••••

'Barbarlık kalıntıları hâlâ sürüyor'... Haber bu sonbahar bir sabah Moskova'da görülen arabayla ilgiliydi. Arabada kurdeleler ve fiyonklarla süslü sarhoş bir çöpçatan kadın oturuyor, şarkı söylüyormuş. Arabacının üstü de fiyonklarla kaplıymış, o da sarhoşmuş ve bir şarkı mırıldanıyormuş. Atın üstünde bile fiyonklar varmış. Onun da sarhoş olup olmadığını bilmiyorum; muhtemelen o da sarhoştur. Çöpçatanın elinde, belli ki mutlu bir gece geçirmiş yeni evli bir çiftten gelen bir küçük bohça bulunuyormuş. Bohçada elbette malum çamaşır varmış, sıradan insanlar arasında zifaf gecesinin ertesinde, gelinin ana babasına gösterilen çamaşır. Çöpçatana bakan insanlar gülüyormuş: Gülünecek manzara tabii." *A.g.y.*, s. 22-23.

nın ise kurtarıcı bir niteliği yoktur. İnsan hakları ve siyasal özgürlükler, Aydınlanma moda endüstrisinin önemsiz süslerinden daha fazla bir şey değildir bu paradoksal seyahatnamede.

Okurla diyalog sohbet biçimini almaz, daha çok bir akıl çelme konuşması gibidir; ironi yeni bakış açıları kazanmak için ilişkileri tersine çevirmeyi değil, eğlenceli bir hiciv görüntüsü altında okuru ikna etmeyi ve kendi tarafına kazanmayı amaçlar. Sohbet dinamiği bir öngörülemezlik alanı gerektirir; diyalojik yazar bütün bakış açılarını metnine dahil etmeyi hayal bile edemez. Buna karşılık paranoya mekanizması beklentilerin, kişisel korku ve endişelerin sürekli sanal muhataba yansıtılmasına dayanır ve gerçek bir etkileşimi olanaksızlaştırır. "Okur diyecektir ki" sözü, yazarın denetimi dışında herhangi bir şey diyebilmenizi fiilen engeller.

Dostoyevski'nin Aydınlanma eleştirisi Michel Foucault'nunkinden bir yüzyıl kadar önce gelir, yine de insan köklü siyasi farklara rağmen aradaki beklenmedik paralellikleri fark edebilir. *Hapishanenin Doğuşu*'nda Foucault yeniden eğitim ve disiplinin daha rasyonel ve bilimsel biçimlerinin "şiddetli ve kanlı cezalar kullanmak" yerine "hapis ve ıslah içeren daha 'yumuşak' yöntemler" kullansa ve "sadece suçluların gizli ruhunu hedef almayı" seçse de, her zaman bedeni konu aldığını yazar.[26] Disiplinin "rasyonel" ve "yumuşak" biçimleri "medeni köleler" yaratmayı hedefler: "Ruh bir siyasi anatominin sonucu ve aracıdır; ruh bedenin hapishanesidir."[27] Dostoyevski ve Foucault'nun ruh anlayışları birbirinden farklı olsa da, Foucault bedensel cezanın kaldırılmasının bedenin denetim altına alınmasını ortadan kaldırmadığı konusunda ısrarcıdır; hatta ona göre "ruhun" yeniden eğitimi (kitabının başında tasvir ettiği gibi) dolaysız ve kandırmacasız bir işkence sahnesinden daha güçlü bir disiplin biçimidir. Bedensel acı sahnelerini gizlemeyen Rus geleneklerinin milli farklılığını hatta üstünlüğünü öne sürmek için Dostoyevski de benzer şekilde akıl yürütür; ancak Dostoyevski rasyonel ve yumuşak ceza biçimleri ve yargı sisteminin fiilen yürürlükte olanla alakasız olduğu bir mutlak monarşinin siyasi ve tarihi bağla-

26. Michel Foucault, *Discipline and Punish*, alıntı *The Foucault Reader* içinde, haz. Paul Rabinow, New York ve Londra: Pantheon Books, 1984, s. 172.
27. *A.g.y.*, s. 177.

mında konuşmaktadır. Her iki yazar için de şiddet ve acı konumları bir şekilde özgünlük konumları olarak işler. Dostoyevski'nin Aydınlanma eleştirisi modern bir bakış açısından değil, bir karşı-Aydınlanma'dan gelir ve Rus bağlamında doğrudan doğruya siyasi bir yankı bulur.

Bedensel ceza meselesinin on dokuzuncu yüzyıl Rus ıslahatçıları için öylesine önemli olan siyasi yönü Dostoyevski tarafından burada özenle bulanıklaştırılır; aile içinde kadının geleneksel olarak dövülmesi veya ortaçağdan kalma naif ve iyi niyetli bir âdetle yeni gelinin utandırılması bedensel cezanın yerine geçirilir.

1860 reformlarını inceleyen tarihçiler, reformlarla genel insan hakları ve bireylerin bedensel cezalardan ve devletin hak ihlallerinden korunması alanında hiçbir ilerleme sağlanmamış olmasını çarpıcı bulur. İnsan haklarının korunması ve toplumsal destek konularında ısrar, yeni özgürleşen serflerin daha iyi şartlara kavuşmasını fiilen sağlardı. Ancak reformcuların, halkçıların ve sosyal demokratların yazılarında, burjuva ikiyüzlülüğünün başka bir türü olarak görülen siyasi özgürlükler konusunda çarpıcı bir önemsemezlik, hatta alaycılık görürüz. Önde gelen bir toplum ve edebiyat eleştirmeni ve Dostoyevski'nin çağdaşı olan Nikolay Mihailovski'nin açıkladığı gibi, Rusya'daki halkçı devrimciler "kendileri için hak istemezdi çünkü bu bencillikten başka bir şey olmazdı. Halkın payına ne düşüyorsa onu paylaşmak isterlerdi". Söz konusu bağlamda bu tavır, siyasi baskıyı paylaşmak anlamına geliyordu. Dahası hem Batıcılar hem de Slavofiller Rusya'nın kendi özel yolundan gitmesi gerektiğine inanıyordu. Kendisi de Batılı orta sınıf hayatı sürdüren Herzen gibi düşünürler bile sonunda bu hayatın kimi yönlerinden hayal kırıklığına uğrayarak, köylü komününden doğrudan doğruya sosyalizme sıçramanın mümkün olduğunu düşünmüştü. Öyleyse siyasi özgürlükler ve insan hakları, gereksiz yere bir burjuva yan yola sapmak olurdu. Günün koşulları ne kadar kötüye giderse gelecekteki devrim için o kadar iyi olur anlayışıyla günlük hayatın istikrarsızlaştırılması anlamına gelen "*la politique du pire*" sevdası Rus radikallerinin geleneğinde vardı. On dokuzuncu yüzyıl hukuk tarihçisi Bogdan Kistiakovski, bir mutlak değer içermediği için siyasi ve insani hakların Rus düşünürlere çekici gelmediği gözlemini yapar.

Çünkü hem idealist radikaller hem de idealist muhafazakârlar, insanların bir arada yaşama koşullarını iyileştiren göreli kurallardansa mutlak değerler arıyordu. Dostoyevski'ye göre, Batılı modern hayatın baştan çıkarıcı ama şeytanca sahte teatralliğine karşı bir Rus itirazını ancak mutlak değerler yaratabilirdi.

Şehir Fantazmagorisi: Dostoyevski, Marx, Baudelaire

> Genellikle yabancılar –bana çok çarpıcı geldi bu– biz Ruslardan kıyas kabul etmeyecek ölçüde daha saf oluyor.[28]

> Kendini feda etme öyle yapılmalı ki, kişi her şeyini vermeli ve bunun karşılığında bir şey almayı aklından bile geçirmemeli, kimse ona karşı kendini hiçbir şekilde borçlu hissetmemeli. Peki bu nasıl yapılır? Neticede kutup ayısını aklından geçirmemeye çalışmak gibidir bu. Kendinizi kutup ayısını düşünmemeye bir zorlayın bakalım; göreceksiniz, lanet şey her dakika aklınıza gelecek.[29]

Dostoyevski'nin üç Avrupa başkentine yaptığı seyahatin güncesi olan *Yaz İzlenimleri Üzerine Kış Notları*, bir ilahi komedinin hiciv versiyonudur. Almanya, o muhteşem Cologne Katedrali'nin hemen dibinde kolonya satan işportacılarıyla kültürsüzlüğün kol gezdiği bir araftır. Berlin'in kötü havası yazarın yurtseverliğine katkıda bulunduğu gibi, apar topar Londra'ya gitmesine yol açar. Dostoyevski Londra'yı Tevrat'taki Baal şehrinin modern haline ve kapitalist bir cehenneme benzetir. Kristal Saray'ın iyimser rasyonalizminin arkasına gizlenmiş sanayileşme sefaletiyle Londra Dostoyevski'yi bunaltır. Nihayet Paris'e, *liberté, égalité, fraternité* ülkesine gittiğinde kendini burjuvazinin cennetinde bulur. Paris diğer yerlerden daha kötüdür, çünkü daha üstün görünür, özgür olma iddiasındadır ve bu yüzden hakiki özgürleşme düşlerini kirleten bir küfür gibidir. Paris Rus Avrupasının sahte incilidir.

Dostoyevski, "Paris'i görmeye" gelmediği konusunda ısrar eder. Gezginlerin merak ve hayranlığı ona yabancıdır. Gerçek hayat par-

28. Dostoevsky, *Winter Notes on Summer Impressions*, s. 68-69.
29. *A.g.y.*, s. 49.

çalarını ya da gündelik gözlemleri kaydetmektense, Paris sahnelerinde oynayan melodram ve vodvillerin hikâyesini aktarmaya daha fazla zaman ayırır. Seyahatnamesi edebidir aynı zamanda, kendisinden önceki Rus edebiyatçıları gibi Dostoyevski de Paris'e, *l'homme de la nature et de la vérité*, "doğanın ve gerçeğin adamı" Jean-Jacques Rousseau'yu aramaya gitmiştir. Rusların Avrupa yolculuğu anlatılarında o kadar öne çıkan samimiyet ve teatrallik karşıtlığının kendisi de yerel bir icat değil, uluslararası Rousseauculuğun bir ürünüdür.[30]

En samimiyetsizce olan ise Paris hayatının modern demokratik teatralliğidir. Dostoyevski Pantheon'u ziyaret eder; orada Rousseau'nun mezarını bulur ve başka bir burjuva ritüele, rehberli geziye maruz kalır. "'*Ci-gît Jean-Jacques Rousseau*,' diye devam etti, sonraki mezara doğru yürüyerek. 'Jean-Jacques, *l'homme de la nature et de la vérité!*' Çok gülünç geldi bu bana. Tumturaklı laflar her şeyi bayağılaştırıyor."[31] Paris doğanın ve hakikatin Rousseau gibi mezara gömülmüş olduğu bir yer olarak tanıtılır. Paris'in günlük hayatı, bir vodvil için hazırlanmış yapay bir sahne, ya da gölgemsi görüntülerin Platonik dünyasıdır. Burjuvazi "rol yaparak" insanlık durumunu sahneler; küçük şehir piknikleri ("*les déjeuners sur l'herbe*" – çimenlerin üzerinde kahvaltılar) ve denizi görmek için ("*pour voir la mer*") uygar kaçış düşleri aracılığıyla yapay bir doğa icat eder. Dostoyevski'nin metninde, ne zaman Fransızca bir alıntı ya da konuşma olsa –konuşan doğduğu topraklardaki bir Fransız olsa bile– samimiyetsizce süslü laflar etmeye döner iş. Siyasi düşünceler "belagat için belagat" olarak görülür. Dostoyevski'nin görüşüne göre Fransız burjuvazisiyle sosyalistleri birleştiren bir slogan olan *liberté, égalité, fraternité* sözü, anlamsız Fransız klişelerinden biridir.

> Kısa süre sonra *liberté, égalité, fraternité* ilan edildi. Özgürlük. Hangi özgürlük? Kanun sınırları içinde herkesin istediği her şeyi yapmakta eşit olarak özgür olması. Ne zaman istediğiniz şeyi yapabilirsiniz? Milyonlarınız olduğunda. Özgürlük herkese bir milyon veriyor mu? Hayır. Nedir bir milyonu olmayan kişi? Bir milyonu olmayan kişi, istediği her

•••••

30. Bu öncül edebiyatçıların bir incelemesi için bkz. Svetlana Boym, *Common Places*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1994.

31. Dostoevsky, *Winter Notes on Summer Impressions*, s. 61.

şeyi yapabilen kişi değildir. ... Anlayın beni: Gönüllü, tamamen bilinçli bir biçimde kendini feda etmek, kendini herkes için kurban etmek benim görüşüme göre kişilik gelişiminin en üst derecesinin işaretidir ... kişinin kendi efendisi olmasının en üst biçimidir, en büyük irade özgürlüğüdür.[32]

Dostoyevski, Batı özgürlüğünün tiyatro maskelerine karşı öfke saçar; maskeleri çekip çıkarmakla yetinmez, delik deşik eder. Radikal samimiyet, bireyin kendini feda etmesini milli topluluğun "genel iradesi" içinde erimesiyle eşitler. Fransız *liberté*, Dostoyevski'ye göre Fransa'daki cari hukuk uygulamalarında da görmezden gelinen uyduruk bir hukuk idealidir. Dostoyevski için jürili yargılamalar düpedüz tiyatrodur, rol kesmedir ve hakikati ortaya çıkarma yeteneğinden yoksundur. *Liberté*, tıpkı *égalité gibi*, Fransız belagatinin ve samimiyetsizliğinin bir ürünüdür. Dostoyevski demokratik özgürlüklerle kapitalist sömürü arasındaki ayrımı da, ilkini diğerinin maskesi olarak değerlendirerek siler.

Kendini feda etme retoriği öncelikle Batı'nın özgürlüğünden kurtulmayı ve inancını yitirmiş dünyanın yeniden kutsallaştırılmasını içerir. Şimdiki zamanı aşağılaması ve geleceğe esin kaynağı olması amaçlandığından ütopyacı niteliği bilinçlidir. Bütün uzlaşımlar modernlik vodvilinin parçası olduğu için feda edimi hukuk ve rasyonellikle sınırlanamaz. Kendini feda etmeye "razı olmak" diye bir şey yoktur, çünkü rıza kavramının kendisi bireysel eylemliliğin tanınmasına dayanır. Kendini feda etme "gönüllü" bile olamaz, feda iradenin de ötesindedir çünkü. Ama elbette modern bir yazar kendini feda etmenin samimi bir savunucusu olmada ne kadar ileri giderse, Batılı kürkün içindeki o lanet "kutup ayısını" –yani benliği– o kadar çok görecektir. Tıpkı Mill gibi özgürlük için özgürlüğe inanan Herzen'den farklı olarak Dostoyevski bireysel özgürlüğün her türünü hapislik gibi görür. Liberal kafalı Batılı birey, hapisliği devlet baskısında görürken, Dostoyevski hapisliği bizzat bireysellik kabuğunda görür. Ancak bu, halkın arzusunun ya da iradesinin bir ifadesi değildir; Rus köylüsünün, taşralısının sesi bu metinde pek duyulmaz. 1860'larda, devletin ve toprak ağalarının sürekli talep ettiği fe-

32. *A.g.y.*, s. 48-49.

dakârlık ve angaryadan yorgun düşmüş gerçek Rus halkına geri dönüş söz konusu değildir burada. Dostoyevski'nin burada sunduğu, geleneğin yeniden icat edilmesidir; bir yeniden kutsallaştırma, modern pisliklerden modern bir arınmadır.

Dostoyevski'nin özgürleşme ve kendini feda etme anlayışının anahtarı, kökü eskiye dayanan Rus mitolojisinin bir parçasını oluşturan "Rus ruhu", "Rus kişiliği" ve samimiyet kavramlarındadır. Bu kavramlar Rus tarihinin ve kültürünün özelliklerini betimlemekte, ele almakta kullanılmakla birlikte kendi içlerinde katışıksız milli fikirler değildirler pek. Rus ruhunun soykütüğü bile, kavramın on sekizinci yüzyıl sonu ya da on dokuzuncu yüzyıl başındaki bir uluslararası ortak yapımı ortaya çıkarır: Kavramın yaratıcıları, Marquis de Vogue gibi Rusya'ya gelen heyecanlı yabancı gezginler ile Almanya'ya giden Rus ziyaretçilerdir. Rus ruhu Alman *geist*'ı ile ödipal bir ilişki içindedir; evsiz barksız olmasına rağmen kökü memleketindedir. Ruh ve toprak birbirine sıkı sıkıya bağlıdır.[33]

İlginç bir biçimde, Dostoyevski'nin Paris'in teatralliği ve *liberté, égalité, fraternité* gösterisi üzerine yazdığı dönem, Charles Baudelaire ve Karl Marx'ın da aynı konuda yazdığı dönemle neredeyse çakışır. Baudelaire için bu tür bir teatrallik modernitenin önemli bir özelliği olarak ortaya çıkar, Marx içinse bu bir burjuva demokrasisi fantazmagorisidir. Bazen dekadans ve modernitenin şairi Baudelaire ile, radikalken muhafazakârlığa dönen, romanın büyük ustası Dostoyevski'nin aynı çağda yaşadığını tasavvur etmek zor olabiliyor. Ama aynı yılda, 1821'de doğmuşlardı ve Baudelaire de Dostoyevski gibi radikal siyaset, sanat ve alternatif maneviyat deneylerinden payını almıştı. İkisi de kapitalizmi ve orta sınıf değerlerini

33. Dostoyevski kişiliksizleşme değil, sadece Rusya'da varolan, en yüce anlamıyla kişilik aradığını vurgular. Onun fedakârlık kavramı, Ortodoks Hıristiyanlığın geleneksel fedakârlık kavramı değildir, "halk dininin" daha modern bir versiyonuna dayanır. Bu arada, on dokuzuncu yüzyıldan beri Rus hukuk tarihçileri, eski Rus kanunnamelerinde "birey" kelimesinin bulunmadığını, kişisel haysiyeti zedeleme ve bir tür kişisel kölelikle ilgili durumlarda "kişi" anlamındaki *litso* kelimesinin kullanıldığını kaydetmiştir. Teatrallik kavramı da kültürel farklılık meselesiyle ilişkilidir. Başka bir kültür çoğu zaman kişinin kendi kültüründen daha teatral görünür. Benliğe ilişkin kültürel kavramlaştırmalar için bkz. Boym, *Common Places*, s. 80.

eleştirmiş, faydacı olmayan bir güzellik anlayışı benimsemiş ve aynı Amerikalı yazarı, Edgar Allan Poe'yu sevmişti. Dahası ikisi de hem soldaki hem de sağdaki yazarlardan, düşünürlerden ve okurlardan etkilenmiş ve onları etkilemişti.[34]

Dostoyevski gibi Baudelaire de 1840'larda sosyal demokrat ve sosyalist düşünceden derinden etkilenmiş, 1848 devrimi sırasında barikatlara gitmişti. Olaylara böyle dahil olması, Baudelaire'in hem sosyalistlerden hem de Louis Bonaparte döneminin burjuvazisinden derin bir hayal kırıklığına uğramasına yol açmıştı. "[Darbe] beni fiziksel olarak siyasetten uzaklaştırdı," diye yazar Baudelaire. "Artık genel fikirler yok. Eğer oy verseydim, ancak kendime oy verebilirdim."[35] Ama onun "din değiştirmesi" soldan sağa ya da siyasetten dine dönmek yerine, siyasetten edebiyata ve modern deneyimi anlama çabasına dönmek şeklinde gerçekleşti. Baudelaire de Dostoyevski gibi devrim sonrası dönemin bir yazarıydı, ancak modernite bakışı ondan daha farklı olamazdı.

Baudelaire "insan özgürlüğünün hengâmesini" ve "mutluluk vaadini" büyük şehir ortamında bulur. Daha önce görülmemiş, tartışmalı "modern güzellik" arayışını büyük şehirde sürdürür.[36] Bu yüzden şehir şairi yeni bir deneyim biçimini anlatan yeni bir kelime uydurur: "Modernite fani, firari, arızi olandır, bir yarısı ebedi ve değişmez olan sanatın öbür yarısıdır." Kullandığı modernite terimi ne modern-izm, ne de modern-leşmedir. Modernite bir -izm değil, yeni bir hayal gücünü besleyen bir deneyim tarzı ve güncel hayat üzerine yeni bir düşünme tarzıdır. Başka bir deyişle Baudelaire'in modernite

34. Baudelaire'i, soldan Pierre-Joseph Proudhon, sağdan ise de Maistre etkilemişti. Ortodoks Hıristiyanlığın Ortodoks olmayan bir versiyonuna dönen Dostoyevski gibi, Baudelaire de son yıllarında Roma Katolik felsefe ve inancına artan bir ilgi göstermişti. Bir başka benzerlik: İkisi de yıkıcı para meselelerini anlatmıştır. Dostoyevski'nin romanında Raskolnikov para için öldürür ama sonra parayı acı çeken fahişeye verir. Baudelaire'in "Assomons les pauvres!" (Fakirleri Haklayalım!) şiirinde avare şehirli, bir dilenciye sahte para verir; amacı sadece onunla dalga geçmek değil, kapitalizmin toplumsal ekonomisini tehdit eden farklı bir kölelik biçimi yaratmak için onu kışkırtmaktır.

35. *Selected Letters of Charles Baudelaire: The Conquest of Solitude*, Chicago: Chicago University Press, 1986, s. 45.

36. Charles Baudelaire, "The Painter of the Modern Life", *Selected Writings on Art and Literature* içinde, çev. P. E. Charvet, Londra: Penguin, 1993, s. 402.

tasavvuru, bizi modernleşmenin nesneleri olmaktan yeni bir deneyim üzerine düşünme yeteneğine sahip eleştirel öznelere dönüştürür. Sanayinin gelişmesiyle ilintili modernleşmeden farklı olmakla birlikte, Baudelaire'in tasarısı "şimdiki ânın temsilini" gerçekleştirmek, modern deneyimin geçiciliğini, heyecanını, yanardöner niteliğini yakalamaktır: Modern deneyimden yeraltında saklanarak kaçmak mümkün değildir. Yaratıcı melankoliden kaçınılamaz, ama bu hınçlanmayla aynı şey değildir; nitekim Walter Benjamin'in anlattığı "son bakışta aşk" ve dünyevi parıltılar, modern şehir deneyiminde yer alır ancak.[37] Çoğul haliyle siyasi haklarla tekil sanatsal Özgürlük ideali arasında Baudelaire başka bir şey daha bulur: sadece uçlardaki alternatif yaşam deneyimlerinde değil, Paris bulvarlarında modern merakın günlük faaliyetlerinde yatan toplumsal özgürlük sanatları. Dostoyevski için samimiyet ve maneviyatın egemenliğindeki değerler listesinde merak yukarılarda yer almıyorsa da, Baudelaire için bu modern maceranın olmazsa olmazıdır.[38] Baudelaire Rousseau'nun samimiyet etiğinin bir eleştirisini sunar ve "özgürlüğün hengâmesinin" gerçekten deneyimlenebileceği yer olarak teatral modern şehri savunur.

Modern hayatın kahramanı kimdir? Ne haydut, ne aziz, ne Romantik şair, ne de halktan bir adamdır; modern hayatın kahramanı bir *flâneur* ve dünya adamıdır. (Baudelaire modern hayalcilerin uzun bir listesini sunar: bir aktör, bir züppe, bir fahişe, yoldan geçen bir melankolik, bir bohem, bir asker, bir lezbiyen, bir dilenci.) Şehirli avare, "evrensel aşkın âşığı, kalabalığın içinde devasa bir elektrik haznesinin içindeymiş gibi hareket eder. Hayatın âşığı olan o, bu kalabalık kadar uçsuz bucaksız bir aynaya da benzetilebilir; ya da her kıpırtıda bütün çeşitliliğiyle, hayatı oluşturan bütün unsurların akışkanlığıyla bir yaşam örüntüsü sergileyen, bilinç sahibi bir çiçek dür-

37. Walter Benjamin, "On Some Motifs in Baudelaire", *Illuminations* içinde, haz. Hannah Arendt, çev. Harry Zohn, New York: Schocken Books, 1968, s. 169; Türkçesi: *Parıltılar*, çev. Yılmaz Öner, İstanbul: Belge, 2004.

38. Daha sonra Simmel'in, insan ilişkilerini ve insanın maddi dünyayla ilişkilerini bürokratik veya kurumsal şeyleşmeden ve değer yitiminden kurtaran yaratıcı bir hafiflik olarak betimlediği farklı türden bir sosyalleşmeyi şehir deneyiminde ilk bulanlardan biridir Baudelaire.

bününe."[39] Avare, kalabalığın içine bir girip bir çıkan eşikteki bir figürdür. Şehir insanlarıyla diyaloğu sadece sözlü değil, dokunsaldır. Yeraltı Adamı'nın erişemeyeceği, değişik bir vücut dili vardır. Romantik şairden ya da hayalciden farklı olarak kalabalıklara karşı değildir. Aykırılığı yaratıcı hayranlığın ve merak duygusunun bir parçasıdır, ölümcül bir yabancılaşmanın değil. Romantik bir milliyetçiden farklı olarak, içindeki özlemi modern öncesi bir doğal topluluğa aidiyetle yatıştırmayı düşlemez. Şehirli bir kozmopolit, bir dünya adamıdır, toprağa bağlı değildir. Dahası, Dostoyevski ve Marx gibi yükselen kapitalizmi eleştirmekle birlikte ve parayı şiirlerinde olabilecek en ekonomiden uzak tarzda kullanmasına rağmen, Baudelaire demokratik modaların yeni dünyasını tamamen dışlamaz.

Kendi payına, Dostoyevski yabancı şehirli kalabalığı dışlar. Onun demokratik adam versiyonu, *honnête homme*'un (dürüst adamın) gülünç bir taklidi haline gelen bir uşaktır. Kısmen Rusya'nın siyasi ve toplumsal gerçekleri, kısmen de kültürel gelenek yüzünden, Çehov öncesi Rus yazarlar her türden orta sınıf kahramanlara, demokrat kadın ve erkeklere, "üçüncü sınıfa" karşı bariz bir biçimde acımasızdır; aristokratları ya da sefih kahramanları (lümpen aristokratları), mübarek budalaları ya da nihilistleri tercih ederler.[40] Dostoyevski, insan onuruna sahip olduğu iddiasındaki bir uşağın daha kötü olduğunu yazar. "Nedir *tiers état*?* Hiçbir şey! Ne olabilir? Her şey." Burada Rus yazar, burjuvazinin her şeye sahip olmasına rağmen korktuğunu, çünkü artık kaybedecek çok şeyi olduğunu gözlemleyerek, Karl Marx'ın *Komünist Parti Manifestosu*'nu akla getirir.

Dostoyevski için burjuvazinin sorunu uşak ruhlu olmasıdır. "Burjuvazi içinde neden bu kadar çok soylu görünümlü uşak var?

* Üçüncü sınıf – *ç.n.*

39. Baudelaire, "The Painter of the Modern Life", s. 400.

40. Rus düşünürlerinin en düşünceli ve açık fikirlisi olan Aleksandr Herzen bile demokratik birey modelini şehirli avare figüründe değil, oğlunun çorba parasını nereden kazanacağından başka bir şey düşünmeyen dar kafalı orta sınıf aile babasında bulur. Başka kültürlerin iç çeşitliliğini ihmal eden ilk izlenimler üzerinden Batı'nın maneviyat yoksunluğuna ağıt yakmak, Batı'ya seyahat eden Ruslar arasında geleneksel bir tema olmuştur. *Yaz İzlenimleri Üzerine Kış Notları*'nda, Dostoyevski Herzen'in küçük burjuva cenneti değerlendirmesinin ayak izlerini takip eder.

Uşak tabiatı, burjuvazinin tabiatına sinmiş."[41] "Dünyanın en önemli özgürlüğü olan vicdan özgürlüğü" uşakların, casusların ve dalkavukların aracı olarak görülür. Uşak aracıdır, sıradan insanlarla soyluların görünümünü taklit eder; onurlu bir adam kisvesine bürünenlerin yoz bir temsilcisidir. Anna Dostoyevskaya, Avrupa seyahatleri sırasında kocasının hizmetçiler, garsonlar ve gerçek uşaklarla ilişkisinde özellikle sıkıntı çektiğini hatırlar. Anlattığına göre Dostoyevski, konumuna saygı ve Batılı "yerlilerin" gözardı ettiği kimi toplumsal hiyerarşilere uygun bir tavır beklemiştir. Ama hizmet eden Batı Avrupalıların kendisine karşı tavırlarını, bir kasıtları olmadığında bile son derece saygısız bulmuştur; itaatkâr hizmetçiler olmaktan çok uzaktırlar ve Dostoyevski'nin kendi hıncının ve statü endişesinin yansıması haline gelirler. Siyasi özgürlükler Dostoyevski'nin hor gördüğü uşaklara ait özgürlükler olarak görünür. Bu yüzden ona göre Rousseau'nun ideali, "doğanın ve gerçeğin adamı" Batı'da hayatta kalamaz, ancak geleceğin mitik Rusyasında yeniden hayat bulabilir.

Dostoyevski ve Baudelaire gibi Marx da Paris hayatının tiyatrosuyla Louis Bonaparte'ın 2 Aralık 1842 darbesinin hemen ertesinde karşılaşır. Ancak Baudelaire gibi "hayat şarabını" içmek yerine bize bir hayalet hikâyesi anlatır. *Louis Bonaparte'ın On Sekiz Brumaire'i* tarihin en ünlü şerh düşmelerinden biriyle başlar: "Hegel bir yerlerde bütün büyük dünya-tarihsel olay ve kişilerin sanki iki kere ortaya çıktığını söyler. Eklemeyi unutmuştur: ilkinde trajedi, ikincisinde fars olarak."[42] Dostoyevski'nin acıyı asla sergilemeyen bir vodvil gördüğü yerde Marx kitleler için tragedyayı yeniden üreten bir fars görmüştü. Fransız Devrimi Roma giysileri içinde gelmiş, Cromwell Eski Ahit kıyafetlerine bürünmüş ve Louis Bonaparte sırası geldiğinde kendisinden sadece biraz daha ünlü olan adaşının eski elbiselerini giymiştir. Bir taraftan Marx, Louis Bonaparte'ın devrim hülyalarını lekeleyen yoz siyasi rejimine ilişkin derin bir kavrayış ortaya koyar. Burjuva toplumu kendi vasatlığını maskelemek için kah-

41. Anna Dostoyevskaya, *Vospominaniia*, Moskova: Pravda, 1987, s. 417.

42. Karl Marx, "The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte", s. 103. Marx'ın fantazmagorisi ölülerin hayaletini çağıran "dünya-tarihsel bir nekromansiyi" akla getirir (106).

ramanca bir fedakârlığa, kurbana ihtiyaç duyar. Ancak bu, geçmişin debdebesini sadece taklit eden yozlaşmış bir kurbandır. Öteki taraftan ise Marx'ın eleştirisi Fransız cumhuriyetinin özel koşullarının ötesine geçer, modern durumun bir eleştirisini ve "özgürlük krallığı" uğruna hakiki bir kahramanlık ve lekesiz bir feda görüşünü ortaya koyar.

"Anayasa, Milli Meclis, hanedan partileri, ... medeni kanun, ceza kanunu, 'Özgürlük, Eşitlik, Kardeşlik' ve 2 Mayıs 1852, bütün hepsi sanki bir fantazmagori gibi ... yok oluverdi. ... Fransızların yaptığı gibi, milletlerinin gafil avlandığını söylemek yetmez. Çıkıp gelen ilk serüvencinin kendisini iğfal edebildiği zaaf ânı, bir millet ya da kadın için mazeret değildir," diye yazar Marx.[43] Marx'a göre proletaryanın devrimci mücadelesinin önündeki görev, "devrim hayaletinin geri gelmesini sağlamak" değil, "bir kere daha devrim ruhunu yakalamaktır".[44] Fars ve vodvil Marx ile Dostoyevski'yi birbirine bağlarken, fantazmagori de Marx ile Baudelaire arasında bir bağ kurar. Ancak fantazmagoriden anladıkları kökten farklıdır. Marx için fantazmagori bir hayalet hikâyesinin parçası, bağışlanmayan bir bekâret kaybının akıldan çıkmayan anısı, sahteliğin ilk günahıdır. Pek bir *avant la lettre** feminist sayılamayacak olan Marx, Fransız milletini geçmişten gelen hayaletle zina yapan, dönem oyunu kostümlerini gerçek bir fedaya tercih eden iffetsiz bir kadına benzetir.

Marx için komünist kurtuluş sadece bu hayaletlerden kurtuluş olmakla kalmayacak, bu haliyle siyasetten, siyasi özgürlükler, insan hakları ve müzakerenin sürdürüleceği bir kamusal alan gereksiniminden de kurtuluş olacaktı. Marx'a göre fantazmagorik imgeler genellikle tarihin yanlış tarafında kalanlar için kullanılır. Kimi bakımlardan optik imge kullanımı Platon'un gölgeler dünyasına ve aldatıcı görüntülerine yakındır.[45] Şehrin toplumsal özgürlükleri haya-

* Kavramın, kelimenin icadından önce varolan – *ç.n.*

43. *A.g.y.*, s. 107-8. 44. *A.g.y.*, s. 105.

45. Keza bkz. Tom Gunning, "Phantasmagoria and the Manufacture of Illusions and Wonder: Towards a Cultural Optics of the Cinematic Apparatus", *Le cinématographe, nouvelle technologie du XXe siècle / The Cinema, a New Technology of the 20th Century* içinde, haz. André Gaudreault, Catherine Russel ve Pierre Véronneau, Lausanne: Edition Payot Lausanne, 2004, s. 33-44.

let tiyatrosuna özgüdür ve gelecekteki özgürleşme uğruna feda edilmelidir. Ama bir gotik hikâyedeki hayaletler gibi, fantazmagori Marx'ın diyalektiğine ve metaforlarına musallat olmayı sürdürür. *Komünist Parti Manifestosu*'nda olduğu gibi *On Sekiz Brumaire*'de de geçmişin hayaletinin karşısına, yaşayanlar veya mevcut toplumsal varlıklar değil "komünizm heyulası" ve devrim "ruhu" konur. Tekinsizliğin kaynağı, iyi hayaletlerle kötü hayaletler arasına bir çizgi çekmenin zor olması, dost ve düşman hortlakların kolayca ayırt edilememesidir.

Baudelaire için fantazmagori sadece açıklığa kavuşturulup bertaraf edilecek bir şey değildir. Modernite deneyiminin ve anlayışının bir parçasıdır fantazmagori, modernleşmenin kötü ruhu değildir. Baudelaire'in kahramanı, *flâneur*, kapitalist varsayımları bozan, hem burjuvazinin hem de onun kimi felsefi eleştirmenlerinin hayat tarzına meydan okuyan farklı bir tür modern hayat eleştirisi pratiğini mümkün kılan fantazmagorik serüvenler içinde gelişir. Marx ile Baudelaire arasında bir denge gösterisi yapan Walter Benjamin fantazmagori gözlüklerini asla elden çıkarmaz ve bunun gücüne dikkat çeker. Onun anlatımında *flâneur* bir fantazmagori figürüdür; sınıflar arasında gidip gelir, kelimenin hem düz hem de mecazi anlamıyla toplumsal hareketliliğin vücut bulmasıdır. "Kalabalık, bir fantazmagori olarak aşina şehrin *flâneur*'e arkasından el ettiği tül perdeydi."[46] Benjamin bir paradoks yakalar: Modern durum üzerine felsefe yapanlar çoğunlukla ondan nefret etmiştir. Şöyle yazar Engels: "Caddelerdeki kargaşada itici, insan doğasını isyan ettiren bir şey vardır." Benjamin'e göre Engels'in tasviri "sarsılmaz bir eleştirel dürüstlük

46. Walter Benjamin, "Paris, the Capital of the Nineteenth Century", *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism* içinde, Londra: Verso, 1989, s. 170. Marx ve Baudelaire'in karşılaştırmalı okumaları, Marksist ideal özgürlük krallığında, bizzat Baudelaireci avarenin ve modernite eleştirisinin yok olacağını nadiren hesaba katar. Benjamin Baudelaireci *flâneur*'ü hem kumarbaza hem de işçiye benzeterek zamanının ortodoks Marksist eleştirisinden ne kadar korumaya çalışmış olursa olsun, kendisini eleştirenleri ikna etmeyi başaramamıştı. *Flâneur*, belli bir sınıfa tam uymayan arada kalmış bir figürdür ve "yol arkadaşı" diye adlandırılan kişiler mücadelenin iki saflı yapısını ve net bir dost-düşman ayrımını silikleştirdikleri için Marksist düşüncede kimi zaman açık düşmandan daha tehlikeli görülür.

ile eski usul bir tavrın" bileşimini açığa vuruyordu. "Yazar hâlâ taşra olan bir Almanya'dan gelmişti; bir insan seli içinde kendini kaybetmenin cazibesiyle belki hiç karşılaşmamıştı."[47]

Marx şehir hayatını kapitalizmin ve burjuva demokrasisinin fantazmagorisinden ibaret olarak algılamıştı. Kapitalizm eleştirisi daha incelikli ve ayrıntılı olsa da, Marx kapitalist sömürüyle eş tuttuğu siyasi özgürlükler konusunda Dostoyevski'nin güvensizliğini paylaşır. Siyasi özgürlük, ikiyüzlülüğün bir parçası ve kapitalist ekonominin yüzeysel maskesinden başka bir şey değildir. Dahası, toplumun kimi yönlerini iyileştirerek dikkatleri devrimden uzaklaştırır. Marx mevcut dünyayı, Baudelaire'in eleştirel ve şiirsel modernitesini, bilimsel komünizme giden yolda daha fazla modernleşme ve iyileştirme gerektiren kusurlarla dolu bir dünya olarak görmez; daha çok –Dostoyevski gibi– bir sahtelikler âlemi olarak görür.

Bütün sınıflar fantazmagorik çarpıtmanın suçunu taşır: Burjuvazi ödünç alınmış kahramanlığın vasat farsıyla meşguldür; tutucu ve homojen köylüler patates çuvallarına benzetilir; bohemler ise aşırı abartılı bir karikatürleştirmeyle "gürültücü, rezil, açgözlü" olarak tasvir edilir.[48] Yalnız proletarya lekesizdir. Marx'ın neo-Roma ödünçlemesiyle proletarya, gelecekteki devrimin bir "yeni Âdem'i", devrimin (bütün toplum tarafından hissedilecek) doğum sancılarına ebelik edecek mesihvari kurtuluş meleğidir. Proletarya gerçek işçi sınıfı değil, daha çok ideal devrim ruhudur. Marx'ın tam olarak açıklamadığı bir fantazmagori midir yoksa? Günlük siyasetle ve politikalarla uğraşan gerçek emekçiler veya işçi sendikalarının üyeleri zorunluluğun özgürleştirici yürüyüşüyle değil, içinde bulundukları

47. Walter Benjamin, "Some Motifs in Baudelaire", *Charles Baudelaire* içinde, s. 122. Marx'ın eleştirisinin kapsamı özel olarak Louis Bonaparte rejiminin ötesine uzanır. Otoriter burjuva politikası ve yozlaşmış Fransa hükümetini, bütün bir genel siyasi özgürlükler ve insan hakları projesi ile eşitler. Hukukun üstünlüğü ve siyasi özgürlükler sanayi kapitalizmini düzeltmez, sadece onu olduğundan farklı gösterir.

48. Marx'ın gözlemine göre bohemler "sırmalı ceketleriyle kendilerini Soulouque'un yüksek memurları gibi bir azamet karikatürüne çevirirler". (Bir ölçüde bütün yazarların ve siyasi felsefecilerin dahil olduğu entelijansiya da benzer biçimde bir sınıf karikatüründen ibarettir.) Marx, "The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte", s. 196.

ânın siyasi eylemiyle ilgileniyordu; yiğitçe kararlar aldıkları kadar hatalar da yapıyor, burjuvazinin yanında saf tutuyor, bohemlerle içki içiyor ve temiz isimlerini lekeleyerek Marx'ın o kadar hor gördüğü "lümpen proletarya" haline dönüşüyorlardı.

Hannah Arendt, Marx'ın, Hegelci teorinin ötesine giden en "özgün buluşunun" proletaryanın devrimci potansiyeli olduğunu, ama daha sonra Marx'ın içindeki bilimadamının devrimci ruh ve şiddeti bir tarihsel zorunluluğa dönüştürdüğünü gözlemler. "Başkalarının insanlık durumunda içkin bir zorunluluk olduğuna inandığı yerde, o ilk önce insan eseri şiddeti ve insanın insan tarafından ezilmesini görmüştü; ama daha sonra her şiddetin, ihlalin ve tecavüzün arkasında tarihsel zorunluluğun demir yasalarının gizlendiğini gördü."[49] Şiddet, özgürleşmenin zorunlu bir parçası, gelecekteki özgürlük adına yozlaşmış kurbanla anılma halini aldı. Pek çok uzlaşmaz farklarına rağmen Marx'ta proletarya, Dostoyevski'nin son dönemlerindeki Rus halkı ile aynı işleve sahiptir; ikisi de mitik ve gerçek hayatın üzerinde olmasına rağmen fantazmagoriden muaftır ve gelecekteki özgürleşmenin ve yaklaşan özgürlük krallığının meleğidir.

Yeraltı Adamı ve Kürklü Venüs: Hınç, Oyun ve Ahlaki Mazoşizm

> İğrenç St. Petersburg gecelerinde köşeme çekilirken yine rezilce bir şey yaptığıma dair o keskin farkındalıktan gizli, marazi, edepsizce bir haz duyduğum bir noktaya geldim. Sessizce kendimi yiyip bitirir, kendimi suçlayıp didik didik ederdim, ta ki acı giderek utanç dolu, lanet bir keyfe dönüşene ve sonunda düpedüz bir haz olana kadar! ... Hep bilmek istedim: Başkaları da böyle hazlar duyar mı?[50]

> Kleopatra'nın ... köle kızların memelerine altın iğneler batırmayı sevdiğini, onların çığlıklarından, kıvranmalarından zevk aldığı söylenir. Şimdi siz bunların bir anlamda barbarlık çağında olduğunu; insanlar birbirlerine hâlâ (yine bir anlamda) iğneler batırdığına göre, şimdi bile

• • • • •

49. Hannah Arendt, *On Revolution*, New York: Viking, 1963, s. 64; Türkçesi: *Devrim Üzerine*, çev. Onur Eylül Kara, İstanbul: İletişim, 2012.

50. Fyodor Dostoevsky, *Notes from the Underground*, çev. Mirre Ginzburg, New York: Bantham, 1974, s. 6-7; Türkçesi: *Yeraltından Notlar*, çev. Mehmet Özgül, İstanbul: İletişim, 2000.

> barbar bir çağda yaşadığımızı; bugünün insanlarının daha açık seçik görmeyi öğrenmiş olmakla birlikte, mantığın ve bilimin buyurduğu biçimde davranmayı henüz beceremediğini söyleyeceksiniz. ... Ve ardından (bütün bunlar sizin tarafınızdan söyleniyor) her şey bir yanıta kavuşacağı için bütün olası soruların bir anda silinmesini sağlayacak bir matematiksel kesinlikle hesaplanmış, hazırlanıp sunulmuş yeni ekonomik ilişkiler gelecek. Ardından da kristal saray yükselecek. ... Elbette, (şimdi konuşan benim artık) hayatın sözgelimi korkunç sıkıcı olmayacağını garantilemenin imkânı yok. ... İnsanların sıkıntıdan kurtulmak için nelere kalkışabileceğini kim söyleyebilir? Neticede altın iğnelerin bedenlere batırılmasının sebebi de can sıkıntısıdır.[51]

Küçük odasından dünyaya mektuplar yollayan Yeraltı Adamı, bu on dokuzuncu yüzyıl *avant la lettre* blogcusu, hem Avrupa gezgini Rus'un hem de ölü evinin mahkûmunun ilginç bir tersyüz edilmesidir. Yeraltına çekilerek Avrupa'nın rasyonel özgürlük kavramıyla ve hareket özgürlüğüyle dalga geçer, oradan Avrupa Aydınlanmasının anıtlarına dil çıkarır. Barbarlık uygarlığın bir parçasıdır (bunu Walter Benjamin'den çok önce dile getirir) ve iyi niyet, bilim ve rasyonel yasa anlayışı ne ölçüde olursa olsun, bireylerin yapabileceği irrasyonel tercihleri yok etmeye yetmez.[52] Kendi deyimiyle bu "çelişkiler adamının" tanrıçası, modernitenin habis zevkini ve modern bir toplumda barbarlığın sürmesini cisimleştiren, tuhaf bir efendi-köle diyalektiğine sahip Kleopatra'dır. Kleopatra demokrat değildir; köle kızlara iğne batırma "özgür iradesi", John Stuart Mill'in savunduğu "ötekinin özgürlüğüne" saygıyla veya demokratik özgürlükle bağdaşacak gibi değildir. Yine de can sıkıntısı ve irrasyonelliği bütün bir rasyonel seçim ve aydınlanmış bilim mabedine meydan okur. Dostoyevski'nin o hor gördüğü omuz dolgularıyla modern on dokuzuncu yüzyıl giysileri içinde Kleopatra, ancak Leopold von Sacher-Masoch'un ölümsüzleştirdiği *Kürklü Venüs* ile kıyaslanabilecek sadist kraliçesidir Yeraltı Adamı'nın.

51. *A.g.y.*, s. 26-27.

52. Yeraltı Adamı'nın faydacılık eleştirisi, *Özgürlük Üzerine* kitabında bireysel sıradışılıkları da içeren bir özgürlüğü savunan eski faydacı John Stuart Mill'in faydacılık eleştirisi ile ilginç bir paralellik gösterir. İki adam elbette mizaç olarak son derece farklıdır. Dahası "ötekinin özgürlüğü" ve kamusal eylem kavramları Yeraltı Adamı'na alabildiğine yabancıdır.

Yeraltı, Avrupa özgürlük tiyatrosunun bir *via negativa* çeşitlemesidir. Bunun yanı sıra, Yeraltı Adamı ölü evinin mahkûmuyla da farkında olmadan dalga geçmiş olur. Yeraltı Adamı Sibirya'nın vahşi ortamındaki bir hapishanede sopa cezası korkusuyla yaşamak zorunda değildir, haksız yere tutuklanmamıştır; "yeraltındaki leş kokulu iğrenç delik" dediği yerdeki mahpusluğu tamamen gönüllüdür. Metindeki "yeraltı" devrimci komplocuların değil, yalnız varoluşsal anarşistin, habis zevkler şairinin mekânıdır. Dostoyevski bir kez daha siyasi metaforları alıp depolitize etmektedir.

Yeraltı Adamı Batı'nın duvarlara ilişkin "demokratik" takıntısıyla alay eder; sınırsız bir özgür irade düşleyerek, kanunların ördüğü duvarlara, sınırlara duyulan saygıyı küçümser. Ancak kanun duvarlarını aşan sınırsız özgür irade düşleri kurarken kendisini Petersburg'daki küçük dairesine gönüllü olarak hapseder. Onun sınırsız, yıkıcı özgürlüğü hapishanede özgürlüktür, ama kendi tasarladığı bir hapishanede özgürlük. Yeraltı Adamı'nın hayal gücü doğurgandır ama özgürleştirici değildir. Neticede onun özgürlüğünün uzandığı alan, Avrupa rasyonalizminin kristal sarayına karşı çıkardığı o hünerli dilinin uzunluğu kadardır.

Yeraltı Adamı'nın başka insanlarla karşılaşmaları özellikle çarpıcıdır. Sadece muhayyilesindeki konuşmaların muhatapları gibi görür onların varoluşunu. Bundan dolayı da başka bir kişinin öngörülmezliğini açığa vuran şeylerden hiç hoşlanmaz. "Ötekinin özgürlüğü" ona tamamen yabancı bir kavramdır. Yeraltı Adamı'nın dünyası tek oyunculu bir tiyatrodur; diyalojik tarzı beceriyle kullanmasına rağmen, özel zevkinin, yani kendi kendisinin hem infazcısı hem kurbanı olmaktan aldığı "gizli, marazi, edepsiz hazzın" tadını çıkarmaktan başka bir şey düşünmeyen saplantılı biridir. Yeraltı Adamı tartışmayı denetlemek için tartışma parodisi yapar. Rus entelijansiyasına dahil olan pek çok kişinin karakteristik özelliği yani üstünlük-aşağılık kompleksi onda da vardır.

En ilginç de, Yeraltı Adamı'nın uşağı Apollon'la ve Petersburg genelevinde tanıştığı Lisa adlı genç kadınla ilişkileridir. "Halkı" temsil eden ve kendini feda eden bir kadın, Dostoyevski'nin sonraki romanlarında ve kurgusal olmayan yazılarında ideal mazlum, hatta ideal mazoşist olarak görülür. Buradaysa bu iki karakter Yeraltı Ada-

mı'nın senaryosuna uygun davranmaz, onun kalıplarına direnirler.

Apollon (Yunan tanrısıyla ilgisi yoktur), kendi kendisiyle fazlaca meşgul kahramanın aklına esen işlerle uğraşmadığı zamanlarda terzilik yapan, "son derece ağırbaşlı" yaşlıca bir adamdır. Apollon'a "bir efendinin iradesini" hatırlatmak isteyen Yeraltı Adamı, ona tevazu dersi vermek üzere birkaç hafta boyunca ücretini ödemeyi keserek bir deneme yapar. Bir uşağın olması gerektiği gibi davranmayan ve affedilmek için yalvarmayan Apollon ona ağırbaşlı bir sessizlikle cevap verir, efendisinin odasına gelir ve "ölçüsüz bir sükûnetle" gözlerini dikip efendisini süzer. Uşağın sessiz bakışı, efendiyi çileden çıkaran bir "işkence" olarak değerlendirilir. " 'Bu değil, sana sorduğum şey bu değil, seni işkenceci başı,' diye bağırdım öfkeden titreyerek. 'Sana buraya neden geldiğini söyleyeyim. Ücretini vermedim ve sen boynunu büküp istemeyi gururuna yediremiyorsun.'" Roller bir anda değişmiştir ve efendinin paranoyak zihninde düşük ücretli uşak bir cellada, bir işkenceciye dönüşmüştür. Freud böyle bir ifadeyi paranoyak yansıtmaya örnek addederdi. Apollon'a hak etmediği bir eziyet uygulayan Yeraltı Adamı'dır, ama onun zihninde Apollon bir cellat, bir işkenceci olarak belirir. Apollon'un suçu bağımsızlığı ve ağırbaşlılığıdır; Yeraltı Adamı'nın kendisi için tasarladığı efendi-köle diyalektiğine katılmayarak onun "diyalojik" senaryosunu bozar.

Alçakgönüllü ama bir o kadar da gururlu fahişe Lisa Apollon' dan da suçlu bulunur. Efendiyi mahcup eder. Tanıdıklarıyla gurur kırıcı bir buluşmadan sonra Yeraltı Adamı geneleve uğrar. Orada yeni bir kızla, Lisa'yla karşılaşır. Lisa sessizce ve sabırla isteklerini yerine getirir ama kahramanımız bundan tatmin olmaz. Yitik ruhundan, cehennem azabından konuşarak Lisa'ya vaaz verir ama kız utanır, içini ona açma konusunda gönülsüzdür. Yine de Lisa sonunda açılır ve Yeraltı Adamı'nın umduğu harikulade acılardan yoksun, oldukça sıradan bir hikâye anlatır. Bir öğrenciye âşık oluşu, Riga'daki ailesinin yanından kaçışı, küçük umutlar... Yeraltı Adamı'nın sözleri başta tuhaf biçimde kitabi gelir kıza, ama sonunda bu sözlerden incinir. Lisa da edebi klişelerden oluşturulmuştur, ama *Yeraltından Notlar* boyunca giderek bu klişeleri aşarak büyür ve maskenin ardındaki kendi özgün yüzünün çizgileri belirmeye başlar. Altın kalpli

fahişe klişesinden çıkarak, Yeraltı Adamı'nı neredeyse olduğu gibi kabul edebilecek, anlayışlı ve duyarlı bir insan haline gelir. Yeraltı Adamı'nı ziyarete bile gelir Lisa; onu Apollon ile kavga ederken yakalayıp utandırır. Onun kitabiliğini ve özentiliğini çırılçıplak gözler önüne serer – bunu çarpıcı bir özgünlükle değil, küçük ama beklenmedik insani hareketleriyle yapar. Lisa, Petersburg'un "hafifmeşrep kadınlar âlemi" içinden gelen, eşikteki biridir. Ziyaretleri Yeraltı Adamı'nın sanal yeraltısının duvarlarla örülmüş mimarisini bozar, öngörülmez insan ilişkileri macerasına açılan bir gedik oluşturur.

Oyunun bozulmasına ilginç bir örnektir bu. Lisa iyi kadın rolüne fazlasıyla uygundur ve bu, Yeraltı Adamı'nın kutsal fahişe senaryosuna uymaz. Onu tekrar bir fahişeye çevirir ve para verip göndermek ister. Lisa itiraz eder, son teklifini geri çevirir ve buruşuk rubleleri odada bırakıp gider. Kişinin kendi neden olduğu bir çifte aşağılanmaya uğramasına ilişkin tipik bir Dostoyevski sahnesi sergilenir sonra. Hakkını teslim etmek gerekirse, Yeraltı Adamı sevmeyi beceremediğini idrak eder. Onun için sevmek "karşısındakine zorbalık yapmak, ondan manen üstün olmakla böbürlenmek" anlamına gelmektedir. "Bazen aşkın sevilene gönüllü olarak hediye edilen bir zorbalık etme hakkı olduğunu düşünürüm. Aşkı hep nefretle başlayan ve manevi boyun eğdirmeyle sona eren bir mücadele olarak hayal ettim; fethedilenle ne yapılacağını ise hayal bile etmedim."[53] Sonunda Lisa insan ilişkilerinde yeni bir hayal kırıklığıyla, Yeraltı Adamı da yeni bir retorik soruyla baş başa kalır: Hangisi daha iyidir, ucuz mutluluk mu yoksa soylu ıstırap mı?

Bahtin Yeraltı Adamı'nm tam bir "yüksek özbilinç" halinde olduğunu, onun hakkında zaten bilmediği bir şey söylemenin imkânsız olduğunu gözlemler. Bu açık-uçluluk ve sonuçlandırılamazlık sadece kahramanın yüksek özbilincinden kaynaklanmaz, hep bir seyirci arayan ve habis bir doğası olan kendini hor görme ve teşhircilik zevkinin mantığından da kaynaklanır. Eyleme geçme yeteneksizliği eylemler hayal etme yeteneğiyle ters orantılıdır. İnsanı kıvrandıran özbilinçli yeraltı monoloğu şunu gösterir: Uç noktasına taşınmış "özgür irade", eyleme geçme özgürlüğünün ve "kamusal özgürlü-

53. Dostoevsky, *Notes from the Underground*, s. 147.

ğün" antitezidir. Bu monolog ara dünyayı, düşüncelerini denetim altında tutmasını sağlayacak her türlü kamusal alanı reddeder.

Yüksek özbilinç tiyatrosu bir "kötü sonsuzluk" potansiyeli, sınırsız bir ifşaat ve hiç bitmeyen bir günlük ihtimali barındırır. "Belki de notlarıma burada son vermem gerekiyor. Galiba buna başlamakla hata yaptım." Bunlara, notların "artık edebiyat değil, daha ziyade ıslah edici bir ceza" olduğunu ekler.[54] Sondaki dipnottan Yeraltı Adamı'nın kendi tavsiyesine uymadığını öğreniriz.

Özgür irade ile ona boyun eğdirilmesi dramı metnin sadece içinde değil sınırlarında da sahnelenir. *Yeraltından Notlar*, *Ölüler Evinden Notlar* ile benzer bir yapıya sahiptir; yalnız önceki metni yayıma hazırlayan kurgusal bir kişi varken, *Yeraltından Notlar* Dostoyevski tarafından yayıma hazırlanmış olarak sunulur. Sondaki dipnotta yazar-editör, yeraltından gelen itirafnamenin tam metnini okumadığımızı bildirir bize. Tam metin, daha özgür özgürlük takıntısının radikal bir ifadesi olarak isimsiz kahramanın ömrü kadar uzayacaktır.

Özgürlük ve hayal gücünün sınırları meselesi, metnin sonunda, çelişkiler adamının ancak ömrünün sona ermesiyle bitecek "kötü sonsuzluk" üzerine yazmayı kısaca aklından geçirdiği yerde dramatize edilir. Bu sanal metin, gerçek zamanlı Andy Warhol filmleri gibi bir zamansallığa sahip olurdu; böyle bir metni zihinde canlandırmayı okurun sınırsız hayal gücüne bırakıyoruz. Yeraltı Adamı özgür iradesini kullanmak ve yazmayı bırakmak istediğini söyler. "Bu kadarı yeter. Artık yeraltından yazmak istemiyorum." Buna rağmen hikâyenin bitmesi için yazar Fyodor Dostoyevski'nin radikal bir müdahalesi gerekir. Dostoyevski, alışılmadık bir müdahaleyle kahramanını yalanlar. "Bununla birlikte, bu çelişkiler adamının notları burada bitmiyor. Kendini dizginlemeyi beceremedi ve devam etti. Ama biz burada dursak galiba daha iyi olur." *Yeraltından Notlar*'ı edebi bir başyapıt yapan da budur: hapishanedeki özgürlüğüne ve hınç dolu hayal gücüne burun kıvıran Yeraltı Adamı'nın sınırsız edebi iradesi ile yazar Dostoyevski tarafından dayatılan metin sınırlarının bilinçliliği arasındaki etkileşim.

54. *A.g.y.*, s. 151.

Yeraltından Notlar'ın yazılması ve yayımlanmasına ilişkin ayrıntılar, başka bir ifade özgürlüğü draması daha içerir. Kardeşi Mihail'e yazdığı mektupta Dostoyevski şöyle der: "Yeraltının sebebi genel kurallara ilişkin inancın yok edilmesidir: Kutsal bir şey kalmadı." Sansür kurulunun Yeraltı Adamı'nın Hıristiyan inancının gerekliliğini kavradığı paragrafı metinden çıkarmasından yakınır kardeşine. "Sansürcülere ne oluyor? Onlar da mı hükümete karşı komplo kuruyor? ... Sansürcüler, o domuzlar, her şeyle alay ettiğim, hatta etki yaratmak için küfre başvurduğum yerleri onaylamış, bütün bunlardan inancın ve İsa'nın gerekliliği sonucunu çıkardığım yeri ise yasaklamış."[55] Metin gerçekten de sansür kurulu tarafından elden geçirildiği ve Dostoyevski'nin yayımlama niyeti olmadan kardeşine yazdığı özel bir mektupta durduk yere yalan söylediğini düşündürecek bir neden bulunmadığı halde, Hıristiyanlıkla ilgili parça tarihi bir sır olmayı sürdürüyor. Kuşaklar boyunca Dostoyevski araştırmacıları böyle bir parçayı elyazmalarında bulmayı başaramadı. Çarın muhafazakâr sansürcüsü dini bir parçayı neden iptal eder ki? Dostoyevski'nin (kimi araştırmacılarca romana yapay bir eklenti olarak görülen) Hıristiyanca bir çözümü açıkça epiloğuna yerleştirdiği *Suç ve Ceza* gibi sonraki eserlerinden farklı olarak, *Yeraltından Notlar* açık uçlu kalır. Yalnızca "editörün" estetik sınırları gereği Dostoyevski, hapsedilmiş çelişkiler adamının habis zevkinin kötü sonsuzluğuna bir son verir. Yazar Yeraltı Adamı'nın daha özgür özgürlüğünün etrafına edebi bir duvar örer.

İyi bir Dostoyevski okuru olan Nietzsche, acı çekmekten alınan habis zevkin, Yeraltı Adamı'nın kendi kendisiyle sürdürdüğü sonu gelmez söyleşiyi sona erdirecek bir imana gelme ile tedavi edileceğini düşünmüyordu. Nietzsche, bir kişinin ya da milletin horlanması üzerine temellenmiş, köleliğin soykütüğüyle ilişkili daha dürüst bir söyleşi ve bir hınç duygusu eleştirisi istiyordu.

Nietzsche'nin *ressentiment* / hınç duygusu teorisi kısmen *Yeraltından Notlar*'dan esinlenmiş olabilir. *Ressentiment* kelimesinin tam bir Rusça karşılığı yoktur; kavram elbette iyi bilinir, ama üzerinde

55. Bu konu romanın sunuş yazısında Donald Fanger tarafından ele alınır, *Notes from the Underground*, s. xxv.

derinlemesine düşünülmüş değildir. Bugünkü sözlüklerde hınç duygusu "bir hakarete ya da zarara uğramışlık hissiyle, bir kişiye, bir eyleme veya bir söze karşı duyulan kırgınlık ya da kızgınlık duygusu" olarak tanımlanır. Burada anahtar kelime "hissiyle"dir, çünkü gerçek bir zararla hayali bir zararı ayırt etmenin yolu yoktur ve bazen bu önemli bir fark yaratır. "Hınç sadece hakaretleri hatırlamakla kalmaz, kendi muhayyilesinden de yaratır; böylece üç aylık faiz gibi düzenli olarak eklenen yeni ayıpların, acı çekenin duygusal hesabına yatmış olan sermayeyi büyüttüğü bir psikolojik nefret ekonomisi kurulmuş olur," diye yazar edebiyat araştırmacısı Michael André Bernstein. *Ressentiment* kelimesinin düzanlamında, bir daha hissetmek ya da hissetmenin tekrarlanması vardır; ama bu tekrarda önemli bir fark bulunur. Tekrarın sonunda hatırlama zararın kendisine, hissetme hakarete uğramışlık hissine, düşünme de (sadece kafada olsa bile) intikama eşitlenir. Zamanın geri çevrilmezliğine ilişkin modern kavrayışın lanetini taşıdığı için bu anlamdaki bir yeniden hissetme açıkça modern bir deneyimdir. Nietzsche'nin anlayışına göre, hınç duyan insan zamansallık deneyimine karşı huzursuz bir öfke besler. "Zamanın 'öyle idi'sine karşı iradenin hoşnutsuzluğunu" dramatize eder. Modernliği, özgünlük arzusu ile başka bir şeylerden türediği bilincini birleştirmesindedir. Hınç duyan insan modern mimariye (bazen haklı olarak) dil çıkarsa da, ya da kimi zaman (*Bir Yazarın Günlüğü*'nün anlatıcısının yaptığı gibi) geleneğe geri dönüşten ve kendini feda etmekten söz etse de bir gelenekçi değil, geleneği yeniden icat eden modern bir figürdür. Yine de Baudelaireci *modernité* ve dünyevi yeniden yaratma süreci ona yetmez. Bu anlamda hınç duygusu yaratıcı nostalji veya melankoliye denk değildir, zira öfke ve kendine eziyet duygulanımını ve hayranlığını kurban etmeye eğilimlidir. Hınç duyan adamın evreni, eyleme dönüşmeyen özgür iradenin ve güç isteminin egemenliğinde, tekbenci bir evrendir.

Dostoyevski'den farklı olarak Nietzsche hınç duyan adamın samimiyetini sorgular. Nietzsche'ye göre o ne dik duran biridir ne de naif biri; kendine karşı da açık ve dürüst değildir. "Ruhu şaşıdır onun, gönlü saklanacak yerlerde, gizli patikalarda ve arka kapılardadır; gizli kapaklı her şey onu *kendi* dünyası, *kendi* güvenliği, *ken-*

di nevalesi gibi baştan çıkarır."[56] "Saklanacak yerleri" ve gizlilikleriyle hınç duygusunun mimarisi, macera ve beklenmedik şeyler için bir mekân değil, kişinin hatırladığı yaraların hayali olduğunu ortaya çıkaracak ötekinin bakışından, dünyevi denetimden uzakta bir sığınak sunar. Nietzsche'nin polemikçi kelime dağarcığında hınç, bir tür kölelik biçimi, "ruh şaşılığının" bir belirtisi ve özgürleşme retoriğinin arkasına saklanma korkaklığı demektir.

"Acı çekiyorum: Bu başka birinin suçu olmalı." Hınç duyan adamın temel psikolojik ve felsefi varsayımlarından biridir bu. Nietzsche hınç dinamiğinin sözle eylem arasındaki ayrımın silinmesinde yattığını görmüştü: "Eylemle hakiki bir tepki göstermekten âciz tabiatta olanlar, kendilerini hayali bir intikamla teselli eder." Bernstein'ın sözleriyle: "Hınç, kendi kininin köhne dramalarını dolduracak karakterler arayan bir yazara benzer."[57] Hınç diyaloğu kışkırtır, ama ötekinin dünyası ya da ötekinin özgürlüğüyle ilgili değildir. Kişinin, sonsuzca bölünen ve bütün dünyanın kanını emen kendi benliğiyle yaptığı diyaloğa yol açar. Hınç hayal gücünü besleyebilir, ama bu paranoyak bir hayal gücüdür, ötekini "tek varlık nedeni bana zulmetmek olan öteki paranoyak" olarak tahayyül eden bir rasyonel kuruntudur. Ötekinden hoşlanmıyorum; bu onun suçu olmalı. Hınç, trajik bir *peripeteia* ya da komik bir neşeye izin vermez çünkü kurgusunda çok fazla sayıda açmaz ve entrika vardır.[58]

56. Friedrich Nietzsche, *Geneology of Morals and Ecce Homo*, çev. Walter Kaufmann ve R. J. Hollingdale, New York ve Londra: Vintage, 1989, s. 38, vurgular özgün metinden.

57. Michael-André Bernstein, "The Poetics of Ressentment", *Rethinking Bakhtin: Extention and Challenges* içinde, haz. Gary Saul Morson ve Caryl Emerson, Evanston, IL: Northwestern University Press, 1989, s. 197-223. Keza bkz. Michael-André Bernstein, *Bitter Carnival: Ressentiment and Abject Hero*, Princeton: Princeton University Press, 1992.

58. Bernstein Nietzsche'nin hınç anlayışını Freud'un histeri tartışmasına bağlar. Bence Nietzsche'nin ifade ettiği "Acı çekiyorum: Bu başka birinin suçu olmalı" ilkesi daha çok Freud'un Schreber vakasında tartıştığı paranoyak yansıtmaya benziyor. Bkz. Freud, "The Case of Schreber", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, haz. James Strachey, Londra: Hogart Press, 1968, s. 14. Paranoya, "Onlardan nefret ediyorum, öyleyse bana zulmediyorlar" devrik mantığına dayalı bir rasyonel kuruntu biçimidir. Bütün hınçlar böyle bir paranoyaya yol açmaz, ama hınç duyan adamının kendini kurban konumuna

Hınçla ilgili sorun, ne biteviye kendi üzerine düşünmesinde ne de hayallerle uğraşmasında yatar; bu olmadan zaten düşünen bir kişi olunamaz. Sorun aslında tam tersidir: Hınç duyan adam ne dünyevilikle ne de hayal dünyasıyla hakiki bağlar kurabilir, çünkü her ikisi de hayret, şaşırma, macera ve özdenetim yitimi gerektirir. Hınç duygusunun tehlikesi dünyasızlık, dünyayla hakiki bağların kopması ve ona ilişkin deneyimin yitirilmesidir. Hınç duyan adam kendisinin daima zaten kurban olduğunu düşünür, dolayısıyla başkalarının acısını tanıyamaz. Her zaman zaten aşağılanmıştır, dolayısıyla onun tarihi bir aşağılanmalar tarihi olarak yeniden yazılmıştır. Benzer şekilde, hınçla ilgili sorun onun fiili türetilmişliği değil, özgürlük içinde birlikte-yaratma biçimlerini de imkânsızlaştıran özgün olmama takıntısıdır. Anlatıcı oradan oraya seyahat edebilir, ama portatif bir ev gibi yeraltını yanında taşır. Hıncın mimarisi, çıkışı olmayan, geniş ama tekbenci bir yankı odasıdır.

Bernstein şöyle bir gözlem yapmıştı: "Düşüncelerimizi, değerlerimizi ve eylemlerimizi devindiren bir güç olan ve cinsellikten farklı olarak hâlâ yüzleşmekten kaçındığımız hınç duygusu, çağdaş özbilinçliliğin son tabusu olmayı sürdürüyor." Belki de araştırmacılar, yazarlar ve akademisyenler olarak üzerine düşünebilecek kadar uzaklaşamıyoruz hınç duygusundan... Zihinsel hayatın sunabileceği tek keyfin *Shadenfreude** olmamasını samimiyetle umuyorum.

•••••

yerleştirme eğilimi hep vardır. Arendt'e göre dünyeviliğin korunmasının iki yolu, umut ve bağışlama, hınç duyan adama yabancıdır. O kimseyi bağışlamaz ve bu arada unutur, çoğu zaman unuttuğunu da unutur. Hınç ya da *ressentiment* –"tekrarlanan his"– özgün olmamaktan, türemişlikten korkudur aynı zamanda; her ne pahasına olursa olsun yenilik beklentilerine dayalı modern bir olaydır. Hınç duyan adam için özgürlük, tamamen özgür irade ve bağımsızlık terimleriyle tanımlanır. Edebi ve felsefi hıncın ilk parlak ismi Jean-Jacques Rousseau, bir yandan sürekli itiraf eden ve kendine acıyan modern bireyin radikal özgür iradesine, öte yandan da modern-öncesi topluluğun genel iradesine ulaşmıştı sonunda; arada pek bir şey bulamamıştı. Arendt ise özgürlükle irade gücü arasındaki denklemin felsefi bir çıkmaz sokak olduğuna, felsefecileri özgürlük deneyiminin mimarisine kör ettiğine inanır. Arendt için özgürlük deneyimi asla bağımsız değil, geçirgen ve öznelerarasıdır; kişinin sahneye çıkabileceği, rolünü oynayabileceği ve yargıda bulunabileceği dünyevi sahnede gerçekleşir. Dostoyevski'de ise özgür iradenin alanı yeraltıdır.

* *Alm.* Başkasının mutsuzluğundan keyif alma – *ç.n.*

Kendisini "en yüksek anlamıyla psikolog" diye adlandıran Dostoyevski, sonunda yeni bir milli din uğruna psikolojik açıklamadan vazgeçerken, ondan biraz daha genç çağdaşı ve bir Rus edebiyatı hayranı olan Leopold von Sacher-Masoch "şehvet-ötesi [*suprasensual*] macerayı" uç noktasına taşıyordu. Sacher-Masoch'un Kürklü Venüs'ü Dostoyevski'nin Kleopatra'sı ile akrabadır. Sacher-Masoch' un "şehvet-ötesi" çağın bir işareti olarak okunmuş olan *Kürklü Venüs* (1870) eseri, yaşamla kurmaca arasında bir aktarma aygıtı işi görür. Hikâyenin esin kaynağı, Leopold'ün gönüllü kölelik sözleşmesi imzaladığı, işveli ve hükmedici bir kadın olan Fanny Pistor ile arasındaki ilişkidir. Sonrasında *Kürklü Venüs* ve kitaptaki Wanda von Dunaew karakteri, hükmedici kadın tiplemesinin birçok taklidine esin kaynağı olmuştur. Hatta Leopold'ün kendisi de ilerideki karısına Wanda adını vermiş, ağır kürkler giyerek kendisini kırbaçlaması için ona yalvararak onu gönülsüz bir hükmedici kadına dönüştürmüştür.[59]

Sacher-Masoch'un metni cinsellik açısından Dostoyevski'ninkinden daha müstehcendir, ama mazoşizmi bir milli din olarak savunmaz. Kitap selamete ermeyle değil, fantaziyle gerçeklik, edebiyatla siyaset, erkeklerle kadınlar arasındaki sınırları yeniden yerine koyan bir yalancı kurbanla sona erer. Masoch'un şehvet-ötesi fantazisinde. Dostoyevski'de olanı kırarak yansıtan bir hayali coğrafya vardır. *Kürklü Venüs* Batılı gezginin Rusya gezisindeki harcıâlem yerleri, Dostoyevski'nin hayali Batı seyahatlerinin bir yansıması gibi tekrarlar. Egzotik tatlara düşkün bir Batılı için Rusya efendi-köle tiyatrosunun mükemmel sahnesidir; Marquis de Custine'den alıntılarsak, Rusya "kölelikle sarhoş" bir ülkedir.[60] *Kürklü Venüs*'ün şehvetli kahramanı Kont Severin hükmedici âşığını Çariçe Katerina gibi giydirir ve "Rus serfleri üzerinde" kullanılanlara benzer bir kırbaç satın alır. Slav maskelerini sadece romandaki karakterler değil,

59. *The Confessions of Wanda von Sacher-Masoch*, San Francisco: Re/Search Publications, 1990.

60. Custine alıntısı *Kürklü Venüs*'ün İngilizce çevirisinin sunuş yazısındandır. Leopold von Sacher-Masoch, *Venus in Furs*, çev. Joachim Neugroschel, sunuş Larry Wolff, New York: Penguin, 2000, s. xvi.

bizzat Sacher-Masoch da benimsemiştir. Tarihçi Larry Wolff, romanın Viyana'da okur karşısına çıkmasıyla Galiçyalı yazarının bir Rus suçlusuna dönüştüğüne işaret eder. Liberal bir Viyana gazetesi Masoch'u özgürlük ilkelerine ihanet eden bir nihilizm ve komünizm ajanı olarak sunmuştur:

> Eğer Sacher-Masoch nihilistçilik oynamayı sürdürecekse, Rusça düşünmekle kalmamasını, Rusça yazmaya da başlamasını öneririm ona; çünkü Almanya'da onun Wanda von Dunaew'ini âşıklarını kırbaçlamaya sevk eden Rus Barbarlığına ne kadar yer varsa, yazacağı eserlere de o kadar yer vardır.[61]

Sacher-Masoch ile Dostoyevski arasında tuhaf bir bağ daha vardır: Polonya aşama aşama Rusya, Prusya ve Avusturya-Macaristan İmparatorluğu arasında bölüşüldüğü için, iki yazar da gençliklerinde bağımsızlık uğruna savaşan Polonyalı mahkûmların kırbaçlanmasına tanık olmuştur. Sacher-Masoch'un babası, Lemberg şehrinin (bugün Ukrayna'da Lviv) polis müdürüydü ve Leopold, Metternich imparatorluğunun acımasız ortamında günlük şiddet sahnelerine tanık olmuştu orada: "Çocukluğum polis merkezinde geçti... Serserileri ve kelepçeli suçluları getiren askeri polis; nemrut suratlı subaylar; zayıf, sinsi bir sansürcü; kimsenin gözlerine bakmaya cesaret edemeyen muhbirler; kırbaçlama tezgâhı; bir tarafta gülen, yüzü boyalı hayat kadınlarının, diğer tarafta solgun melankolik Polonyalı komploculuların arkasından dışarıya göz attığı parmaklıklı pencereler."[62] Dostoyevski için olduğu gibi Sacher-Masoch için de bu siyasi şiddet sahneleri yerlerini gönüllü ya da mecburi eziyetin kurmaca temsillerine bırakır.

61. Larry Wolff, Sacher-Masoch için sunuş, *Venus in Furs*, s. xi.

62. Sacher-Masoch, alıntılayan Suzanne R. Stewart-Steinberg, *Sublime Surrender: Male Masochism at the Fin-de-siècle*, Ithaca: Cornell University Press, s. 174. Sacher-Masoch, *Das schwartze Kabinett und Soziale Schattenbilder: Aus den Memoiren eines österreichischen Polizeibeamten*, Berlin: Verlag das beue Berlin, s. 235. Sacher-Masoch'un kişisel fantazilerinde Slav folklorunun pek çok senaryosu yer alırdı: ayı ya da haydut olma, bu arada onların kurbanı olarak kovalanma, bağlanma ve cezalandırılma oyunları oynamayı severdi. Sacher-Masoch bu tür hükmetme fantazilerinin kendi kişisel sapkınlığı olmadığını, Ruslar ve Almanlar arasında iyi bilinen davranış biçimleri olduğunu yazar.

Yine de Sacher-Masoch'un kurmacayla yaşam arasındaki ilişkiyi kavrayışı Dostoyevski'ninkinden oldukça farklıdır. Yeraltı Adamı sınırsız hırsları ve klostrofobik davranışları olan varoluşsal bir asidir. Hükmetme fantazilerini kendi iç tiyatrosunda oynatır. Fiili olarak Lisa'ya hükmetme girişimi beceriksiz bir zalimlik taşır. Öte yandan, *Kürklü Venüs*'ün kahramanı Severin, Kristal Saray'a dil çıkarmaya kalkışmaz; habis zevkini siyasi değil sanatsal hayal gücünü beslemede ve paradoksal bir şehvet ve karşılıklı rıza ilişkisi içine girdiği gerçek hayat oyuncularıyla fantazilerini sahneye koymada kullanır. Severin daha fazla parası ve sanat tarihi bilgisi olan hedonist bir Yeraltı Adamı'dır. Sacher-Masoch'un evreni Dostoyevski'ninkinden iki terim aracılığıyla farklılaşır: sanatsal tiyatro ve sözleşme. Bunlar Sacher-Masoch için şehvet-ötesi arzunun özgürleştirici oyununu sahnelemeye yararken, Dostoyevski için ikisi de özgün olmama musibetinin ve ikiyüzlülüğün biçimleridir.

Kürklü Venüs'ün yapısı, şehvetli bir adamla onu kabul eden hükmedici kadın arasında sekteye uğrayan bir sözleşme ve sekteye uğrayan bir düş içerir. Roman Hegel okurken uyuyakalan anlatıcının Titian'ın ünlü resminden canlanan tanrıça Venüs ile sohbet etme rüyasıyla başlar. Heyecanlanan anlatıcı tam rüyasında tanrıçanın mermerden kolunu tuttuğu sırada, sesi alkol yüzünden boğuklaşmış, büyük kitaplara tuhaf bir saygı duyan Kazak uşağının esmer koluyla sarsılarak rüyasından uyandırılır. (Kazak uşak yere düşmüş Hegel kitabını kaldırır, sonra efendisinin toparlanmasına yardımcı olur.) *Kürklü Venüs*'ün tekinsiz erotizmi efendi-köle diyalektiğini geliştirerek Hegelci sistemin ötesine geçirme konusunda harikalar yaratır. Roman pek çok çeşitlemesiyle rüya senaryosunu canlandırır. Romanın ana karakteri Galiçyalı kont Severin şakayla karışık bir sözleşme imzalayarak, kendi seçtiği zalim bir kadına kendini geçici köle olarak satar; bunun karşılığında kadın onun fantazilerini canlandıracak ve onu sertçe kırbaçlamadan önce tıpkı Titian'ın resmindeki Venüs gibi enfes çıplak vücudu üzerine kürk giyecektir. Oyun kişileri olarak kendisi ve zalim kadın Slav isimleri alır: kadın Wanda von Dunaew olur, kendisiyse Gregor'a dönüşerek Polonyalı kıyafetlerine bürünür. Dostoyevski'nin öylesine çok sıkıntı çektiği Rus hizmetçi ve uşaklarda sık rastlanan Gregor (Grigoriy) adı, daha sonraları Franz

Kafka'nın ünlü "Dönüşüm" hikâyesiyle ölümsüzleşecektir. Ancak burada farklı türden bir dönüşüm söz konusudur.

Severin hem senaryo yazarı, hem sahne amiri, hem de oyuncudur. Tıpkı bir prodüktör gibi sözleşme imzalanmasını önerir. İlginçtir, Sacher-Masoch'un bu hükmetme oyununa ilişkin ilk denemesini yaptığı Fanny Pistor ile asıl sözleşmesinde, yazması için kendisine günde altı saat verilmesine, bu süre zarfında kölelik veya başka görevler için rahatsız edilmemesine dair bir madde bulunuyordu. Meslek ahlakını hiç gözardı etmemiş şehvetli bir kahraman için bunun çok hassas bir düzenleme olduğunu her yazar teslim eder.[63] Sözleşmenin kesintiye uğraması Severin'in (ve Leopold'un) sözleşmelerinin içinde ele alınmıştır. Bu durumda kendini-köleleştirme bilinçlidir ve üzerinde çokça düşünülmüştür. Severin ile Wanda arasındaki baş döndürücü ilişkide, zalimlik sevecenlik tarafından sahne gerisine itilir, ardından daha fazla zalimlik bu sevecenliği sahne gerisine iter. Bu bir *parabasis*, gösterinin durakladığı bir kesinti olarak iş görür. Ancak oyunun son sahnesinde üçüncü taraf olarak yakışıklı Yunanlı –Wanda'nın cinselliği muğlak yeni âşığı– ortaya çıkar ve Severin'in "bütün şiirini içinden söker alır".

Fakat Severin tarafından otoriter, hükmedici bir kadın rolü verilen Wanda, ortak tiyatrolarının bir yazarı değildir. Onun hayal gücünün serbest oyunlarına, sözleşmeli kölesi (gerçek hayatta ise bir asilzade olan) Gregor'a kıyasla çok daha az izin verilir.[64] Wanda'nın yazarlık sayılabilecek müdahaleleri sadece bir oyuncu değil sevgili de olma dileğinde, rolünü abartarak ya da rolünün hakkını vermeyerek Gregor'un sahne direktiflerinden sapmasında kendini gösterir. Neticede bir âşık ve kocadan vazgeçip, cezalandırılmasına ilişkin her küçük ayrıntıyı yönetmek isteyen mızmız ve talepkâr bir uşağı kabul etmekten aldığı zevk tartışmalıdır; "her türlü rol yapmadan ve melodramdan nefret ettiğini" açıklaması hiç şaşırtıcı değildir. Hikâ-

63. Ayrıca Severin'in Wanda ile sözleşmesi çok daha sertti; Sacher-Masoch' un bir köle-âşık sıfatından çok yazar sıfatıyla cezbettiği karısıyla arasındaki sonraki sözleşme de öyle.

64. Romanın kahramanının bir soylu olması, yani kendisinden daha az siyasi ve toplumsal haklara sahip bir kadına köle olma rolünü oynamayı seçen en üst toplumsal statüye sahip biri olması kayda değerdir.

yedeki dramatik gerilim, sadece gösterinin sahne amiri Severin tarafından düzenlendiği şekilde sözleşmenin sekteye uğramasında yatmaz. Tersine, ötekinin özgürlüğüyle ve dünyanın mevcut toplumsal ve siyasi kurallarıyla fiilen karşı karşıya geliş, Severin'in tiyatrosunun ve sahne amirliğinin sınırlarını çırılçıplak ortaya koyar. Sözleşme çökertilmek üzere oradadır; alışıldık bir kanun olarak değil, bir kurmaca yasası olarak kendini gösterir.

Dostoyevski'de nihai kurban ve kurtuluş sonsuz bir geleceğe ertelenirken, *Kürklü Venüs*'te kurban ve şifa sahnesi zalimce, radikal ama yine de oyuncu bir tarzda tekrarlanır. Wanda Severin'e (Nietzsche'nin trajedi tanrısının ironik bir ikizini andıran) tiran Dionysos' un hikâyesini hatırlatır.

> Maiyetindeki biri, Siraküza tiranı için yeni bir işkence aleti düşünmüş – mahkûmun içine hapsedileceği ve büyük bir ateşin üzerine yerleştirilecek bir demir boğa. Demir boğa korlaşıp kurban çığlıklar atmaya başlayınca iniltisi bir boğanın böğürmesi gibi duyulacakmış.
>
> Dionysos mucide gülümsemiş ve eserini hemen oracıkta denemek için, ilk olarak kendisinin demir boğaya tıkılmasını buyurmuş.
>
> – Çok öğretici bir hikâye.
>
> – Bana bencilliği, küstahlığı ve zalimliği aşılayan sen oldun, ilk kurban sen olmalısın.[65]

Özgün Dionysos hikâyesinde, tiran ve sanatçı kadim ikilisini buluruz karşımızda. Sanatçı tiranın gözüne girmek, tiranlığı bir sanatsal şahesere dönüştürmek ister; buna karşılık tiran onun icadını alır ve önce sanatçıyı kurban eder. Bu aynı zamanda geleneksel kurbanın bir taklididir. Boğa demirden yapılmadır, kurban edilense insandır. Bu hikâyedeki hayvan, insan yapımı bir yırtıcıdır. Bu tiranca uygulamada siyasi idamla dinsel kurban arasındaki ayrım bulanıklaşır ve bir miktar şiirsel adalet de içeren tiranca bir tavırla ikisiyle birden alay edilir. Bu, bir tiran tarafından uygulanan tam bir yozlaşmış kurban törenidir. Tiranla suç ortaklığı yapan sanatçı onun ayrıcalıklı kurbanı olur.

Sacher-Masoch'un hikâyesinde Wanda sanatsal intikamını almak üzere öyküyü yeniden yazar. Ağır Rus kürkleri içinde itaatkâr

65. Sacher-Masoch, *Venus in Furs*, s. 114.

bir hükmedici kadın rolü oynamaktan bıkarak öyküyü kendi buluşunun sınırlarına iteler ve Severin'i zalimce ve radikal bir tedaviye maruz bırakır. Severin, zalim Venüs'ünün önünde Yunanlı Apollon tarafından kırbaçlanır. Apollon'un Severin'e kadınların köle olmayı istediğini, onlara tapmamak, onları kırbaçlamak gerektiğini öğrettiği düşünülebilir.

Sonunda Severin "şifa bulur": Yaşlı babasına yardım etmek üzere ülkesine döner ve bu arada Protestan iş ahlakını ve aile sorumluluklarını yeniden keşfeder. Kadınlara ilişkin görüşü de bir dönüşüm geçirir: "Doğanın yarattığı ve erkeğin onu yetiştirdiği haliyle kadın erkeğin düşmanıdır; bir köle ya da despot olabilir, ama asla erkeğin yoldaşı olamaz. Ancak erkekle aynı haklara sahip olduğunda ve eğitimde ve işte onun eşiti haline geldiğinde erkeğin yoldaşı olabilir."[66]

Kulağa hiç akla uygun gelmeyebilir ama Severin kadın meselesine siyasi bir çözüm önerir gibidir. Sonunda efendi-köle diyalektiğine bir alternatif düşünür ve birbirini kırbaçlamaya göre daha az heyecan verici olsa da, eğitim ve işin tercih edilir olduğuna karar verir. Bunu sansürü atlatmak için bir tutku hikâyesinin sonuna eklenmiş ahlaki bir sonuç olarak görüp önemsememek de mümkündür belki, ama Sacher-Masoch'un ahlaki oyunu Dostoyevski'ninkinden daha çok çelişki barındırır. Muğlaklığı sadece rolleri tersyüz etmesinden değil, yozlaşmış kurbanı tanımasından kaynaklanır ve bu, birlikte-yaratmanın ve özgürlüğü genişletmenin parçası olan bir hayal gücü oyununa kapı aralar.

Sacher-Masoch metninin sınırlarını hem zorlar hem de bir daha onaylar. Bir taraftan (birkaç düzeltmeyle) hayata aktarmak istediği ideal yaşam senaryosunu edebiyat içinde tasarlar. Karısı daha sonra kendi günlüğünde, kocasından çocuk doğurduktan hemen sonra ağır kürkler giymek zorunda kalmaktan yakınmakla birlikte, Wanda rolüne girmeyi ve adını bu edebi karakterinkiyle değiştirmeyi kabul edecektir. Öbür taraftan Sacher-Masoch, belki de edebi eserine esin kaynağı olmuş bedensel ceza siyasetinden tiksinir ve kişisel deneyimle devlet uygulamaları arasındaki ayrım konusunda ısrarcı olur. Sanatsal fantazilerinin psikolojikleştirilmesine ve düzanlamlarıyla

66. *A.g.y.*, s. 117.

yorumlanmasına şiddetle karşı koyar; edebi yaratısının Richard von Krafft-Ebing'in nevrozunun temeli olarak ele alınmasından, özellikle de Marquis de Sade ile ilişkilendirilmesinden son derece hoşnutsuzdur.[67]

Mazoşizm üzerine çalışmasında Gilles Deleuze siyasi ve psikolojik söylemlerin incelikle bir araya getirilmesinin tehlikelerini ve tuzaklarını inceler.[68] Kitabının epigrafında Dostoyevski'den alıntı yapmasına rağmen Deleuze asla yazarın "habis zevki" ile ya da Dostoyevski'nin ve Masoch'un anlayışları arasındaki farklarla yüzleşmez. Buna karşılık, Georges Bataille'ın izinden giden Deleuze mazoşizmin dilinin temel bir özelliğini çırılçıplak gözler önüne serer: "Kurban, bir işkencecinin olanca ikiyüzlülüğüyle, bizzat kendisi olan işkencecisinin diliyle konuşur."[69] Bram Dijkstra kurbanın yerini gasp eden cellat yamağının dili olarak betimler bu dili. Marx'ın ünlü sözüne benzeterek, "Mazoşizm cellat yamağının afyonudur," diye yazar.[70] Bu şekilde "cellat yamağı" ya da celladın kendisi daima zaten yaralanmış, daima zaten kurban haline sokulmuş olur; yazarın yönettiği sahnelerdeki o gönülsüz figüranlara, ötekilere çektirdiği eziyetin sorumluluğunu taşımaz. Habis zevkler adamı, cezalandırılan ile cellat arasındaki ipte yürüyen bir zihinsel ikili ajan ola-

67. Gilles Deleuze mazoşist ve sadist semptomların ayrıştırılmasını savunur. Sadizmin kurumsal, mazoşizmin ise sözleşmeye bağlı olduğu söylenebilir. Sade'ın Fransız Devrimi ertesinde radikal sefahat faaliyetlerinin bir hak olarak kurumsallaştırılmasıyla ilgilenmesi şaşırtıcı değildir; mazoşizm ise muhayyile, estetik ve drama alanlarında gezinir. Mazoşizm en nihayetinde kostümler, rol yapmalar ve "kurbanın" kendi hayali senaryosunun yazarı olduğu eziyet dramalarıyla ilgilidir.

68. Gilles Deleuze, *Masochism: Coldness and Cruelty; Venus in Furs*, New York: Zone Books, 1991.

69. Deleuze, Georges Bataille'ın Nazi siyasi şiddetini Sadist şiddetten ayrıştırma fikrini takip eder. Bataille'a göre Sade'ın şiddet söylemi paradoksaldır, çünkü esas olarak kurbanın söylemidir. "Genel bir kural olarak işkenceci, kurulu otorite adına uyguladığı şiddetin dilini kullanmaz; otoritenin dilini kullanır... Şiddet uygulayan, sessiz kalmaya ve hileleri görmezden gelmeye gönüllüdür." "Buradan şu sonucu çıkarabilir miyiz acaba," diye devam eder Deleuze. "Mazoşizmin dili de aynı ölçüde paradoksaldır, çünkü kurban, bir işkencecinin olanca ikiyüzlülüğüyle, bizzat kendisi olan işkencecisinin diliyle konuşur" (s. 17).

70. Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, New York: Oxford University Press, 1986.

rak kalır. Dostoyevski'nin durumunda ikili ajanlık kavramının tekinsiz bir geçerlilik taşıdığını, diyalog kavramından daha uygun olduğunu göreceğiz.

Neticede sanatçı erkek mazoşist, Severin gibi, teatral özgürlüksüzlüğünü özgürce seçer. Bunu ön plana çıkarıp böbürlenir ve böyle yaparak kendi iradeleri dışında köleleştirilmiş olanların mevcut kültürel geri-plana-itilmişliğini bilinçsizce kalıcılaştırır. Edebiyatla hayat arasındaki sınırların silikleşmesi riski sadece hayali senaryoların hayata taşınmasında yatmaz, iktidar ilişkilerinin sanatsal oyunun ötesindeki tarihi ve siyasi yönlerinin ihmal edilmesinde de kendini gösterir.[71] Suzanne R. Stewart-Steinberg şöyle der: "Mazoşizm normatiflik karşıtlığı adına yeni bir normatiflik inşa eder; bu yeni normatifliğin ise tartışmalı etik ve siyasi sonuçları vardır."[72]

Bence sorunlu olan, siyasi senaryoların bireysel hayali ve erotik faaliyetlerde kullanılması değil, siyasi hükmediciliğin bireysel oyunların ötesinde erotikleştirilmesidir. Bu erotikleştirme yirminci yüzyılda faşizmin cezbediciliğine de katkı yapmıştı. Böyle bir durum, mazoşizm erotik sanata ait bir "-izm" olmaktan çıktığında ve kolektif bir şiddet ve zulüm şöleni adına şehvet-ötesi bireysel erotizmi dışlayan bir ideolojiye dönüştüğünde yaşanır. Bu durumda, bilinçli olarak bir role bürünme oyunu, bütün dünyevi oyunların maskesini radikal bir biçimde indirmekten, özgünlük ve samimiyeti ancak bedensel şiddet içinde bulmaktan daha az tehlike yaratabilir. Sacher-Masoch şehvet-ötesi bir eğlence adına egzotik bir Slav rolü oynamak ister sadece; Dostoyevski ise kendi habis zevkini dünyayı dönüştürme düşüne dönüştüren o efsanevi Rus olmayı arzular.

Freud böyle bir fenomeni "ahlaki mazoşizm" olarak isimlendirir; bireysel psikolojinin ötesine geçen bu fenomen bizzat bireyin iç dünyası ve insanlık onuru kavramlarını tehdit eder. Bu durum için doğru terimin ahlaki mazoşizm olup olmaması ya da bunun Sacher-

71. Suzanne R. Stewart, Sacher-Masoch'un sözleşmeli fantazilerinin kırılganlığını kaydeder: "[S]ınırlarının çiğnendiği yerlerde sonuç felaket olur. Böyle bir ihlal rol yapma meselesi fazla harfi alındığında ya da tarih gerçek iktidar ilişkileri biçiminde çerçeveye girdiğinde söz konusu olur." Stewart-Steinberg, *Sublime Surrender*, s. 200.

72. *A.g.y.*, s. 13.

Masoch'un sanatıyla bir ilgisinin bulunup bulunmaması başka bir meseledir. Uygarlık ve yarattığı hoşnutsuzları tartışırken Freud, Batı uygarlığının içeriden eleştirisi ile onu nihai olarak yok etmeyi amaçlayan eleştiri arasında fark gözetmeyi önerir. İlki bireysel egonun özgürlüğünün "baskılanması" üzerine odaklanırken, ikincisi bireyin onurunu hiç umursamadan kitle psikozu ve hükmetme alanlarına yönelir. Burada Freud özellikle yirminci yüzyıla özgü bir fenomene, yalıtılmış kitlelerin otoriter baştan çıkarmalara yatkınlığına değinir. Uygarlık karşıtı eleştiri baskılama hipotezi aracılığıyla iş görmez, Batılı özgürlük kavramının temellerinin hepten altını oyar. "Yeni öznelliğin psikolojik olmayan biçimi, baskılamanın bedeni zorladığından çok daha beter yeni bir kölelik biçimi ortaya çıkarır."[73] "Ahlaki mazoşizmin" siyasetle karşılaştığı yer bu alandır.

Daha yirminci yüzyılın sonlarında Sloven felsefeci Slavoj Žižek, kadim Slav geleneğine uygun biçimde kişinin kendi hükmedilişine sevgi duyması meselesini gündeme getirmiştir.[74] Karizmatik felsefeci, kimi zaman Yeraltı Adamı'nın coşkusuyla, ahlaki mazoşizmin yeni hipnotize edici biçiminin belirtilerini hem gözler önüne serer hem de bunlardan beslenerek fikirlerini geliştirir. Bu durumu, bir "artı keyif" ile ödüllendirilen kitlelerin kendini silmesiyle karakterize edilen, yeni "post-liberal" "post-psikolojik" öznelliğin belirtisi olarak betimler. İnsanlar alaycı aklın gönüllü tüketicileri haline gelmiştir. Otoriter hukuk içselleştirilmiş ve "baştan çıkarılmaya teslimiyet tavrını dayatan, hipnotize edici bir unsura dönüşmüştür. 'Keyfine bak!' öğüdü bir emir gibi iş görür. Eril ahlaki mazoşistin güncel bir türü 'post-liberal kamusal alanın' yeni 'örgüt adamı'dır". Yeraltı Adamı için olduğu gibi, böyle bir teorik masalda da dünya bir çeşit

73. Stewart-Steinberg, *Sublime Surrender*, s. 193. Freud, "Moses and Monotheism", *The Standard Edition of Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, haz. James Strachey, Londra: Hogarth Press, 1968, 23:54.

74. Hükmetme meselesi Žižek'in bütün eserlerinde tartışılır. Mesela bkz. Slavoj Žižek, *Looking Awry*, Cambridge: MIT Press, 1991; Türkçesi: *Yamuk Bakmak*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis, 2012. Žižek'in eserlerinin tarihsel bağlama yerleştirilmesi ve eleştirisi için bkz. Dominick LaCapra, *History in Transition*, Ithaca: Cornell University Press, 2004.

"matriks" haline döner; özgünlük alanı ise başka bir yerde, Lenin'in veya kimi felsefeciler için Aziz Pavlus'un ya da her ikisinin efsanevi tarikatlarında bulunur.

Žižek'in, kişinin üzerinde kurulan egemenliği sevmesine ilişkin olumlaması radikal bir tavır mıdır yoksa muhafazakâr bir tavır mı? Batı medeniyetinin Stockholm sendromunda bu ikisi bir ölçüde iç içe geçer. Bu "post-liberal kamusal alanda" sadece bir hükmedici kadının yeri boş ve neredeyse görünmez olarak kalır. Bayan Medya von Dunaew belki de? Yine de postmodern Hegelciliğin hipnotize edici bu karizmatik önekini, post-eleştiri ve post-liberal terimlerinin "post-" önekini çabucak devreye sokarak acelecilik yapmak istemezdim ben. Bunun yerine farklı (ve ilk anda daha az tatmin edici) bir yolu tercih ederdim: iktidar eros'unu, devrimci tarikatların otoritesini ve efsanevi Slav kızılcık sopasıyla zihinsel bir sopalamanın zevkini sahne gerisine iten farklı bir yolu...

Sol ile Sağ Arasında Terörizmin Sıradanlığı

> Devrimci hüküm giymiş bir adamdır. Kişisel çıkarları, işleri, duyguları, bağlılıkları, malı mülkü, hatta bir adı bile yoktur. Her şeyi tek bir ilgiye, tek bir düşünceye, tek bir tutkuya yoğunlaşmıştır: devrim... Bu dünyanın amansız bir düşmanıdır; içinde yaşamayı sürdürüyorsa, onu daha etkin biçimde yok etmektir tek sebebi.
>
> SERGEY NEÇAYEV, *Devrimcinin İlmihali*[75]

> Muhtemelen asla Neçayev olamazdım, ama gençliğimde, belki de, emin değilim ama bir ihtimal, Neçayev çevresinin [Neçayevets] bir üyesi olabilirdim.
>
> FYODOR DOSTOYEVSKİ, *Bir Yazarın Günlüğü*[76]

Dostoyevski *Ecinniler* romanında habis zevk sanatını radikal siyasetin hizmetine sokar ve tarihte ilk defa olmak üzere komplocu ba-

75. Sergey Neçayev, "Catechism of the Revolutionary", *Voices of Terror* içinde, haz. Walter Laqueur, New York: Reed Press, 2005, s. 71.

76. Fyodor Dostoevsky, "One of Contemporary Falsehoods", *The Diary of a Writer* içinde, alıntılayan ve tartışan V. A. Tunimanov, "Bezumie i 'veçania velikaia mysl' ", Fyodor Dostoevsky, *Besi* y içinde, Leningrad: Lenizdat,1990, s. 627.

kışın gücünün arkasındaki bayağılığı ve harcıâlem klişeleri sergileyerek terörün sıradanlığını gösterir. Romanda kabaca Sergey Neçayev'den yola çıkılarak oluşturulan düzenbaz / terörist Pyotr Verhovenski karakteri Yeraltı Adamı gibi konuşur; ama bu defa yeraltı bir metafor değil bir siyasi örgüt biçimidir ve sözlerinin dolaysız ölümcül sonuçları vardır. Romanın adı *Ecinniler* (ya da daha düz bir çeviriyle *Cinler*) edebiyat, din ve siyasetin iç içe girdiği bir fantazmagorinin söz konusu olduğunu düşündürür. Dostoyevski, doğrudan zamanın olaylarına yanıt olarak yazıldığı gerekçesiyle *Ecinniler*'i bir "roman-bildiri" diye niteler: Tam o sıralarda devrimci düşünür Mihail Bakunin'in talebesi, radikal eylemci ve terörist Neçayev, gizli örgütünün bir üyesi olan İvan İvanov adlı bir öğrenciyi öldürdüğü suçlamasıyla yargılanmaktadır. Romanın kimi yönleri temel meselemize yeniden bakmaya imkân verir: felsefede ve siyasette *mania* ile *technê* arasındaki ilişki, yozlaşmış kurban, şiddet ve özellikle kırbaçlama cezası, sohbeti vaaza dönüştürerek bir fantazmagori atmosferi yaratan özgürleşme retoriği. Bu edebi fantazmagorinin mantığı nedir? Cinler kim, cinlerin musallat oldukları kimlerdir? Terör senaryosunun yazarı kimdir ve kimleri terörize eder? Küçük terörist-komplocu Pyotr Verhovenski mi romantik serseri ve devrimci mesih adayı Stavrogin'in "yaratıcısıdır", yoksa tam tersi mi söz konusudur? Bu sadece diyalojik bir roman değil ikili oynayan ajanların ve ikili oynayan yazarın romanıdır. Romanın parlak hilesi, komplocu hayal gücünü ve özgürleşme retoriğini hem çırılçıplak soyması hem de canlandırmasıdır.

Romanın türü de, bir bakıma *Yeraltından Notlar*'dan çok farklı olmayan, ilginç bir melezdir. *Ecinniler* için ezeli meselelerle uğraşan bir "Rus tragedyası" da denir, güncel siyasi konularla ilgili bir "roman-bildiri" de. Romanın nispeten gevşek yapısının merkezinde iki özgürleşme kurgusu bulunur: Birincisi, Pyotr Verhovenski'nin planladığı radikal "ateist" özgürleşmenin devrimci kurgusu; ikincisi ise son tahlilde terör cinlerinin tasallutundan kurtulup özgürleşmeyi savunan Dostoyevski'nin kendi roman kurgusudur. Roman hayattan daha gerçek hale gelen kurgular yapmanın gücüne dairdir. *Ecinniler* Euripides'in *Bakkhalar*'ını çağrıştırır; ancak kindar sahte tanrının yerine, ortalığı yıkıp geçen ve "ortak dava" adına müritlerinden son-

suz fedakârlık talep eden modern bir kurtarıcı-komplocu vardır burada. Dionysos gibi Pyotr Verhovenski de şehrin ve şehrin kibarlarının yıkımını amaçlar, ama retorik ve pratik bir müttefik olarak gördüğü şehrin gizli polisini bunun dışında tutar. Onun için gizli polis modern orji ayinlerinin ayrılmaz parçasıdır. İki kurtuluş arasında, güçlü Rus ideallerine sahip masum bir adam olan İvan Şatov'un devrimci tarikatın komplocuları tarafından "kurban edilmesiyle" başlayan ve roman kahramanlarının çoğunu içine alan bir kurbanlar dizisi yer alır. Tartışmanın merkezinde, Neçayev ile Bakunin arasındaki tarihsel ilişkiyi çağrıştıran, sıradan terörist Verhovenski ile karizmatik ve gizemli "hayalet kahraman" Stavrogin arasındaki ilişki bulunur.

On dokuzuncu yüzyıl sonlarındaki durum için Walter Laqueur, "Rusya'da terör moda gibi bir şey haline gelmişti," diye yazar. Ona göre başlangıçta terör bir ideoloji değil, bir radikalizm stratejisiydi.[77] Nitekim on dokuzuncu yüzyılda terör faaliyetlerine katılanlar sıkça soldan sağa, enternasyonalizmden aşırı milliyetçiliğe geçmiştir. Laqueur bugünün terörizminin, toplumsal adaletle derinden ilgili ve öldürme hakkına dair son derece tedirgin olan on dokuzuncu yüzyıl idealizminin adını lekelediğini söyler. Bugün, (günün tercih edilen medya terimi hangisiyse artık) terörist/militan/aktivist/gerilla olarak adlandırılanlardan farklı olarak, 1860'lar ile 1880'ler arasında yaşamış Rus devrimcileri çoğunlukla hedefleri konusunda seçiciydi ve en üst düzeyde askeri ve siyasi seçkinleri hedef alırdı. Dahası, kimi durumlarda tek bir masum kişinin yaralanması ya da ölmesi muazzam bir pişmanlık, kendini sorgulama, düşünme ve fikir değiştir-

77. Bir radikalizm stratejisi olarak teröre dair en eski örnekler, İran ve Suriye'de ortaya çıkan ve Moğollar tarafından bastırılan Haşhaşiler gibi kıyametin yaklaştığına inanan, ölüm ve şehitliği davet eden dini tarikatlardır; tiranlık ve tiranı öldürme kuramları da eski Yunan ve Roma'ya uzanır. Avrupa ve özellikle Rusya'da terörizm taktiklerinin yayılması Fransız Devrimi sonrasında gerçekleşmiştir. On dokuzuncu yüzyıl başlarında "özgürlük" ve "özgürleşme" kelimeleri genellikle radikal faaliyetlerle ilişkiliydi. Karl Heinzen'in bireysel cinayetleri devrimci bir taktik olarak savunduğu kitabının *Freiheit* (Özgürlük) başlığını taşıması buna bir örnektir. "Özgürlük ruhunun hançerler ve zehirlere alışması ve hayırlı davanın barut ve patlayıcı gümüş fülminatın gizemlerine vâkıf olması gerekecektir." Laqueur, *Voices of Terror*, s. 64.

me kaynağı olurdu. Ayrım gözetmeyen terör taktiği çok yeni bir fenomendir.[78] Devrim davası için terörün sistematik kullanımı, "terörizm" kelimesini kendilerini tanımlayan bir terim olarak kullanan Neçayev, Tkaçev, Nikolay Morozov ve G. Tarnovski (Romanenko) gibi Rus devrimcilerinin yazılarında geliştirildi. Rus radikal isyanının temelleri, (kendisinden sonraki çarlar, III. Aleksandr ve II. Nikola'dan daha az muhafazakâr olduğu anlaşılan) II. Aleksandr'ın fermanıyla serfliğin kaldırılmasını ve ardından Dmitri Karakazov'un "kurtarıcı çarı" öldürme girişimini takip eden büyük devrimci kargaşa döneminde (1860'lar) yatar. Toprak ve Özgürlük'ten (*Zemlya i volia*) sayısız radikal "tarikat" ve gizli örgüte dek devrimci örgütlenme ve hareketlerin boy attığı bir dönemdi bu. Aralıkçılar ayaklanmasının bastırılmasından sonra Rusya'daki siyasi rejimin doğası yüzünden, rejimin siyasi dönüşümüne ya da demokratik kurumların geliştirilmesine yönelik pek az imkân, dolayısıyla da pek az ilgi vardı; bunun yerine, çarlık rejiminin aşırı otoriterliğinin karşısında, genellikle adına konuştukları sıradan halkın çok uzağına düşmüş devrimci hayalcilerin radikalliği yer alıyordu.

Laqueur'ün söylediğinin aksine, on dokuzuncu ve yirminci yüzyılın başlarında Rusya'da devrimci hareketi niteleyen üç özellik, terör taktikleriyle ideolojinin içeriği arasında doğrudan bir bağ kurar. Birincisi, geleceğe ilişkin hayalci düşünceler Rus devrimci hareketinde merkezi bir rol oynuyordu ve çoğu zaman pratik toplumsal kaygılardan ve halkın ihtiyaçlarına ilişkin bilgiden daha önemliydi. On dokuzuncu yüzyıl ortalarından itibaren devrim mesiyanik ve ütopyacı terimlerle, en ulvi manevi iş veya bir yeni din olarak, neredeyse "özgürleşme özgürleşme içindir" gibi bir anlayışla tanımlan-

78. Laqueur, *Voices of Terror*, s. 2. Rus devrimci hareketlerine ilişkin daha fazla bilgi için bkz. Anna Geifman, *Thou Shalt Kill: Revolutionary Terror in Russia, 1894-1917*, Princeton: Princeton University Press, 1993.

79. Terör ve başka radikal faaliyetler, sadece belli bireylerin sosyolojik arka planı, toplumsal kaygıları, siyasi ihtiyaçları ya da psikolojik özellikleriyle açıklanamaz. Neticede bu hareketlerin devindirici gücü, devrimci ideolojinin mantığı ve devrimci gizli örgütün varlığını sürdürme çabasıydı; neredeyse "özgürleşme özgürleşme içindir" gibi bir anlayıştı. Bu hareketler özgürlüklere dayalı bir toplum inşa etmekten çok özgürleşmeye odaklanıyordu, bireysel özgürlükler ve haklar odaklandıkları ana mesele değildi.

mıştı.[79] İkincisi, devletin aşırı otoriterliği ile siyasi radikalizm arasında bir karşılıklı bağımlılık kısırdöngüsü oluşmuştu; sapkın bir biçimde birbirlerini besliyorlardı. Eğer Rusya'da gizli örgütler olmasaydı, otoriterliğin yeni aşamalarını meşrulaştırmak için çar tarafından icat edilmeleri gerekirdi. İlginçtir, hem radikallerin hem de muhafazakâr monarşistlerin ve milliyetçilerin ortak olarak nefret ettiği şey, sivil toplumun her biçimiydi; varlık gerekçelerini meşrulaştırmak için birbirlerini kullanıyorlardı. Üçüncüsü, Rusya'daki devrimci hareketlerin en dikkat çekici yönü, devrimci gizli örgütlerle çarın gizli polisi arasındaki, kökeni yirminci yüzyıla uzanan ensest ilişkiydi. Elbette bu Rusya'daki her idealist devrimciye, sosyal adalete inanan herkese genelleştirilemez. Ancak örgütlere sızanların ve ikili oynayanların sayısı muazzamdı. Bir bakıma gizli örgüt ve gizli polis –açık ve kamusal bir toplum sözleşmesinin paradoksal antitezi niteliğinde– aynı gizlilik anlaşmasını paylaşıyordu. Nitekim yazılı olmayan bu anlaşma daha ılımlı bir demokratik seçeneğin Rusya'da tekrar tekrar başarısızlığa uğramasının nedenlerinden biri olmuş olabilir.[80]

Sergey Neçayev olayı çarpıcıdır, ama aynı zamanda Rusya'da ve başka yerlerde terörizmin sonraki gelişiminin mantığı açısından da örnek oluşturur: Yiğitlik ile korkaklığın, esin verici bir belagat ile gündelik bayağılık ve şarlatanlığın bir karışımını sergiler. Neçayev Saint Petersburg'da öğrenciyken radikalleşti ve öğrenci başkaldırılarına katıldı. 1869'da ülke dışına kaçtı ve Bakunin'i görmek için Cenevre'ye gitti. Bakunin genç isyancıya hemen büyük bir ilgi gösterdi. Neçayev coşkun devrimci yıkımın meşhur peygamberinden, yeni kurduğu gizli örgüt için onay arıyor, Bakunin ise gençlik hareketinin manevi babası olmayı umuyordu. Karizmaları ve hayranlıkları birbirini yansıtıyor, yankılanarak birbirini büyütüyordu. Neçayev Bakunin'in kimi radikal fikirlerini mantıksal uç noktasına kadar iz-

80. İmparatorluk Rusyasında gizli örgütlerin çoğuna sızmıştı gizli polis, hatta bir kısmını kendisi kurmuştu. *Zion Liderlerinin Protokolleri*'ni yazanlardan biri olan Raçovskiy, *Narodnaia Volia*, "Halkın Özgürleşmesi" (*volia* hem "irade", hem de "özgürleşme" olarak çevrilebilir) devrimci örgütünde muhbir olarak başlamıştı işine. Muhbirlik ya da gizli polise hizmet etmek bir devrimcinin özgeçmişini lekelemezdi. Bu, Sovyet ve Sovyet-sonrası dönemlerde de böyle devam etti.

ledi ve efsanevi devrimci fikir adamını ziyaret ettikten sonra, radikal öğrencilerden oluşan küçük tarikatı üzerindeki otoritesini sıkılaştıran *Devrimcinin İlmihali*'ni kaleme aldı. İlmihal'in ana emirlerinden bazıları şöyledir:

1. Devrimci hüküm giymiş bir adamdır. Kişisel çıkarları, işleri, duyguları, bağlılıkları, malı mülkü, hatta bir adı bile yoktur. Her şeyi yalnız tek bir çıkara, tek bir düşünceye ve tek bir tutkuya yoğunlaşmıştır: devrim.
2. Yalnız sözde değil, fiiliyatta da bütün yasaları, özellikleri, toplumsal uzlaşıları ve ahlak kurallarıyla uygar düzen ve kültürel dünya ile tüm bağlarını varlığının derinlerinde koparmıştır. Bu dünyanın amansız bir düşmanıdır; içinde yaşamayı sürdürüyorsa, onu daha etkin biçimde yok etmektir tek sebebi.[81]

Öncelikle buradaki devrimci figürünün Dostoyevski'nin kendini feda eden kişi tanımına benzediğini görüyoruz. Bu figürün ana özelliği, söz konusu kendini feda etme adına, aile, dostluk hatta devrimci kardeşlik gibi her türlü insani bağın koparılmasını talep eden radikal dünyevilik-karşıtlığıdır. Beşeri ahlakın çiğnenmesi, istenmeyen bir yan hasar olarak bile görülmez, zorunlu bir ergenlik ayinidir. Bu dünyada olma hali ve bizzat hayatın kendisi sadece tahammül edilecek bir şeydir: Gündelik varoluş kıyamet yıkımı için bir sıçrama tahtasıdır. Dolayısıyla ilmihal sadece "her şeyin mubah olduğunu" söylemez, sınırlara tecavüz aynı zamanda bir gerekliliktir. Mubah olmayan tek şey, insanlığa özen göstermektir.

Anlaşıldığına göre, Halkın İntikamı adlı küçük bir devrimci öğrenci tarikatının toplantılarının birinde İvanov isimli vicdanlı bir öğrenci, Neçayev'in yöntemlerini ve ayrım gözetmeden öldürme hakkını sorgular. Cevap olarak Neçayev bizzat İvanov'u öldürme yolunu tutar. (İvanov, vicdan sahibi oluşunu överek anlatan Dostoyevski'nin kayınbiraderinin arkadaşıdır.) Elbette bu cinayet komplocu yoldaşlarına intikam olarak değil, gelecekteki devrimin sunağında kanlı bir kurban olarak sunulur ve geleneksel ahlakı hiçe sayarak örgüt üyelerini birbirine bağlama niyeti taşır. Yani Neçayev'in radikal gayretkeşliği generallere ve çarlara değil, herkesin önünde hevesli genç

81. Laqueur, *Voices of Terror*, s. 71.

liderle fikir ayrılığını dile getirme talihsizliğine düşen bir devrimci yoldaşa yönelir. Kurban edilen, sınıf düşmanı değil, devrimci muhaliflerden biridir. Neçayev bir kere daha yurtdışına kaçar ve gizli örgütünün bütün üyelerinin mahkemeye çıkarılmasını oradan izler. Albert Camus'nün sözleriyle Neçayev, yirminci yüzyılda yaygınlaşacak bir uygulamanın, yani kendi halkına –bu vakada yoldaş devrimcilere– karşı şiddetin öncülüğünü yapmıştır.

Devrimcinin İlmihali'ni Neçayev'in mi Bakunin'in mi yazdığı ya da ilmihalin bir biçimde ortaklaşa olarak mı kaleme alındığı araştırmacılar arasında çok tartışıldı. Yazarın esas olarak Neçayev olduğu konusunda uzlaşılmış görünüyor; ama ben Neçayev'in yazısının arkasında bir tür hayalet yazar ve bir esin perisi olarak Bakunin'in bulunduğunu öne süreceğim. İlk karşılaşmalarından itibaren iki adamın arasındaki ilişki bir ilk görüşte aşktı, ancak birbirlerine sevdalanmaları karşılıklı çıkarlardan azade değildi pek. "Sevgili evlat" veya cesur *abrek* (Bakunin Neçayev'e Kafkaslar'da acımasız isyancılar için kullanılan bu adı takmıştı) dediği bu eylem adamına Bakunin'in ihtiyacı vardı. Neçayev ise siyasi göçmenlerin saygın ve karizmatik liderinin desteğine ihtiyaç duyuyordu. Bakunin'in metinleri arasında Neçayev'i en çok etkilemiş olanı, hakiki Rus özgürlüğü üzerine incelemesiydi.

> Eşkıyalık Rus devletindeki en onurlu hayat tarzlarından biridir. ... Rus eşkıyalığının doğası vahşi ve acımasızdır, yine de bu halk eşkıyası vahşetini doğuran, gerekli ve doğal bir hale getiren hükümet gücü kadar vahşi ve acımasız değildir. ... Eğer Rusya'da eşkıyalık biterse, bu ya halkın nihai olarak tükendiği ya da tam özgürlüğe kavuştuğu anlamına gelecektir.[82]

Bakunin kendisi için özgürleşme ile eşanlamlı olan yıkımın Dionysosçu şiiriyle sarhoş olmuştur. Dionysosçu Rus *mania*'sıdır bu. Bakunin, Rus eşkıyalığının "hükümetten daha az vahşi ve acımasız olmadığını" belirtir ve böylece bu ikisinin, çar ile halkın arasına düşen kim ve ne varsa tamamının zararına işleyen karşılıklı bağımlılığını vurgular. Eşkıyalığın sonu özgürlüğün sonudur Bakunin'e göre; bu yüzden özgürlük sürekli özgürleşme ve yıkım olarak görülür.

82. Bakunin, *Voices of Terror* (Laqueur) içinde, s. 72.

Yıkılacaklar listesi uzundur: Çarlık rejimi vardır listede, ama aynı zamanda her türlü insani ahlak, siyasi örgüt, sanat, hatta bilim de bu listededir. Bakunin'in mantığı, böyle bir yıkıcı özgürleşmenin hem anarşist olduğunu, hem de daha yüksek bir zorunlulukla uyum içinde bulunduğunu öne sürer, dolayısıyla yıkım yasalarını eğip bükerek tarih yasaları haline getirir (Bakunin'in anarşizmi, başlangıçtaki Hegelciliğini tamamen aşamamıştır). Bakunin'e göre suçlu, vaktinden evvel gelmiş bir devrimcidir ve suçla adalet arasında bir fark yoktur. Belki bu son cümle yeterince güçlü ifade edilmedi: Bakunin'e göre suç, tarihsel adaletin bir biçimidir. Kimdir örnek aldığı suçlu? Bakunin otorite karşıtı muhalifleri fazla önemsemez. Örnek kahramanları kendilerini çar ilan etmiş köylü önderleri, Emelian Pugaçev ve Stenka Razin'dir. Tarihin yüce yasalarına istinaden tanrının yolladığı çar olduğunu ilan eden, zorba bir sahtekâra dönüşmüş kurtarıcıdır kahraman. İncelemenin yazarı kahramanıyla özdeşleşir ve pratikte olmasa da teoride, kendini *Dionysos Rex/Dionysos Liber*'in o imrenilen alanına yerleştirir. Herzen'in gözlemlediği gibi, Bakunin'in genel tarih anlayışında bireysel özgürlüklere hiç yer yoktur. Bakunin'in mantığı benzeşimler ve ikili karşıtlıklar mantığıdır, ama sistematik bir düşünür sayılmaz pek; yazılarına dini tasvirler, Hegelci metaforlar ve bu arada Alexandre Dumas'nın popüler romanı *Üç Silahşörler*'den alıntılar serpiştirilmiştir. Bakunin'in belagatini mantığa indirgemek belki de anlamsızdır; karizmatik atılganlığıdır onu öylesine etkileyici yapan.

Bakunin'i okurken, seksen yıl sonra doğsaydı bir siyasi devrimci değil radikal bir avangardist ya da bir performans sanatçısı olacağından kuşkulanıyorum. "Amorfizm" ve "anarşizm" gibi, sanatsal manifestolara esin vermiş olabilecek pek çok akıl çelici terim geliştirmişti. Öte yandan Marx Bakunin'in lirik belagatinden hiçbir zaman hoşlanmamış, edebi niteliğini takdir etmemişti. Bunun yerine Bakunin'in sanatsal ve siyasi açıdan özgünlükten yoksunluğuna değinmiş, Dumas'nın *Üç Silahşörler*'inden genç Dostoyevski de dahil pek çok Rus devrimci ve yazarın en sevdiği tiyatro eseri olan Schiller'in *Haydutlar*'ma, popüler edebiyattan isim vermeden yaptığı alıntılardan dem vurmuştu. Karl Marx ile Isaiah Berlin'in hemfikir olduğu ender durumlardan biridir bu. Isaiah Berlin de, yeteneğine,

kişisel karizmasına ve zaman zaman cesaretine rağmen Bakunin'i şaşaalı bir bayağılığa düşmekle suçlamıştı: "Bakunin Hegel'e başkaldırdı ve Hıristiyanlıktan nefret ettiğini ilan etti, ama dili bu ikisinin sıradan bir bulamacıdır."[83] Marx da benzer biçimde, bir yandan kendini sürgünde korumak üzere Rus çarına dalkavukça itiraf mektupları, bir yandan da bütün kurumların yıkılmasını savunan yazılar yazan çifte standartlı, vicdanı huzursuz biri olarak Bakunin'i "devrimin Papası" diye niteliyordu. Bakunin lehine söylenecek bir şey varsa, o da kendi tavrındaki kimi çelişkili yönlerin farkında olması ve çelişkilerinden keyif almasıdır. Kölece denilebilecek bir tarzda çara yazdığı itirafında Bakunin bazen bir şarlatan ve düzenbaz olduğunu kabul eder. "Bir şarlatan olmak istemedim, ama kimi zaman öyle oldum." Bakunin'in yazıları sözel bir coşku, bir yiğitlenme sergilerken, yaratacağı sonuçları, hassasiyet ve kesinliği, insani sorumlulukları tamamen gözardı eder. Eğer tarihsel kehanetleri kurmaca niteliği taşısaydı inanılmaz eğlendirici olabilirdi; ancak kurmaca tarih olarak sunulunca eğlence değeri de sorunlu oluyor.

Neçayev ve Bakunin vakasında terörün ideolojisiyle taktikleri arasında belli bir devamlılık görüyoruz. İvanov cinayetinden sonra Neçayev Bakunin'i bir kere daha görmeye gelir, ama Bakunin'in "sevgili evlat" Neçayev'e karşı sevgisini yeminlerle teyit etmesine rağmen bu karşılaşma ikisi için de hayal kırıklığıyla sonuçlanır.[84] Albert Camus'nün sözleriyle, Bakunin teoride, talebesi Neçayev de pratikte, yeni bir çağdaş biçim altında "siyasetin din, dinin de siyaset olabildiğini" kanıtlamıştır. Birlikte yarattıkları, radikal siyasi bir dindir. Camus'ye göre Neçayev "umutsuz bir devrimin acımasız başrahibi yapmıştır kendini".[85]

83. Isaiah Berlin, *Russian Thinkers*, s. 108.

84. Yaşlı yoldaş, "sevgili evladına", (Bakunin'in de dahil olduğu) dostlarıyla düşmanları arasındaki ayrımları silen Cizvit ve Makyavelist yöntemlere aşırı düşkün olduğunu söyler. Bakunin'inkiler gibi Neçayev'in de yazıları bir gelecek vizyonundan çok şimdiki zamanın yıkımı üzerinedir.

85. Albert Camus, *The Rebel: An Essay on the Man in Revolt*, New York ve Londra: Vintage, 1985; Türkçesi: *Başkaldıran İnsan*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Can, 2009. Dostoyevski'nin kitabının tarihsel arkaplanı üzerine başka tartışmalar için bkz. Nadine Natov, "Philosophical Subtext in the Novel *The Possessed*", *Actualité de Dostoevskij*, Cenova: Quercia Edizioni, 1982, s. 21-33 ve yine aynı ya-

Dostoyevski, Neçayev davasına cevaben "taraflı bir yazı" yazmak istediğini ama sonunda sanatsal hayal gücünün baskın çıktığını öne sürer. Romanda resmettiği, herkesin suçlu ve şantaja açık olduğu bir komplo dünyasıdır. Pyotr Verhovenski-Stavrogin ikilisi, özgürleşme komplosuna ustaca bir sanatsal dokunuştur. Pyotr gezginci bir Dionysos gibi romanda birdenbire ortaya çıkar; ancak Nietzsche'nin insanları baskıdan kurtaran coşku dolu figürü değil, skandallara ve kurbanlara karşı doymak bilmez bir iştahı olan, intikam peşinde bir Euripides tanrısıdır o. Pyotr herkesi yozlaştırır ve imha eder. Babası Stepan Verhovenski –Dostoyevski'de asla iyiye işaret olmayan– Fransızca bir liberal deklarasyon yaparak ölür; Kirilov "Ya özgürlük, eşitlik, kardeşlik, ya ölüm" sözleriyle ateistik bir intiharı seçer (sanki inanmayan biri için soylu ve ahlaki bir varoluşun tek kanıtı intiharmış gibi); Stavrogin'in karısı, mutlu aptal Maria Lebyadkina öldürülür; Stavrogin'in bir saatliğine sevgilisi olan Lisa bir serseri güruhunun saldırısına maruz kalır; Şatov öldürülür; Stavrogin gönüllü olarak Rusya'dan sürgüne gidişinin ardından intihar eder; ve bu böyle devam eder. Pek bir mutlu son yoktur ortada.

Verhovenski gibi Stavrogin de bir hayalet karakterdir; Verhovenski'nin hayranlık dolu sözleriyle bir "bilge yılan", bir "sihirbaz", "genç, güzel ve gururlu bir tanrı", "başında bir özveri halesi olan" biridir. Verhovenski ve Stavrogin birbirlerinin düşlerini ve kâbuslarını besleyen bir tür iyi polis, kötü polis –cazibeli bir kötü adam ile banal bir şeytan– ikilisidir. Gizli suç ortaklığı ve karşılıklı şantajlar-

•••••

zarın, "The Theme of 'Chantage' (Blackmail) in *The Possessed*: Art and Reality", *Dostoevsky Studies 6* (1985). Keza bkz. Michel Confino, "Bakunin et Nec ev: Les Debuts de la Rupture. Introduction à Deux Lettres Inedites de Michel Bakunin- 2 et 9 Juin 1870", *Cahiers du Monde Russe et Soviétique 7*, no. 4 (Ekim-Aralık 1966): 624-96. Rusya'da Neçayev ve Halkın İntikamı örgütü üyesi yoldaşları İvanov'un davaya ihanet ettiğini iddia ettiler, ama İvanov'un gizli polisle ilişkisine dair kesinlikle hiçbir bulgu ortaya çıkmadı. Tek suçu muhalifliğiydi. Buna rağmen Neçayev grubunun hiçbir üyesi otoriter grup liderine başkaldırıp muhalifi desteklememişti. Sanki paranoyak bir yansıtma söz konusuydu: Onu öldürdük, dolayısıyla suçlu olmalı. Ancak Neçayev çoğunlukla devrimciler arasında yaygın bir şöhret sahibiyken, sosyal-demokrat hareketin Vera Figner gibi daha vicdanlı kimi üyeleri Neçayev'in yöntemlerini eleştirmiş ve devrimci hareket üzerindeki etkisini sorgulamıştı.

dan oluşan ilişkilerini yakından inceleyelim. Bekleneceği gibi, paylaştıkları habis zevk bir kırbaçlama fantazisi de içerir. Pyotr ile Stavrogin arasındaki aşağıdaki diyalog, devrimci gizli tarikatın nihai toplantısının arefesinde gerçekleşir.

"Herhalde beni yurtdışından gelmiş bir üye, Enternasyonal ile bağlantılı bir müfettiş olarak tanıttın, değil mi?" diye sordu Stavrogin birden.

"Hayır, müfettiş olarak değil; müfettiş olmayacaksın; en önemli sırları bilen, dışarıdaki ilk üyelerden biri olacaksın, rolün bu. Konuşma yapacaksın tabii, değil mi?"

"Bu da nereden geldi aklına?"

"Artık konuşmak zorundasın."

Stavrogin şaşkınlıkla yolun ortasında, bir sokak lambasının az uzağında kalakaldı. Pyotr Stepanoviç kendisini süzen bakışları sakince ve meydan okurcasına karşıladı. Stavrogin küfredip [düz çeviriyle *tükürüp*] yürüdü.

"Belki konuşurum orada, ama sonra seni kırbaçla, hem de fena halde sopalarım, anladın mı?"

"Ha bu arada, bu sabah Karmazinov'a onun sopalanması gerektiğini, hem de formalite icabı değil, köylüleri kırbaçladıkları gibi, can yakacak biçimde kırbaçlanması gerektiğini söylediğini anlattım."

"Ben hiç böyle bir şey söylemedim ki! Ha ha!"

"Fark etmez. *Se non è vero*."

"İyi, teşekkürler. Gerçekten müteşekkirim."

"Bir şey daha. Biliyor musun, Karmazinov diyor ki, inancımızın özünü onurun inkârı oluşturuyormuş; açıkça onursuzluğu savunmak bir Rus'u kazanmak için başka her şeyden daha kolay bir yolmuş."

"Şahane! Altın gibi sözler!" diye bağırdı Stavrogin. ... "Dinle Verhovenski, sen tepedeki polislerden biri değilsin değil mi? Yoksa öyle misin?"

"Aklından böyle bir soru geçen biri bunu dillendirmez."

"Biliyorum, ama biz bizeyiz burada."

"Hayır, bildiğim kadarıyla tepedeki polislerden biri değilim. Yeter, geldik bile. Kendine çekidüzen ver Stavrogin; ben içeri girerken hep öyle yaparım. Asık suratlı bir ifade, hepsi bu, başka bir şey gerekmiyor! Çok kolay."[86]

•••••

86. Fyodor Dostoevsky, *The Possessed*, çev. Constance Garnett, New York: Heinemann, 1956, s. 351-2; Türkçesi: *Ecinniler*, çev. Mazlum Beyhan, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2012. Bu karmaşık romanın hakkını burada layığıyla veremem, dolayısıyla Stavrogin ile Pyotr arasındaki ilişkiye odaklanacağım.

Gaz lambası ışığı, kesik kesik diyaloglar ve gergin hareketlerin tamamladığı fantazmagorik bir atmosfer var burada.[87] Bu tuhaf diyaloğun merkezindeki kırbaçlama, Verhovenski ile Stavrogin arasında birbirlerini tanımalarını sağlayan bir parola rolü oynayarak aralarındaki ikircikli, neredeyse erotik ilişkiyi açığa çıkarır. Kırbaçlanacak karakter, Dostoyevski'nin meşhur can düşmanı, yazar İvan Turgenyev'in bir benzeri olan Batı hayranı yazar Karmanizov'dur. Özellikle kırbaçlanacak kişiler Batı hayranı Ruslar olduğunda kırbaçlamaya övgüler düzen Dostoyevski'nin *Bir Yazarın Günlüğü*'nü ele alırken incelediğimiz görüşlerin bazılarını sahiplenir Pyotr. Dahası, *Kış Notları*'nın anlatıcısıyla aynı belagat stratejilerini paylaşır. Pyotr yalan söylemektedir yine de; habis zevke o malum bağımlılıkları onu ve Stavrogin'i birbirine bağlar. (Biz de edebi rakibini mecazi olarak kırbaçlamaktan Dostoyevski'nin keyif aldığını düşünmeye başlarız.)

Pyotr ile Stavrogin'in karşılıklı konuşmasının doğası bir diyalog mudur, yoksa provokasyon mu?

(Fiilen ya da bir olasılık olarak) kırbaçlama hem olay örgüsünün hem de üslubun dönüm noktası olarak önemli bir rol oynar. Burada tartışma şantaja dönüşür.[88] Kırbaçlama "tepedeki polisler" üzerine bir tartışmaya kapı açar, bu da samimiyet ve düşündüğünü söyleme konularında her ihtimali sorgulanır hale getirir. Ortalık yerde gizli polisten söz eden kişi zaten her zaman ajan provokatördür. Burada diyalog değil, hayaletleri çağıran edimsel çelişkilerin komplocu mantığının bir canlandırması söz konusudur. Diyalog, telepati gibi bir şeyin, sözsüz anlaşmanın ya da kasıtlı bir provokasyonun "ön yüzü" olarak iş görür. Diyaloğun yeri gibi zamanı da müphemdir: Geçmişe veya geleceğe dairdir ya da sıkıştırılmış tekil bir âna aittir. Provokasyon, tehdit ve suçlamalardan, geleceği göz önüne alarak geçmişi yeniden yazmaktan, sanki "ortak davayı" tehlikeye atarmış

87. Bir gaz lambasının müphem ışığında pek çok fantastik olayın yaşandığı Gogol'ün *Müfettiş* oyununu ve *Petersburg Öyküleri*'ni doğrudan anıştıran bu sahne, tırnak içinde bir fantazmagori sahnesidir. Burada Dostoyevski'nin alaycılığı ve komplocu hayal gücü Gogol'ün absürde odaklanışından çok farklı bir ton yaratır.

88. Antagonizma ve olumsuzlama yoluyla suç ortaklığı söz konusudur burada; Verhovenski ve Stavrogin "ötekine", Batı hayranı Karmazinov'a karşı duydukları nefret aracılığıyla birbirlerinde "kendileri gibi olanı" bulurlar.

gibi şimdi ve buradayı silmekten oluşan kendi zamansallığını yaratır. Pyotr ile Stavrogin arasındaki konuşmada gerçeklik üzerine derinlemesine diyalojik düşünme neredeyse hiç yoktur; bunun yerine hayata aktarma umuduyla bir kurmacayı yoktan var etme durumu vardır. Titrek, belirsiz ışıklarıyla gaz lambaları, hiçliğin ortasında terk edilmiş tiyatro dekorları gibi görünür.

Dostoyevski için diyalog, Bahtin'in atfettiği meziyete sahip değildir pek; *Ecinniler*'de diyalojik olanın nasıl "şeytansı" olabildiğini ve her özgür irade sahibinin nasıl ajan provokatörlerin oyuncağı haline gelebildiğini gösterir Dostoyevski. Verhovenski ile Stavrogin'in "diyaloğu", aralarındaki komplo antlaşmasını mühürler. Bu antlaşma, burada bizzat komploculuk teorisini pekiştirmeyi ve ortada bir sır olmadığı sırrını saklamayı içerir.

Verhovenski için derinlemesine düşünmek olanaksızdır ve diyalog yalnızca devrimci kurtuluş hayalinin gerçekleştirilmesine doğru atılan bir adımdır. İlk aşama "*politique du pire*", ya da gerçekliğin tamamen istikrarsızlaştırılmasıdır. Burada Pyotr, Şigalov'un rasyonel kurtuluş planını kullanır: "Toplumun her üyesi diğerlerini gözetler ve gördüklerini ihbar etmekle yükümlüdür. Birey herkesin, herkes de bireyin sahibidir. Herkes köledir ve kölelikte eşittir. ... Büyük entelektüeller ... ya sürülür ya da öldürülür. Çiçero'nun dili koparılacak, Kopernik'in gözleri oyulacak, Shakespeare taşlanacak – Şigalovculuk budur."[89] Mutlak özgürlüğün hayalini kuran Şigalov mutlak despotizme ulaşır.

İlk aşamanın ardından Pyotr ikinci aşamayı ortaya koyar: Yakışıklı prens Stavrogin'in yardımıyla güzel prenses Rusya'yı kurtarmak ya da "halk için şekere bulanmış Şigalovculuk": "'Rusya'yı karanlıklar kaplayacak, toprak eski tanrıları için ağlayacak. ... Ondan sonra kimi öne süreceğiz?' 'Kimi?' 'Çarın oğlu İvan'ı.' 'Kimi, kimi?' 'Çarın oğlu İvan'ı. Seni! Seni!' Stavrogin bir dakika düşündü. Çılgın arkadaşına şaşkın şaşkın bakarak, 'Tahta talip olmak?' diye soruverdi. 'Ha! Demek planın bu yani!'"[90]

Herkese şantaj yapmak ve komplo ağının dışında kalan, bulaşmadığı kimse bırakmamak Pyotr'un planının mantığıdır. "Kalpleri

89. Dostoevsky, *The Possessed*, s. 379. 90. *A.g.y.*, s. 382-3.

kendilerini feda etmeye açık" olan, komploculuk diliyle konuşmayan "Rus delikanlılar" olarak betimlenen Şatov ve Kirilov, despotizme dönüşen özgürleşme çağrısının baştan çıkarıcılığına karşı dayanıklı değildir. Dostoyevski onların önündeki olası tuzağı şöyle yorumlar: "*Ecinniler* romanımda, en saf kalpleri ve en naif insanları böylesine canavarca bir alçaklığın yayılmasına katılmaya götüren çokyönlü ve karışık dürtüleri betimlemeyi denedim. İşin korkunçluğu en pis ve alçakça eylemlerin hiç de alçak olmayan biri tarafından yapılabileceği olgusunda yatıyor tam da!" Şatov ve Kirilov bir örümcek ağına yakalanmıştır; idealizmleri, dürüst ve kendilerini feda etmeye hazır tabiatları komplocu fantazmagoriye karşı bir panzehir sağlamaz. Romanda ikisi de ölür; biri bir toplu kurban ayininde kurban edilir, diğeri kendini kurban eder. Canını kurtaran tek kişi, ılımlı görüşleriyle Dostoyevski evreninde alışılmadık bir hikâyeci olan romanın anlatıcısı Gorlov'dur.

Roman anlatısının ve yazarının perspektifleri eleştirel bir tartışmaya yol açmıştır. Dostoyevski'nin kimi çağdaşları, yazarı Rus devrimci hareketinin bir parodisini yapmakla suçlamıştı. Sovyetler döneminde devrime kara çaldığı gerekçesiyle roman yasaklanmıştı. Ama Dostoyevski'nin sanat üslubuna daha yakından bir bakış, burada yazarın kendi not defterlerinde vaat ettiği "taraflı" bir "romanbroşürden" daha fazlasının söz konusu olduğunu açığa çıkarır. Not defterleri, mektupları ve *Bir Yazarın Günlüğü*, yazarın sol ve sağ radikalizm arasında açık seçik bir tezat bulunduğu görüşünü reddettiğini açığa vurur. 1880'lerde Dostoyevski çarın gerici danışmanı Konstantin Pobedonostsev ile arkadaşlığını memnuniyetle sürdürürken, bir yandan da gizli gizli devrimcilere hayranlık duyar ve gençliğinde kendisinin de pekâlâ Neçayev'in grubunun bir üyesi olabileceğini itiraf eder.[91] 1870'ler gibi geç bir dönemde bile, çarı öldürme girişiminde bulunan Karakazov'a hayranlığından söz etmiş ve onu *Ecinniler*'deki en sevdiği karakterlerden biriyle, Kirilov'la karşılaştırmıştır.[92] Not defterlerinde Dostoyevski romanın nasıl okun-

91. Yeni belgeler Dostoyevski'nin nispeten ölçülü Petruşevski çevresinin gizli militan çekirdeğinin bir üyesi olduğunu ya da olmayı tahayyül ettiğini ortaya koyuyor. Joseph Frank, *Dostoevsky: The Years of Ordeal, 1850-1859*, Princeton: Princeton University Press,1983.

ması gerektiğine bir yanıt verir: "Bence bu olaylar (Neçayev davası) kaderin bir oyunu, yalıtılmış, tekil olaylar değildir. ... Bu olaylar Rus Aydınlanması ile Rus hayatının yerel ve farklı ilkeleri arasında onca zamandır süren ayrışmanın dolaysız sonuçlarıdır."[93] Yani sonuç olarak Dostoyevski Batı düşüncesini ve Rus Aydınlanmasını suçlar: "Belinski'miz ve Granovski'miz kendilerine Neçayev'in atası oldukları söylense asla inanmazlardı."[94] Dolayısıyla şeytani cinlerden kurtuluş öyküsü bir kez daha Rus Batılılaşmacılarının mecazi kırbaçlanmasına bağlanır.

Yine de romanın analizi ne Aydınlanma ile Rus düşüncesi arasındaki karşıtlığı, ne de ateizmle din arasında açık seçik bir karşıtlığı destekler. Neçayev de, romandaki karşılığı Verhovenski de Dostoyevski'nin "Rus kişiliği" olarak betimlediği, kendini feda etmeye dayalı bireyselliği benimsemez; ikisi de kendi özgürleşme öykülerinde kullandıkları siyasi din çeşitlemesi için Rus milli tarihini ve milli masallarını işin içine sokar. Sahte müminlerin ve sahte devrimcilerin fantazmagorik dünyasında yozlaşmış kurbanla saf kurbanı ayırt etmek gitgide zorlaşır. Rusya ile Batı arasındaki karşıtlık yerine, bir tarafta fazlasıyla dünyevilik karşıtı bir özgürleşme teolojisi ile diğer tarafta dünyevi bir adalet, güzellik, özgürlük ve maneviyat arayışı arasındaki karşıtlığın izlerini görebiliriz. "Rus hayatının ayırt edici yönleri" yukarıdakilerin hepsini içinde barındırabilir.

Romanın bir özgünlüğü de, terörist elebaşı Verhovenski'nin özgünlükten yoksunluğunu resmetmesinde yatar. Tutku siyasetinin bayağı gündelik bağlamını ve yıkıcı sonuçlarını çırılçıplak gözler önüne sererken, Dostoyevski'nin içindeki edebiyat ustası yine içindeki ideologa karşı çalışır. Kendisi Stavrogin'in karizmasına gizliden gizliye hayranlık duymuş olabilir, ama herkesi mitik öyküsünün içine çekmek gibi arzu edilen bir sonuç doğurmasına rağmen Verho-

92. "Kirilov halka ait bir fikrin vücut bulmuş haliydi: hakikat uğruna kendini feda etmek. Ona göre Karakazov bile zamanında kendi hakikatine inanmış biriydi. Kendini feda etmek, hakikat uğruna her şeyi feda etmek o kuşağın milli karakteriydi. Sorun, neyin hakikat olarak addedilmesi gerektiği sorunundan başka bir şey değildi. Bu romanın yazılış sebebi budur." Alıntılayan Joseph Frank, *Dostoevsky: The Mantle of the Prophet*, s. 59.

93. Frank, *Dostoevsky: The Mantle of the Prophet*, s. 58. 94. *A.g.y.*

venski'nin sıradan kurnazlığına hiç de hayran değildir. Roman bir terör efsanesi yaratmanın temel mekanizmalarını gözler önüne serer: kullanıma hazır masallar, klasik şantaj, karizma yaratan bir sır (bu romandaki durumda, bir sır olmadığı sırrı) ve son derece gerçekçi bir gizli polis takıntısı. Bu formül, rasyonalistlerle idealistleri, ateistlerle dindarları, Rus milliyetçileriyle Batılılaşmacıları bir sözde kurban eylemiyle birbirine bağlayan suç ortaklığını ve kitlesel cinnet mekanizmalarını seferber etmeyi de ihmal etmez. Böyle bir cemaat bağına direnmek mümkün ya da gerekli midir?

Joyce Carol Oates romandaki şeytani cinnetten olası bir çıkış yolu için ilginç bir görüş sunar: "Bütün olaylar, üç-dört ay kadar sonra, ölümden dönmüş isimsiz sıradan bir adam, ecinnilerin ele geçiremediği bir Rus, hayal gücü kıt ama güvenilir biri sayılabilecek Govorov tarafından aktarılır. Öteki parlak kişiler değil, odur Dostoyevski'nin geleceği."[95]

Bu Dostoyevski'nin hiç kuşkusuz tercih etmediği bir Amerikan rüyası çeşitlemesini andırıyor daha çok. Tersine fantazmagorinin mantığı bizzat yazarı da içine alıp yutar. Sanatçı Dostoyevski fantazmagori kurgusuna yabancılaşır, ancak peygamber Dostoyevski bunu hizmetine koşmaktan kendini alamaz. Rus teröristlerin talep ettiği yozlaşmış kurban gösterisi, insanlık durumunun trajik çelişkileri üzerine bir tefekkürle sonuçlanmaz. Sonunda yazar ikilemin tamamen dışına çıkmayı seçerek yabancılaşmanın yarattığı boşlukları, kahramanı yakışıklı bir prens değil de halkın yeni kurtarıcısı olacak temiz yürekli bir köylü olan yeni bir mitos yaratarak doldurmayı vaat eder.

95. Joyce Carol Oates, "The Tragic Rites in Dostoevsky's *The Possessed*", *Contraries: Essays* içinde, New York: Oxford, 1981.

Halkın Dini ve Özgürlüklerden Kurtuluş

> Kırbaçlamaya ve Hıristiyanlığa dair söylediklerini çok iyi anlıyordum. Ama "benim kırbacım" ya da "onun kırbacı" tabirinin anlamı konusunda hiçbir fikrim yoktu.
>
> LEV TOLSTOY, "Holstomer"

Böylece araştırmamızın başlangıcındaki, daha özgür bir özgürlüğün ortaya çıkışı meselesine dönüyoruz. Dostoyevski habis zevkin ona sunduğu yüzer-gezer muğlaklık uçurumuna kendi çözümünü keşfeder. 1870'lerde çok beklediği mutlu sonu ve katarsisi dinle barışmada bulur. Sürgündeki deneyiminden yirmi altı yıl sonra, *Ölüler Evinden Notlar*'da eksik kalmış, derin iz bırakan bir olayı *Bir Yazarın Günlüğü*'ne kaydederek bize sunar. Kendisinin de, ölüler evindeki mahpuslar ve Yeraltı Adamı gibi bir sürü öteki ben'inin de hatırlamadığı veya kaydetmediği şeyi anımsar: köylü Marey'in rüyası ve ardından imana gelmesi.

Bir Yazarın Günlüğü'nde şöyle aktarılır bu hikâye: Hapishane hayatının başında mahpus Dostoyevski, diğer mahpusların sefil bir şekilde sarhoş olup yol açtıkları bir vahşet sahnesine şahit olmuştur. (Bu sahne *Ölüler Evinden Notlar*'da kısmen anlatılmıştır.) Birkaç adam dövülüp Rus deyimiyle "yarı ölü" bir halde bırakılmıştır; onları o hale getiren hapishane arkadaşları hemen yanı başlarında "iğrenç şarkılar" söylemekte, iskambil oynamaktadır. "İki gün süren bu şenlik benim için bir eziyetti. Ayyaşlık ve sefahate hiç tahammül gösteremedim," diye yazar Dostoyevski. Sonunda barakadan dışarı fırlar ve Polonya'nın bağımsızlık mücadelesini desteklediklerı için tutuklanmış Polonyalı siyasi mahkûmlarla karşılaşır. Polonyalı siyasi mahkûm M-kij Fransızca olarak, "*Je haïs ces brigands,*" (bu serserilerden nefret ediyorum) der Dostoyevski'ye.[96]

Polonyalı mahkûmun tepkisi Dostoyevski'nin o anda hissettiği duyguları da yansıtmaktadır. Kardeşi Mihail'e, 1854'te hapisten çıktıktan hemen sonra, *Notlar*'ı kaleme almadan önce yazdığı bir mek-

96. *Ölüler Evinden Notlar*'da gerçek adıyla Mirecki olarak geçen kişidir bu.

tupta Dostoyevski, "Sıradan insanlar kaba, sinirli ve hırçınlar, seçkinlere karşı nefret dolular,"[97] diye yazar. Bu insanları, üstünlüğünü gördükleri için kendisine eziyet etmeye karar vermiş "yüz elli düşman" olarak betimler. *Ölüler Evinden Notlar*'ı yazmaya başladığındaysa hapishane arkadaşlarına karşı görüşü bir dönüşüm geçirmiştir; seçkinlerin halktan öğrenebileceğine ve öğrenmeleri gerektiğine inanır.[98] 1876'ya gelindiğinde mitolojikleştirme daha da ileri gitmiştir. Artık Dostoyevski'nin M-kij'in sözlerine tepkisi, ayyaşlık ve sefahate tepkisi kadar güçlüdür. Tiksinti ve suçluluk duygusu içinde Dostoyevski şiddetin kısırdöngüsüne tanık olduğu barakaya geri döner. Mahkûmlar içlerinden birisi olan, şiddet patlamalarıyla ünlü dev "Tatar Herkülü" Gazin'den vahşice intikam almaktadır.

Derken bedbahtlığın dibine vuran Dostoyevski'nin etrafı sisle çevrilir ve çocukluk günlerindeki çoktan unutulmuş bir köylü, Marey onun imdadına yetişir. Mahkûm birdenbire, dokuz yaşındayken bir kurttan nasıl korktuğunu, babasının çiftliğinde bir sığınak aramak için nasıl dört döndüğünü hatırlar. Bir tarlanın ortasında karşısına çıkıveren serf Marey onu bir anne şefkati ve anlayışıyla sakinleştirir. "'Hadi canım, haç çıkar... İsa yardımcın olsun.' Haç çıkarmadım, ... sonra toprakla dolu kara tırnaklı parmağını uzattı ve dudağıma dokundu." Çocukken bu tuhaf karşılaşma aklından çıkmış, sonrasında Marey'i pek seyrek görmüştür; şimdi yetişkin bir adamken, bir umutsuzluk ânında, bu insanca ilgiye, toprağa dokunmuş ve titreyen dudaklarını yatıştırmış o parmağa keskin bir özlem duyar. Dostoyevski için çarpıcı olan, hiç kimsenin tanık olmadığı o karşılaşmada insanca bir iyi kalpliliğin toplumsal statüye baskın çıkmasıdır:

> Kimsenin olmadığı boş bir tarlada karşılaşmıştık ve kaba, hayvani bir cehalet içindeki bir Rus köylüsü serfin yüreğini nasıl derin ve aydınlanmış bir insani duygunun, nasıl zarif ve kadınsı bir şefkatin doldura-

•••••

97. Fyodor Dostoyevski'den Mihail Dostoyevski'ye 1854 tarihli mektup, alıntı *Notes from the House of the Dead* kitabının sunuş bölümünden (s. xviii) yapılmıştır.

98. *Ölüler Evinden Notlar*'da anlatıcı bu tavrı bir ölçüde anlayışla karşılar. Hapishanede Rusların Polonyalılara hiç kötü davranmadığını iddia eder ve Polonyalıların (kitaptaki kurmaca Yahudi karakter) Isaiah Fomiş'le de, Kafkasyalılar ve Tatarlarla da iyi geçindiklerini belirtir.

bildiğini yalnızca yukarıdaki Tanrı görebilirdi... Söyleyin bana, halkımızın yüksek eğitilmişlik düzeyinden söz ederken [Slavofil] Konstantin Aksakov'un kastettiği tam da bu değil midir?[99]

Hapishane deneyiminden yirmiden fazla yıl sonra hatırladığı şekliyle bu anımsama deneyimi sonucunda Dostoyevski mahkûm arkadaşlarına farklı bir gözle bakmaya başlar. Öfkeli suratlarının arkasına gizlenmiş köylü Marey'i görür onların yüreklerinde. "Barakadaki ranzamdan aşağı inip çevreme baktığımda, birdenbire bu talihsiz adamları bambaşka bir gözle görebileceğimi hissettim ve yine birdenbire, bir mucizeyle yüreğimdeki bütün nefret ve öfke tamamen sönüverdi. Karşıma çıkan suratlara dikkatle bakarak biraz dolandım. Bu sarhoş, kafası tıraşlı, damgalanmış yüzü faça izleriyle kaplı, böğürerek açık saçık sarhoş şarkıları söyleyen köylü – belki o da Marey'in aynısıydı; yüreğinin derinliklerini göremediğime göre nasıl bilebilirdim? O akşam M-kij ile tekrar karşılaştım. Zavallı! Marey gibi biriyle ilişkili bir hatırası yoktu herhalde ve bu insanlara dair '*Je haïs ces brigands*' dediği zamandakinden farklı bir gözle değerlendirme yapması mümkün değildi. Hayır, o günlerde Polonyalılar bizden daha fazla çektiler!"[100]

Öte yandan anlatılan, toprak sahibinin oğluyla köylü serfi bir araya getirerek sınıf ve toplumsal statü farklarını aşan, etkileyici, insani bir hikâyedir. Korku ve kaygılardan azade, dünyayla barışıklık içinde sakin bir sevecenlik ânı anlatılır. Bu insani sevecenlik anısı, umudunu yitirmiş mahkûmun diğer hükümlülerde insanı görmesine ve dönüşü olmayan bir sefalet karşısında ayakta kalabilmesine yardım eder.

Öte yandan Dostoyevski hem köylü Marey'i hatırlar hem de bireysel özelliklerini silerek onu Rus halkının bir temsilcisine dönüştürür. Bana kalırsa bu etik bir mesele doğurur: Eğer sürgünde her hükümlü, kendi özel suçluluk ya da masumiyet derecelerinden bağımsız olarak Marey ise, Marey bireyselliğini yitirir. Çünkü Marey suç işlememiştir. Anlık insani bir kararla, özgür seçimiyle, korkmuş bir çocuğu yatıştırmıştır. Karşılığında herhangi bir şey istememiştir.

99. Fyodor Dostoevsky, *The Diary of a Writer*, s. 210.
100. *A.g.y.*, s. 211.

Dostoyevski'nin hikâyeyi aktarışında bireysel kendiliğindenliğin bu asgari düzeyi bile tanınmaz ona. Marey'in yaptığı, inancı ve özgeçmişi, doğuştan gelen aydınlanmışlığı ve yeryüzüyle bağlantısı tarafından önceden belirlemiş olarak görülür. Kişi olarak Marey kurban edilir ve haydut ile kutsal köylüyü, günahkâr ile mesihi birleştiren yeni bir din doğar. İki manzara, ufku açık kırlar ve klostrofobik hapishane barakaları daha özgür bir özgürlüğün dünyevi olmayan mimarisine katkıda bulunur. Bu yeni bir milli ahlak arayışının etik kaygıları bertaraf ettiği bir an olarak görülebilir.

İlginç bir şekilde, Marey'in hikâyesi Dostoyevski'nin duygularını yansıtan Polonyalı siyasi mahkûmla karşılaşmasıyla çerçevelendirilmiştir. Çatışma nihai olarak Ruslarla Polonyalı siyasi mahkûmlar arasındadır ve Dostoyevski siyasi sebeplerle haksız yere hapsedildiği için değil, Rus toprağıyla manevi bir bağ kurma yeteneği olmadığı için "kalpsiz" Polonyalıya ironik bir acıma ve merhamet duyar. (Polonyalının sıradan Polonyalılarla bağları ne kadar derin olursa olsun, sıradan Ruslarla asla böyle bağlar kuramaz.) Dolayısıyla dahil olma ve barışma kıssası, geçmişleri yüzünden Rus toprağı dinini kabul etmeyenlerin dışlanması hikâyesiyle çerçevelenmiştir.[101] Polonyalı mahkûmların siyasi geçmişi ve (bizzat Dostoyevski'nin daha gençken "Hıristiyanlığa aykırı" diye damgaladığı) haksız bedensel cezaya ilişkin M-kij'in anısı, bu yeniden anlatımda silinmiştir. Paradoksal bir biçimde, *Ölüler Evinden Notlar*'da "Hıristiyanlığa aykırı" olarak nitelenen eylem, yazarın yeniden edindiği Hıristiyan bakış açısıyla aklanmış olur.

Dostoyevski'nin köylü Marey'i hatırlayışındaki çevre koşullarına bakınca –gizemli bir düş havası, keskinleşmiş duygular, hafızanın bulanıklıkları– Marey'in ortaya çıkışını nasıl yorumlamak gerektiği konusunda yorumcuların kafaları karışır. Bu, yazarın hapishane hayatının acıları ve sefaleti içinde yeniden bulduğu Rus toprağı dinine Augustusçu bir dönüşün aktarımı mıdır?[102] Aynı madalyonun iki yüzü olan Kutsal Rus köylüsü ve Rus hayduduna ilişkin fantastik

101. *Ölüler Evinden Notlar*'daki mahkûm Mirecki, yetkililere itiraz etmeye kalkışan ve kendini siyasi mahkûm olarak tanımlayan yaşlı Ziolkowski'nin kırbaçlanmasına şahit olan kişidir. Bedensel cezaya şahit olmak belli ki Mirecki'yi hayat boyu yaralar.

bir masal mıdır? Yoksa Dostoyevski'nin geriye dönük bir biçimde, acılarını ve geleneksel siyasetin dışında ve çok üstündeki hedeflerini paylaştığı halkın ahlaki yasa koyucusu olarak kendisini yeniden şekillendirmesinin bir örneği midir?

Dostoyevski'nin yazar olarak kendi "bütüncül eserini" yaratma tutkusu ve eserlerindeki ortamların tuhaf, neredeyse operamsı niteliği, onu besteci Richard Wagner ile karşılaştırma dürtüsü uyandırıyor; yalnız Dostoyevski'nin milli kahramanları erkeksi Valkürler değil, dişileşmiş erkeklerdir. Kimi açılardan Marey, gücünü bizzat Toprak Ana'nın kutsal kâsesinden alan bir Rus Parsifal'i olarak görünür. Aslında Marey Toprak Ana'dan hiç uzaklaşmamıştır; onu "derisinin altında", tırnaklarının altında taşır. Marey Rus Hıristiyanlığını ve halka ait bir toprak dinini birleştirir; ana şefkati taşıyan hareketi, anlamı çok sonraları kavranacak bir bağışlanma ve kurtuluş hareketidir. Parmağını çocuğun titreyen dudaklarına koyar, onu sakinleştirir ve ona ses verir – korku ve tiksintiyle haykırması için değil, peygamberce bir sesle yazması ve daha sonra yeni hakikati Avrupa'ya taşıyacak bir Rus Mesihi olması için. Bu yayılmacı bir kurtuluş vizyonudur; bir zamanlar Ruslar Moğol yağmacılarını nasıl Avrupa'nın kıyısında durdurduysa, şimdi de Avrupa'yı kendi kendisinden kurtarmaları, yasal ve siyasi özgürlüklerin aydınlanmış barbarlığından arındırmaları gerekmektedir.

Bedensel ceza, devletin yazarın bedeninde açtığı ya da açmakla tehdit ettiği kırbaç yaraları böylece şehitlik simgelerine ya da –Soljenitsin'in daha sonraki yorumuna benzeterek söylersek– yazara Rusya'daki "ikinci devletin" en üst makamını bahşeden halk topluluğuna aidiyetin alametifarikasına dönüşür. Dostoyevski'nin son yıllarında hayran olduğu Rus mutlak monarşisinin otoritesi siyaset-

102. Dostoyevski'nin mektupları, onun dine dönüşünün pek Augustusçu bir tarzda olmadığını, çok daha dolambaçlı ve uzun bir süreç olduğunu kanıtlar ama pek çok Batılı araştırmacı, yazarın geçmişteki deneyimlerine dair sonraki iddialarını ve bu deneyimlerin yeniden yazımını olduğu gibi kabul eder. Dostoyevski'yi daha bir Rus yapan, ama yazarın aşırı siyasi görüşlerinin eleştirmenler tarafından görmezden gelinmesini sağlayan da budur. Daha derinlemesine bir tartışma için bkz. Nancy Ruttenburg, *Dostoevsky's Democracy*, Princeton: Princeton University Press, 2008.

ten yazarın eser bütününe aktarılır.[103] Başka bir deyişle, köylü Marey Dostoyevski'nin esin perisi olur ve kültürel sermayesini meşrulaştırır. Dostoyevski manevi özgeçmişini yeniden yazar: Kendisi (hem ana hem de baba figürü olan Marey tarafından kutsanmış) bir Rus evladıdır; yazar olarak kendi halkı için bir baba haline gelir: küçük baba-çar (*batiuşka-tsar*) gibi bir küçük baba-yazar (*batiuşka-pisatel*).[104]

Yirminci yüzyıl başlarının Rus felsefecisi Lev Şestov insanlığın trajik haliyle yüzleşmede Nietzsche ile Dostoyevski arasındaki farklar üzerine düşünmüştür.[105] Şestov'a göre Dostoyevski hapishane yılları sırasında üzerine çöken "insanlıktan nefreti" bir türlü aşamamış, ama bu nefretle yüzleşmeyi de hiç başaramamıştır. Şestov, Dostoyevski'ye göre ancak ruhun ölümsüzlüğüne inanırsak bu dünya ve insanlığın bir kıymet taşıdığını, bu yüzden yazarın daha yüce bir iyilik uğruna *pereat mundi*, "dünya yıkılırsa yıkılsın" modelini benimsediğini söyler. Başka bir deyişle, Nietzsche'nin tersine Dostoyevski trajik varoluş halinden kendini geri çekmiş, bunun yerine imana sarılmayı tercih etmiştir. Dahası, Dostoyevski'nin inanç sıçraması Kierkegaard'ınki gibi imana giden bireysel bir tarik değil, milli dine doğru giden bir yoldur. Şestov bir paradoksa işaret eder: Dostoyevski ruhbilim karşıtı yeni dinin kehanetlerini Avrupa'ya taşımak istemiştir, ancak Avrupalılar onu "büyük ruhbilimci" olarak okumuştur.

103. Son dönem araştırmacıları arasında pek çoğu Bahtin'in diyalojik hayal gücü kuramına hayran olmakla birlikte bu teorinin Dostoyevski'ye uygulanabilirliğine karşı çıkar. Mesela bkz. *Russia's Legal Fiction* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998) içinde Harriet Murav'ın Dostoyevski'de otorite ve otoritarizm tartışması.

104. Marey öyküsünü nasıl okumalıyız? Nietzsche aynı soruyu Wagner'in Parsifal'i için sorar. "Öylesine dolambaçlı yollardan [Wagner'in] sonunda bir Katoliğe dönüştürdüğü Parsifal, bu saf gariban neyin nesidir? Bu Parsifal'i ciddiye almak gerekir mi? İnsanın tam tersini düşünesi geliyor, hatta böyle düşünmek istiyor: Parsifal tragedyacı Wagner'in bizden ayrılmadan önce bir epilog, bir taşlama oyunu olarak ortaya çıkardığı bir şaka olmalı. ... Wagner'in Parsifal'i, sanatçının nihai özgürlüğünün ve aşkınlığının zaferi olarak kendi kendine, gizlice attığı bir üstünlük kahkahası mıdır acaba?" Stewart-Steinberg, *Sublime Surrender*, s. 92.

105. Lev Şestov, *Dostoevskii i Nitshe (filosofiia tragedii)*, St. Petersburg: Tip. M. M. Stasiuleviça, 1903; İngilizce çevirisi: *Dostoevsky, Tolstoy, and Nietzsche*, Athens: Ohio University Press,1969.

Kendilerini Ruslaşmaya açmak yerine onu Avrupalılaştırmışlardır.

Şestov'a katılalım ya da katılmayalım, iş modernliği, özgürleşmeyi, özgürlüğü anlamaya gelince kültürlerarası çevirinin paradokslarını gözlemlemekten kaçınamayız. Köylü Marey düşünü içeren *Bir Yazarın Günlüğü* sıradışı bir günlüktür; edebi biçimi açısından pek çok Batı Avrupa eseriyle, özellikle Diderot ve Voltaire de dahil Aydınlanma dönemine ait eserlerle akrabadır. Buna karşılık, Aydınlanma edebiyatının diyalojik biçimlerini kullanmasına rağmen radikal biçimde Aydınlanma karşıtı bir mesaj verme peşindedir. Marey aynı zamanda hem "hayvani bir cehalet içinde" hem de "aydınlanmış" biridir; siyasi konum açısından bir serf olmasına rağmen çoktan özgür biri olmuştur.

Cezbetme ve iknaya yönelik edebi araç ve teknikler hazinesi edebiyat dışı bir amaç için, okurları imana çağırmak ve edebiyatı hayata aktarmak için kullanılır. Joseph Frank incelikli bir gözlemle, Dostoyevski'nin ironisinin tersyüz edilmiş bir ironi olduğunu belirtir. Ama bence sadece tersyüz değildir, aynı zamanda bir dönüştürme aracıdır; duygusal ikna ve karizmatik hipnoz için çalışan bir ironi taklididir. Bu retorik stratejisi kendini diyalojik süreç gibi gösterir ama aslında sohbeti bir akıl çelme konuşmasına dönüştürür. Arendt'in, Dostoyevski karakterleri arasındaki diyaloglarda dünyanın eksik kaldığına ilişkin sezgisi çok derinliklidir; Dostoyevski'nin kahramanlarının çoğu etraflarındaki dünyayı anlamak ve içinde yer almak yerine şeytani ya da meleksi kendi masal dünyalarını yaratmakla uğraşır. Gerçeklik üzerine akıl yürütmek yerine hayata aktarma umuduyla korkunç ya da hoş kurmacalar hayal ederler. Bu tür bir özgürleşmenin çoğul halde özgürlüklerin ve geleneksel siyasi ve kamusal söylemin üzerinden atlayarak "daha özgür bir özgürlüğe" yol açacağı varsayılır. *Bir Yazarın Günlüğü*'nün yazarı, Batı uygarlığının Büyük Engizisyon'unun kurbanlarının sesiyle konuşur ama Batı'nın "liberal değerlerinden" kurtulmamıza yardım edecek İsa'nın ve Büyük Engizisyoncu'nun rollerini de oynamaya çalışır aynı zamanda.



Resim 4. Hannah Arendt ve Heidegger'in mektuplarını içeren kitabın yazarca çekilmiş fotoğrafı kullanılarak yapılmış satranç tahtası biçimli kolaj, Svetlana Boym.

4

AŞK VE ÖTEKİNİN ÖZGÜRLÜĞÜ

İki Kişilik Totalitarizm mi, Dünya Kurma Macerası mı?

Hannah Arendt tutkulu aşkın "iki kişilik totalitarizm" doğurabileceğini yazmıştı.[1] Böyle bir durumda âşıkların işlediği aşk cinayeti, çevrelerindeki dünyayı silip yok edişleri, kamusal ve bireysel özgürlükleri unutuşlarıdır. Elbette aşk dünyeviliği silip yok edebilir ama potansiyel dünyalar da yaratabilir ve bu dünya kurma işi bazen aşk yapmanın kendisinden daha uzun ömürlü olabilir. Bizzat aşk deneyimi toplumdaki iktidar ilişkilerinin, bireye ilişkin tavırların, cinsiyet politikasının, dinsel ve kültürel inançların yansımalarını taşıyan ama onlara hiç uymayan bir biçimde sosyal dünyanın bir mikrokozmosunu sunar. Bu yönüyle aşk ilişkisi bir mini demokrasi, aydınlanmış despotizm, teokrasi, tiranlık ya da anarşi olabilir.

Aşkla özgürlük arasındaki ilişki, iflah olmaz bir karşılıklı bağımlılık ya da hatta bir aşk-nefret ilişkisi niteliği gösterir. Aşk bir bireye hem esaret hem de özgürleşme getirebilir. İki âşığın bireysel özerkliğini sona erdirebilir ve dünyalarını küçültebilir, ya da tersine asla ikisinin toplamı olmayan yeni ve öngörülemez bir "üçüncü alan" açabilir. Yeni alanın ölçümü toplayarak değil, düğümlere, eğrilere, kıvrımlara, paralel çizgilere ve hayatlara dair riskli bir kesişimler-bileşimler matematiği yardımıyla yapılır.

1. Hannah Arendt, *The Human Condition*, s. 242.

Dolayısıyla aşk deneyimi, özellikle âşıklar felsefeciyse iç ve dış sınırları zorlayan örnek bir özgürlük sınavıdır. Søren Kierkegaard ve Hannah Arendt'in durumunda özgürlük kavrayışları doğrudan aşk deneyiminden gelişmiş, böylece yaşam deneyimleri ile duygu, düşünce ve yargı deneyimleri her zaman uyumlu olmayan bir biçimde iç içe geçmiştir.

"Zevk hayal kırıklığına uğratır, olasılık ise asla," diye yazar Kierkegaard, kişinin hayal gücünün en güçlü afrodizyak olduğunu ima ederek.[2] Bu anlamda, bir felsefeci için aşka âşık olmak (ya da Heidegger'in söylediği üzere "birinin aşkı içinde varolmak") bir başka kişiye âşık olmaktan daha az hayal kırıklığı yaratabilir. Ancak âşık felsefeci ister istemez ikinci özneyle, bir başka öngörülemez birey olan âşık olduğu kişiyle karşılaşmak zorundadır. Eğer Sartre gibi aşkın hedefinde ötekinin bedelsiz vermesi gereken özgürlüğü olduğunu düşünüyorsa, "ilişkiye emek vermek için" ne planlar yaparsa yapsın, varoluşsal ve kişisel başarısızlığa mahkûmdur. Denetim takıntısı birlikte-yaratma macerasını ve öngörülemeze açık olmayı yok edebilir. Felsefeci arzuladığı ama fethedemediği ötekinin özgürlüğü ile karşılaştığında ne olur? İki özne arasındaki ilişki efendi-köle diyalektiğinin ötesine geçebilir mi? İki özgürlüğün kesişimindeki aşk alanı neye benzer ve nasıl bir felsefe esinler?

Roland Barthes aşk üzerine nasıl konuşacağımızı artık bilemediğimizi söylemişti. Ona göre çağdaş âşıkların söylemi, Georges Bataille'ın aktardığı "papanın hindiyi düzmesi" hikâyesinden de, cinselliğin açıkça sergilenmesinden de daha müstehcendir.[3] Duygu ve

2. Søren Kierkegaard, "Diapsalmata", *Either / Or*, 1. Bölüm, haz. ve çev. Howard V. Hong ve Edna H. Hong, Princeton: Princeton University Press, 1987, s. 17-44, alıntı s. 41'den.

3. Roland Barthes, *A Lover's Discourse: Fragments*, çev. Richard Howard, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1978, s. 177-8; Türkçesi: *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Metis, 2010. Bkz. Svetlana Boym, "Obscenity of Theory", *Yale Journal of Criticism* 4, no. 2 (1991): 105-28: "Anakronik olan her şey müstehcendir. Bir (modern) tanrısallık olarak Tarih baskıcıdır; Tarih zamanın dışında olmamızı yasaklar. Geçmişte yalnız harabelere, anıtlara, *kitsch* olana, eğlenceli olana tahammül ederiz; bu geçmişi sadece imzasına indirgeriz. Âşığın duyguları eski tarzdır, ama bu antikalık bir gösteri olarak bile geri kazanılamaz."

bağlanma alanı, ciddi düşünür için samimi kaba sabalığa ya da cinselliğin açık temsiline kıyasla daha kabul edilemezdir sanki. Popüler kültür ve psikolojiyi sahiplendiği için âşığın söylemi daha da müstehcen hale gelir. Bu durumda müstehcen ne anlama gelir? Müstehcen kelimesinin İngilizce karşılığı olan *obscene* karanlık bir etimolojiye sahiptir. Latince *ob* (nedeniyle) + *cænum* (kir, pislik, tiksinti, uğursuzluk) ile ilintili olabilir. Ama Yunan ve Roma tiyatrosuyla bir bağlantı kuran başka ve belki daha yaygın bir etimoloji de vardır: *ob* (karşı) + *scaena* (sahne, topluluk ritüellerinin canlandırıldığı alan, kutsal alan). Bu anlamda *obscene* itici, açık cinsellik içeren ya da pis anlamlarını taşımaz; eksantrik, merkezin dışında kalan, sahne gerisinde bırakılan, sıradışı, alışılmış olmayan ya da antisosyal bir şeyi belirtir. Bu benim *off-modern* ya da modern-dışı kavrayışıma da yakın düşüyor. Yöntem söylemlerini, disiplin uygulamalarını bozucu ve aşırı olması bakımından aşk, çağdaş bilim yaklaşımı için müstehcendir. (Burada aşktan söz ediyorum; onu içermesi ya da içermemesi mümkün olan evlilik kurumundan değil.) Aşkın aşırılığı ve özgürlüğün asimptotu çakışır, ama asla bütünüyle değil.

Aşka başka bir açıdan yaklaşan Georg Simmel de modern bilgi anlayışında aşkın sahne arkasında kalması ve Platon'dan bu yana aşk felsefesi kıtlığı çekilmesi üzerine yorum yapar.[4] Platon'dan Mill, Kierkegaard ve Arendt'e kadar, aşk özgürlük ve özgürlükten yoksunluk üzerine düşünceleri hem besler hem de dönüştürür. (Özgürlük de evlilik dışı özgür ilişki de siyasi düşünceyle bağlantılı olmuş ve tarihsel çerçeveyle ilintili olarak devrimci ya da karşı devrimci addedilmiştir.) Simmel Platonik ve modern eros arasında, farklı bir mimari anlayışı, farklı bir zamansallık ve güzellik ile öznelliğe ilişkin değişik kavrayışlar getiren bir ayrım önerir. Platon'a göre aşk insan ile tanrı arasında aracılık yapan bir *daemon* iken, modern kavrayışta aracılık iki birey arasındadır. Platon ve Sokrates aşkı insan bilgisi ve insan deneyimi için bir harekete geçirici güç olarak gören ilk ve son felsefeciler arasındadır. Yine de öğretmen-âşık ile sevilen genç talebe

4. Georg Simmel, "Eros Platonic and Modern", *On Individuality and Social Forms*, haz. Donald N. Levine, Chicago: University of Chicago Press, 1971, s. 235-48.

arasındaki homoerotik ilişkide saklı Platonik aşk kaçınılmaz olarak pedagojiktir; insan ilişkilerinin karşılıklı oluşunun doğurduğu dramalarla pek ilgilenmeden, baştan çıkarmadan yüceltmeye dikey bir hatta hareket eder. Âşık ile maşuk arasındaki duyguların karşılıklılığı kozmik düzen içinde bir önem taşımaz. Buna karşılık Platonik eros kendi duyum-ötesi araçsallığına sahiptir; sevilen kişide tesadüfi ve hep kısmi bir şekilde vücut bulan daha yüksek bir akılcılık, iyilik ve güzellik arayışında akıldışı bir araç olarak kalır. Unutulmuş hakikatlerin bir gölge-yazısı olduğu için Platonik aşkın zamanı, geçmiş zamandaki gelecektir, asla şimdiki zaman değildir. Özgürlük meselesi maşukun gerçek kimliği kadar önemsizdir.

Platonik âşık insanda yansımasını bulan güzelliğin tadını çıkarırken modern âşık bir bireyi sever ve onu güzel bulur: "Bizim için bireyin *güzelliği* ve güzelliğin *bireyselliği* bölünmez bir bütün oluşturur."[5] Buna karşılık Platonik eros güzelliği kapsarken bireyselliği dışlar. Modern karşılıklı aşk için ise güzel sevgili, güzelliğin yansıdığı perde olarak insan malzemesinden ya da mutlak olana giden yolda bir sıçrama tahtasından ibaret olamaz artık. "Modern insanın büyük görevi: gelip geçici olanda ikamet eden ebediyi anlamak," diye yazar Simmel.[6] Dolayısıyla modern eros insanlığın sınırlarını "genişletmek" ya da "aşmak" peşinde değildir; sınır boylarında ve eşikte, geçmişle gelecek arasındaki boşlukta, insanca sokulganlığın ve şimdiki zamanın oyunbazlığının yarattığı imkânlarda yaşar. En iyi durumda modern eros, bizi "zamanla sınırlı hayatımızın eşiğinin ötesine"[7] iten bir macera sunar. Ancak Simmel'in modernite kavrayışında "ötesi" aşkınlık demek değildir. Bu "ötesi" bir hedef değil, yol işaretidir. Görünür ufkun arkasında kalan bir ufuk, eşikten görülen manzara, bir hayal ve mucize vaadidir. Yan yollara, başka yerlere, hayata hem yabancı hem de içsel olan macera alanına doğru yönlendirir.

Yine de Platon'da olduğu gibi Simmel'de de âşıklar arasındaki ilişki mistik bir kaynaşma ile sonlanmaz asla. Tam tersine, karşılıklılığın mimarisi çitler ve duvarlar içerir; neşe dolu çayırlar, uçsuz bucaksız bozkırlar değil. "Modern aşk," diye yazar Simmel, "öte-

5. *A.g.y.*, s. 242. 6. *A.g.y.*, s. 242 7. *A.g.y.*, s. 247.

kinde erişilmez bir şey olduğunu, bireysel benliğin mutlaklığının iki birey arasına bir duvar ördüğünü ve iki kişi de en büyük tutkuyla arzulasa bile bu duvarın yıkılmayacağını, gerçek bir 'sahiplenmenin' ancak hayali olacağını baştan teslim eder."[8] Erişilmez olan burada aşkın değil insani bir nitelik taşır; gizem tanrısallığın değil bireyselliğin gizemidir.[9] Simmel'deki modern eros duvarı âşıklar için bir engel oluşturmakla kalmaz, aynı zamanda erotik açılma ve gizlenmenin alanı, oyun oynanan kapı eşiğidir. Böyle bir yatay mimari, gücün ve aşkınlığın dikeyliği kadar gizem ve imkân içerir.

Ancak Simmel'e göre Platonik ve modern eros ikili karşıtlığa hapsolmuş çatışan iki unsur değildir sadece. İkisinde de gizemli ve trajik bir kuvvet vardır.[10] Modern erostaki trajik unsur bir Shakespeare oyunundaki gibi kaderin cilvelerinden ya da âşıkların birleşmesinin önündeki toplumsal engellerden kaynaklanmaz, âşıkların kör umutlarıyla hayatın faniliği arasındaki çatışmadan kaynaklanır. Başka bir deyişle, aşkı trajik yapan onun zamandışı zamansallığı ve zorunluluğa karşı Don Kişotça mücadelesidir. Dolayısıyla aşk deneyimi insan özgürlüğünün hem imkânlarını hem de sınırlarını örnekler: "[Hayat] kendi enerji kaynaklarından hayata sadık kalamayan şeyi doğurur," diye yazar Simmel.[11] Burada katarsis aşkın tamamına erdirilmesinde değil, dolambaçlı yollardan ulaşılan düğüm noktalarında, hayatın faniliği ve tesadüflerle boğuşmada, ânı dondurma ve kırılgan aşk manzarasını kutlama arzusunda yatar. Modern aşk deneyimi ötekine sahip olmanın imkânsızlığını bir biçimde kabullenmeyle ilintilidir. "Benim", "senin" gibi iyelik zamirleri ve iyelik ekleri bile aşkta bir sahiplik değil, bir aşk nesnesi yaratma, âşıkların gizli arazisine ya da kentine daha önce olmayan bir işaret

8. *A.g.y.*, s. 246.

9. Simmel'e göre bireysellik ne özerk ne de egemendir, ancak araçsallaştırılamayan ve özetlenemeyen bir nitelik taşır.

10. Bizzat Simmel'in denemesi çaprazlamalı bir yapıya sahiptir. Bilgi ve aşk birbirine dolanır ve sonunda bir çözüme ulaşmak yerine ikisinin arasındaki çatlaklarda kalırız. Yaşam deneyimi ne Platonik ne de modern kavramda yatar, ancak ikisinin arasında, ikisini de aşmadan ötelerinde bir yerde "kendi derinliklerinde" deneyimlenebilir.

11. Georg Simmel, "On Love", *On Women, Sexuality and Love*, çev. Guy Oaks, New Haven: Yale University Press, 1984, s. 172.

taşı koyma anlamına gelir: İsmin sonuna gelen -m eki bir mülkiyet iddiası değil, aşkın ad verme ayinidir.

Simmel'in denemesi, Platonik erosla modern eros arasında ve ötesinde köprüler kuran ve öngörülemez olandaki çatlakta biten bir felsefi mimari öne sürer. Macera vaadi ile kaçınılmaz melankolinin ilerleyişi arasında aşk manzarası titreyerek görünüp kaybolur; aşkın bakışı, "üzerine kendi inkârının gölgesi düşmüş olan bir şeye çekinerek gözlerini çevirmektir".[12]

Aşkın dili bayağılıkla dile getirilemezlik arasında gider gelir. Robert Indiana'nın posta kartlarında ve tişörtlerde kitle üretimine konu olmuş aşk imgesindeki devrik "O" ile yazılmış "LOVE" sözcüğü geliyor akla. Aşkın bayağılığı ile yüceliği arasında başkalaşımın ve birlikte-yaratmanın alanı yatar. İnsan özgürlüğünün duygusal mimarisi budur. Aşk deneyimleri içsel özgürlük kaleleriyle toplumun kamusal mimarisinde inşa edilmiş "özel mülkler" arasında hareket eder, oradan da gizli buluşmaların yarı gizli alanlarına, balkonlara, köprülere, yan ve arka yollara, âşıkların hayal gücünün hiperbolik düzlemlerine geçer. Bir agnostik dünya kurma macerasına, birlikte potansiyel alanlar yaratma uğraşına dönüşebilir. Hayatı en çok dönüştüren aşk deneyimleri, bir erkekle bir kadın arasında olsa bile *queer*'dir, eşcinseldir. Aşk üzerine en çarpıcı ve temel metinlerin –Platon'dan Proust'a, Tsvetaeva'dan Barthes'a kadar– heteroseksüel olmayan düşünür ve şairler tarafından yazılmış olması tesadüf değildir. Bir aşk ilişkisi çoğu zaman felsefi deneylerin, ölümlülük imasının, varoluş bunalımının, nostaljinin, aidiyet arzusunun kılık değiştirmiş hali olabilir ama hiçbir zaman sadece kılık değiştirme olarak kalmaz, hep baştaki öncülleri yerinden oynatır ve bazen paradigma değişikliğine yol açar.[13]

12. Georg Simmel, *On Women, Sexuality and Love*, s. 151.

13. Aşk ve özgürlük konusunu düşünmeye başladığımda, cinselliğe dair yasakların ve toplumsal hiyerarşinin kaldırıldığını ilan eden ütopik topluluklar üzerine çalışmayı planlamıştım. Marquis de Sade'ın dört bir taraftan yabancılarla özgürlük heykelleri önünde çiftleşme ama asıl yasağı gözetip asla aşka yüz vermeme emriyle başladım. Buradan, cinselliği tayına bağlanması gereken önemli bir faaliyet olarak gören ve düzenli kamuya itiraf ve "özeleştiri" toplantılarıyla konuyu tartışan, on dokuzuncu yüzyıl sonlarında ABD'de Rusların kurduğu radikal topluluklara geçtim. Ancak 1880'lerde Kansas'ta Rus Kökenli Amerikalıların toplulu-

Burada modern erotik mimarinin çelişkilerine, iki öznenin aşkta buluşmasına ve bunun tarihsel ve siyasal boyutlarına odaklanacağım. Erosu hayata geçirenlerin ve modern aşk felsefecilerinin ilklerinden biri olan ve sonunda içsel özgürlük uğruna aşkı feda eden Søren Kierkegaard ile başlayacağız. Sonra iki tutkulu düşünüre, Hannah Arendt ve Martin Heidegger'e geçeceğiz. Bilindiği üzere bu iki düşünürün gizli aşkları yirminci yüzyılın büyük dramaları tarafından şekillendirilmiş ve Arendt'in kamusal özgürlük kavrayışının gelişimine de katkıda bulunmuştur.

Baştan Çıkarıcının Günlüğü: Bir Silah Başı Çağrısı Olarak Kucaklaşma

> Melankoli tanıdığım en sadık sevgili. Öyleyse aşkına cevap vermeme şaşmamalı.[14]

Søren Kierkegaard sadık bir âşıktı. Sevdiği tek kadını sadakatine feda etti ve ondan sonra, en azından alışıldık mutluluk ölçütlerine göre yaşamını mutsuz olarak sürdürdü. Gönüllü bir fedaydı onunki, neredeyse tuhaf denecek ölçüde bizzat kendisi tarafından tasarlamış ve uygulanmıştı. Ne toplum ne de kilise tarafından talep edilmişti. Kısa hayatı boyunca Kierkegaard aşkının ve özgürlüğünün hikâyesini farklı türlerde, farklı takma adlarla ve hedonist bir baştan çıkarıcıdan çileci bir keşişe kadar farklı kişiliklere bürünerek tekrar tekrar yazdı. Her tekrar onu insani karşılıklılıktan biraz daha uzaklaştırdı; büyük harfle Aşk'a doğru yükselişinin her aşaması onu dünyevi aşk deneyiminden ve maşukuna kavuşmaktan biraz daha uzaklaştırdı. Sonunda içinde ana iletişim biçiminin "gölge-yazı" olduğu kendi içsel özgürlük kalesinin mimarı oldu.

•••••

ğunda çalışan Grigory Machtet'in anılarında, satır arasında şunu keşfettim: Machtet'in yaptığı en kötü ve günahkârca şey, kırlardaki bir Rus komşusunu ziyaret etmesi, bir kahve içmesi ve muhtemelen topluluk liderinin karısıyla önceden tasarlanmamış bir biçimde "zina" yapması oldu. Bu kötülük öyküsü, iki öznenin deneyiminin ve pek çok felsefi ve varoluşsal "aldatmalarının" sanıldığından daha tartışma götürür olduğu ve toplu yaşama deneyiminden çok birlikte-yaratmayla ve özgürlük macerasıyla ilişkili olduğu konusunda beni ikna etti.

14. Kierkegaard, "Diapsalmata", s. 20.

Kierkegaard'ınki, resmi kiliseye olduğu kadar Hegelci sisteme de meydan okuyan tek kişilik bir özgürleşme hareketi, tek kişilik bir devrimdir. Kendini özgürleştirmeye doğru radikal yoluna çıkarken dünyevi özgürlüklerle ilişkisini keser ve Dostoyevski gibi modern bir modernlik karşıtı olur. Bu tiyatroda Kierkegaard kendi aşk hayatını canlandırır ve dış dünyaya meydan okuyan, gerçekleştirilmesi imkânsız çok sayıda olasılığı sahneye koyar.

Hikâye bir romans gibi başlar. 1837'de otuz yaşındaki parlak Latince öğretmeni Søren Kierkegaard, yaşam dolu "şuh gözleri" olan güzel bir genç kızla, Regine Olsen ile karşılaşır. İki yıl peşinden gizlice dolaştıktan sonra sonunda tanışırlar. Kierkegaard babasının doğum günü sırasında "onda karar kıldığını" öne sürdüğüne göre bu pek tesadüfi bir karşılaşma değildir. Kur yapma dönemi Kierkegaard'ın Sokrates'in ironisi üzerine doktora tezini yazmasıyla çakışır ve tez yazımındaki gelgitler aşk hikâyesinin gidişatını etkilemişe benzer. Genç profesör incelikli planlarla Regine'in evine kabul edilmeyi becerir ve kısa süre sonra ona evlenme teklif eder. Nişan halkalarının birbirlerine verilmesiyle resmi nişan geleneksel usulde gerçekleşir. Ancak resmi nişanın ardından gerçek anlamda baştan çıkarma çabası başlar ve Søren kendisini Regine'in kalbine bir şiir gibi işlemeye karar verir. Öteki sadık sevgilisi melankoliyle süregiden mücadelesine rağmen Søren derin bir aşka kapılmıştır ve aylar süren ince baştan çıkarma çabalarının sonunda Regine'in "kendini tamamen teslim etmesini" sağlar. Yine de birbirlerine yakınlaştıkça ve düğün tarihi yaklaştıkça Søren daha huzursuzlaşır. Doktora tezini tamamlar tamamlamaz kafasında kaçınılmaz olan şeyle yüzleşmeye karar verir ve nişan halkasını postayla Regine'e yollar.[15] Søren ıstırap içindedir ama Regine'e, içinde yeni doğan dinsel çağrının böyle insani bir mutluluğu kendisi için olanaksız hale getirdiğini anlatır. Geri yollanan nişan yüzüğü erotik ve yorumbilgisel bir geometri alanı açarak sonu gelmez bir şiirleştirme konusu olacaktır.

Aşk hikâyesinin ilk anlatılışı *Ya / Ya da* kitabının Baştan Çıkarıcı

15. Felsefe cephesinde aşk ilişkisine koşut olarak Hegel, Sokrates ve (Kierkegaard'ın Regine ile nişanı bozduğu sırada derslerine devam ettiği) Schelling ile üç felsefi ilişki gelişir.

Johannes tarafından yazılan *Baştan Çıkarıcının Günlüğü* olarak bilinen bölümünde bulunur. Hikâye, olanı değil olabileceği ya da olması veya olmaması gerekeni aktaran dilek kipinde anlatılır. Johannes Akdenizli bir Don Juan olmaktan çok bir düşünür-âşıktır. Baştan çıkarma pedagojik bir romans, sanat ve özgürlükler üzerine acele etmeden, ufak ufak yudumlanması gereken bir öğreti sunumu olarak başlar.

Johannes, Cordelia'sının "içsel olarak gelişmesini, ruhun esnekliğini hissetmesini, dünyayı değerlendirmeyi becerebilmesini" ister. "İki yetkin zihin" arasında bir ilişki istemektedir: "Bana hiç borçlu olmamalı, çünkü özgür olmalı. Sadece özgürlükte olur aşk, eğlence ve sonsuz keyif sadece özgürlükte olur."[16] Elbette Cordelia'nın özgürlüğü bir tasarıdan yoksun değildir: Baştan çıkarıcı, sevgilisi kollarına "sanki doğal bir zorunluluğun sonucuymuş gibi" düşsün ister. Kişi zamirleriyle yapılan oyun kişinin kendi özgürlüğü ile ötekinin özgürlüğü arasındaki ilişkiyi yansıtır.

> Cordelia'm benim!
>
> "Benim" – neyi gösteriyor bu kelime? Bana ait olanı değil, benim ait olduğum, bütün varlığımı içeren, ona ait olduğum ölçüde benim olan varlığı. Neticede Tanrım, bana ait olan Tanrı değil, ait olduğum Tanrıdır; aynı şey memleketim, evim, mesleğim, özlemim, umudum için de söz konusudur. Ölümsüzlük diye bir şey olmasaydı bile senin olduğum düşüncesi doğanın alışıldık akışını tersine çevirirdi.[17]

Halka döngüsünün başlangıcı budur. Halka burada hâlâ bir parantez gibi açıktır. İki âşık arasında, "benim" ile "senin" arasında erotik bir gerilim ve mesafe vardır. Halka, bir vaat, âşıklar için mahrem bir karşılıklılık ve özgürlük dünyası imkânı taşır. Zamirlerin değiştokuşu bir armağan ve fail olma halinden bir vazgeçiş, neden-sonuç ilişkisinin tersine dönüşü gibi görünür. Sen benimsin çünkü ben seninim. Eylem halindeyim çünkü zaten daima edilgenim. İstediğin

16. Søren Kierkegaard, "The Seducer's Diary", *Either / Or*, 1. Bölüm, haz. ve çev. Howard V. Hong ve Edna H. Hong, Princeton: Princeton University Press, 1987, s. 301-446, alıntı s. 360'tan; Türkçesi: *Baştan Çıkarıcının Günlüğü*, çev. Nur Beier, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2013.

17. *A.g.y.*, s. 406.

gibi sev beni. Yalnız Johannes kendi çıkarına olmayacak kadar iyi bir hatiptir. Melankolik âşık özlemini aidiyetle sona erdirmek ister ama bunu tamamen başaramaz. Aşk deneyimi "doğanın alışıldık akışından" ve sonluluk teleolojisinden kaçış için yan yollardan biri olabilir. Simmel sevgilinin adından önce kullanılan kişi zamirlerinin ve sonuna eklenen iyelik eklerinin, aşkın sahipleniciliğini göstermediğini, aşkın yaratıcılığının işareti olduğunu yazar; aşk oyununun dışında varolmayan bir kişi yaratır bunlar.

Johannes'in sevgilisine sonraki notunda ironi arzuyla iç içe girer ve âşıklar arasındaki aralığı daraltarak kışkırtıcı bir biçimde küçülen bir kapalı alana dönüştürür:

> Cordelia'm benim,
>
> "Benim-senin" – bu kelimeler mektuplarımın değersiz içeriğini içine alan parantezlere benziyor. Kolların arasındaki mesafenin giderek kısaldığını fark ettin mi? Ah benim Cordelia'm! Yine de içi boşaldıkça parantezin daha görkemli hale gelmesi güzel şey.
>
> Johannes'in.[18]

Halka döngüsü ikinci aşamasına ulaşır ve kollar arasındaki mesafe kısalmaya başlar. Belagat sahibi âşık cilveli bir edayla, aşk adına aşk mektupları yazmaktan aldığı derin keyfi feda etmeye istekli, aşırı alçak gönüllü bir yazar gibi davranır. Zamirden önce gelen "Ah" iç çekişi tehlikenin işaretidir.

Halka geleneksel birleşme sembolü olmaktan çıkarak âşıkların sözdiziminde (parantezler) ve beden dilinde (kucaklaşma) yansımasını bulan gizemli bir hiyeroglife dönüşür. Halkanın biçimi pek çok dalga etkisi yaratarak tekrar tekrar yinelenir. Johannes sevgilisine nişan halkasının sadece bir uzlaşımsal âdet olduğunu; romantik mahremiyeti kamusal dünyanın bayağılığına maruz bıraktığını öğretir. Ancak kendi aşk söyleminin de sevgilisinden erotik bir ilişki "çaldığının" ve onu neredeyse mükemmel bir kucaklaşmanın görsel şehvetiyle dolup taşan bir biçimde dile aktardığının farkındadır.

Baştan Çıkarıcının Günlüğü'nde Kierkegaard onu bu şekilde davranmaya kendisinin ittiğine inansa da, nişanı bozan Cordelia'dır.

18. *A.g.y.*, s. 419.

Cordelia'm benim,

Nişandan şikâyet ediyorsun; aşkımızın dışsal bir bağa ihtiyacı olmadığını, bunun sadece bir ayak bağı olduğunu düşünüyorsun. İşte benim şahane Cordelia'm! Sana hakikaten hayranım. Dışsal birliğimiz hâlâ bir ayrılık olmayı sürdürüyor. Aramızda Pyramus ile Thisbe arasındaki gibi bizi birbirimizden ayıran bir duvar var hâlâ. Başkalarının sırrımızı paylaşması hâlâ bir rahatsızlık kaynağı. Özgürlük yalnızca karşı çıkmada. Ancak aşkımızdan kuşkulanan dışarıdan biri olmazsa, yalnızca o zaman aşkımızın bir anlamı olur; ancak dışarıda kalanlar âşıkların birbirinden nefret ettiğini sandığında, yalnız o zaman mutlu bir aşk söz konusudur.

Johannes'in.[19]

Tersine dönüş tamamlanmıştır: Halka kucaklaşmanın karşıtıdır, özgürlük karşı çıkmada yatar. Ancak kucaklaşma aynı zamanda bir "silah başı çağrısı"dır ve artık aşk dili kucaklaşmayı tehdit eder. Johannes, hikâyenin bu yola girmesindeki sorumluluğundan kendini çekip çıkarmak için Cordelia'nın nişan halkasını kendi özgür iradesiyle geri yollamasını sağlar.

Pyramus ile Thisbe efsanesinde iki âşığı ayıran duvar aynı zamanda buluşma yerleri haline gelir. Duvarın gerisinden konuşur, hatta duvarı öperler. Ancak duvarın kenarında yaşamak ve kendilerini ayıran şeyi paylaşmak onların kaderidir. Duvarın çevresindeki alan, aşklarının bu dünyadaki mekânıdır. Kaçıp mağaranın yakınlarında buluştuklarında yanlış anlamalara mahkûmdurlar. Pryamus Thisbe'nin kanlı elbiselerini görünce koşup kendini öldürür, Thisbe de onun ardından aynı şeyi yapar. Kamuya açıklık aşklarının özgünlüğünü tehdit eder. Duvar ne sadece bir engel ne de bir sentezdir; duvar âşıkların paradokslarının, aşk deneyimlerindeki trajedinin mekânıdır.

Johannes ve Cordelia'nın hikâyesindeki halka, Pyramus ile Thisbe efsanesinde duvarın gördüğü işlevi üstlenir. Geleneksel nişan halkası geri yollandığında (Johannes'e göre) âşıkların elinde kalan kucaklaşmadır. Ancak kucaklaşma boğucu olabilir ve silah başı çağrısına dönüşebilir. Simmel duvarda iki bireyin birbirlerini yok etmeyle sonuçlanmayan gizemli birlikteliklerine imkân veren bir pa-

19. *A.g.y.*, s. 425.

radoks görür. Ama iki öznenin böyle bir biçimde birlikte varoluşunun Kierkegaard'ın hikâyesinde yeri yoktur.

Yine de kaçınılmaz kötü sonun arefesinde, ilişkinin ilk ve son defalığına fiziksel olarak tamamına ermesinden önce kısa bir süreliğine, dokunmanın son derece erotik bir hal aldığı, âşıkların arasında nefes alma boşluğunun hâlâ bulunduğu, kucaklaşmanın henüz boğucu olmadığı zamansız an yaşanır. Bu an, tarih ve doğadan koparak umut, hayal gücü ve macera imkânlarının "dilek kipindeki" zamansallığına açılan âşıklara özgü bir hünerin armağanıdır. Dilin erotizminin öpüşmeyle eşzamanlı olduğu, kendi kendisinin önüne geçmediği bir andır bu. Maalesef âşık, bilinen dildeki yansımalı sözcüklerin yaklaşık olarak taklit ettiği her şeyi aşan, akılda kalan ya da gelip geçen bütün öpüşmeleri sınıflandırmayı düşünen sabırsız bir yazardır. "Kimi zaman şapırtılı, kimi zaman ıslıksı, kimi zaman ıslak, kimi zaman patlayıcı, kimi zaman gürleyen, kimi zaman dolu, kimi zaman boş, kimi zaman patiska gibi vs. vs. ... İlk öpücük bütün diğerlerinden niteliksel olarak farklıdır."[20] Âşık, gelecekteki nostaljinin beklentisiyle dolup taşarak tekrarlanamaz ve geri dönülemez olanı övgüye boğar. Cordelia tarafından cezbedilmiş olmanın ötesinde daha fazla bir şeyler söz konusudur sanki: "Seni sevmek bir dünyayı sevmek değil mi?"[21] diye sorar Johannes bir mektubunda. Öpüşmenin fısıltısı bizzat dünyeviliğin şifresidir.

Baştan çıkarıcı, işin neticelenmesinden hemen önceki son ânın, çözümün nihailiğinden önceki, imkânlarla en yüklü ânın tadını çıkarır. Ondan sonra ilişkinin uzun süredir beklenen tamama ermesi gelir:

> Neden böyle bir gece daha uzun sürmez? ... Bir kız her şeyi verdiğinde zayıf düşer, her şeyi kaybetmiştir; çünkü erkekte masumiyet olumsuz bir unsurken, kadında varlığının özüdür. Artık her direniş imkânsızdır ve sevmek ancak direniş varken güzeldir; direniş bitince aşk zaaf ve alışkanlık halini alır. Onunla ilişkimin hatırlatılmasını istemem, rayihasını yitirdi bir kere; sadakatsiz âşığının ardından ıstırap çeken bir kızın, güneş çiçeğine dönüştürüldüğü zamanlar da geride kaldı artık. ... Ben tanrı olsaydım Poseidon'un bir su perisine yaptığını yapardım: Kızı bir erkeğe dönüştürürdüm.[22]

•••••

20. *A.g.y.*, s. 417. 21. *A.g.y.*, s. 399. 22. *A.g.y.*, s. 445.

Nihayetinde aşk deneyimlerinin çeşitliliği, epifani anları ve mutluluk ve özlem gelgitleri, bir başlangıcı, hızlı bir doruk noktası ve ani bir çözümü olan bir baştan çıkarma öyküsüne dönüşür. Hegel'i taklit eden alaycı bir üslupla Johannes, baştan çıkarmanın sonunun tarihin sonuna koşut olduğunu ilan eder; ondan sonra mitos başlamaktadır.

Johannes hikâyeyi iki insan arasında değil, sanatçı ile eseri arasındaki ilişki olarak yeniden yazmaya hazırlanır: Pryamus ve Thisbe'nin bile değil, Pygmalion ile Galatea'nın hikâyesi olarak. Sevgilisini kendi yaratmamıştır ama yine de onu taşa çevirmek ister. "Cordelia'm benim" dediği sevgilisi ölü bir Cordelia'ya, taşa dönmüş bir heykele, güneş gibi bir kız, bir periyken salkım saçak bir güneş çiçeğine dönüşür. Âşıkların öyküsü sevgiliyi aşk ve özgürlük hikâyesinden silmek üzeredir. Sevgilinin ruhunun esnekliği ve özgürlüğünün içedönüklüğü geleneksel tarzda yeniden formüle edilir: "Öteki-için-varlık olarak kadın saf bekâret ile nitelenir."[23]

Kierkegaard'daki erkek âşık bir dizi farklı role bürünür: dişi, erkek, hermafrodit; dişi olan ruhu erkekçe düşüncelerinin önünde boyun eğer. Sevgili Sokrates'inin öğretmeni Diotima'nın bilgeliğini unutan Kierkegaard, kadınlar için çok daha geleneksel bir tiyatro sahnesi ayırır. Kierkegaard'ın kadınları aşk ve felsefenin öznesi değil nesnesidir, deneyim için uyarıcıdır yalnızca. Sonunda Baştan Çıkarıcı Johannes'in Cordelia'yı erkeğe dönüştürmek istemesi Cordelia'ya yaptığı ironik bir iltifattır; Cordelia onu, dünyevi ruh eşi, şairane bir hermafrodit olmak üzere, en yüce aşkla cezbetmiştir. Ama feda kurgusunu bozacağı için birleşmeleri gerçekleşmemiştir.

Kişisel tarih mitosa dönüştüğünde, hüsnükuruntu ile eylem arasındaki ayrımı bulanıklaştırarak ötekinin özgürlüğü ile sonuçları öngörülemez karşılaşmayı da yok eder. Baştan Çıkarıcı Johannes'in hayali tiyatrosu, Kierkegaard ile Regine Olsen'in rollerini ters çevirip yeniden yazdığı için özellikle ilginçtir. (Elbette edebiyat gerçek kişi ve olayların şifrelenmiş hikâyesi olarak okunmaz; mitosun yaratılmasının ve tek bir yazarın elinden çıkmasının tutarlılığını tehdit eden gerçek olaylarla değil, olasılıklarla oynar edebiyat.)

"Gerçek hayatta" (bu tabire Kierkegaard kuşkusuz itiraz ederdi)

23. *A.g.y.*, s. 430.

Søren ile Regine arasındaki ilişkinin böyle alışılageldik olmayan bir tarzda tamamına erdiği şüphe götürür. Yaşamöyküsü yazarları Søren'in kızın namusuna dokunmadığına inanır. Buna karşılık *Baştan Çıkarıcının Günlüğü*'nün tersine, nişanı bozan Regine-Cordelia değil Søren-Johannes'tir. Søren yüzüğü Regine'e yollarken aşağıdaki notu yazar:

> Her şeyden öte, bunu yazanı unut ve bir şeyi becerebileceğini düşünen ama bir kızı mutlu etmeyi beceremeyen adamı affet.
>
> Doğuda ipek bir kordon yollamak alıcının idam hükmüdür; buradaysa yüzüğü geri yollamak yollayan adamın idam hükmü.[24]

Mektup üçüncü tekil şahısta yazılmıştır, sanki âşık edebi bir karaktere dönüşme sürecindeymiş, kendisiyle eylem ve sorumlulukları arasına mesafe koymak istermiş gibi. Nişan halkasının geri yollanması idamla özdeşleştirilir. *Baştan Çıkarıcının Günlüğü*'ndeki gibi yazar notu yollayan ile alanın, ıstıraba yol açanla ıstırabı çekenin rollerini tersyüz etmek ister.

Kierkegaard'ın günlüklerine göre Regine onun oyununu oynamaz ve inkâra başvurmasını kabul etmez.

> Ne mi yaptı? Kadınca umutsuzluğu içinde sınırları aştı. ... Ona laf gelmesin diye nişanı bozanın o olduğu gibi bir görüntü vermeyi önerdim. Buna razı olmadı. Eğer diğerine dayanabilirse buna da dayanabileceğini söyleyerek cevap verdi. Sokrates'i anıştıran bir biçimde şöyle dedi: O varken kimse hiçbir şey belli etmeyecekti, o yokken insanların ne diyeceğine ise aldırış etmiyordu. Müthiş ıstırap veren bir andı; böyle acımasız olmak zorunda olmak ve ... dişi bir kaplan gibi savaştı. Tanrının evliliğimizi onaylamadığına inanmasaydım kazanan o olabilirdi.[25]

•••••

24. Josiah Thompson, *Kierkegaard*, New York: Alfred A. Knopf, 1973, s. 114.

25. Søren Kierkegaard, "Journals", 24 Ağustos 1849, *A Kierkegaard Anthology*, haz. Robert Bretall, Princeton: University of Princeton Press, 1962, s 17. Yazdığı mektuplarda Cordelia Søren'in kişi zamirlerini onun yüzüne fırlatır; artık âşığın hitabı olarak değil, küfür olarak. Dahası önerisini "Sokratesçi bir tarzda" reddeder. Daha düşük toplumsal konumuna, gençliğine ve klasik eğitimden yoksunluğuna rağmen İroni –negatif bir özgürlük– Kierkegaard kadar onun da elindedir; ya da daha doğrusu en şairane ironi ustasının bile denetleyemeyeceği ya da yineleyemeyeceği biçimde öngörülemez olanın yanındadır. Yineleme ve yansıtma karşılıklılık ve zamanın geri dönüşsüzlüğü ile savaşır.

Regine'in Sokrates âlimi karşısında Sokrates rolü oynaması, onun zehrini kendine mal etmesi ironiktir. En sevdiği kahraman Jean d'Arc olan kız, Kierkegaard'ın aşk ilişkilerinin müellifi olmasına meydan okur ve kendisinin olanı talep eder; yani onun kurgusunu takip etmeme özgürlüğünü. İlişkilerini baştan çıkarma veya dinden çıkma anlatısının kuralcılığının ötesinde görmek ister.

Kierkegaard günlüğünün bir noktasında Regine'in müellifliğini göz önüne alır. Regine'i "şiirsel olarak buharlaştırmak" istemediğini yazar: "Bir tiyatro prensesi olmadı, öyleyse, mümkünse benim karım olacak." Ama bu sapılmayan bir sapak olarak kalır. Regine "sınırı aşıp" kişisel alanına tecavüz edince Søren ona teslim olmaz ve nişan halkasını geri almaz.

Böylece başkalaşım döngüsü tamamlanır, aşk hediyesi reddedişin nişanesi olur. Gelenekleri küçümseyen âşık geleneklere uygun davranır. Geleneğin nişan halkası, sevgiliyi dışarıda bırakarak parantezi kapayan dilsel bir halkaya dönüşür. Kucaklaşmanın çizgisini izleyen nişan halkasının çemberi artık kendi üzerine halkalanan âşık felsefecinin özgönderimsel çemberine dönüşür. Nişan halkası Truva atı gibi bir hediye, karşılıklılığın simgesi âşık felsefecinin içsel özgürlüğünün simgesi olmuştur. Çember figürü ve yineleme, coşkulu bir estetik yüceltme veya inanç sarmalı Kierkegaard'm özgürlük felsefesinin merkezinde yer alacaktır; ancak artık burada öteki öznenin, şuh gözleri olan sevilen kızın alanına yer olmayacaktır.

Theodor Adorno, Kierkegaard'ın varoluşun alanları ve aşamalarına dair bir diyalektiği olduğunu yazar.[26] Bence *Ya / Ya da* kitabının ilk bölümündeki gizli figür uzun, parantez benzeri, dünyayı içine almak için açılmayan, bir dünyevilik figürü olarak sevgiliyi dışarıda bırakan radikal bir tavırla son bulan o tamamlanmamış kucaklaşmadır. Erotik geometriyle biraz daha oynarsak şöyle diyebiliriz: İki nişan halkası iç içe geçer, örtüşür ve âşıklar tarafından birlikte yaratılan potansiyel şiirsel yeni dünyanın elipsini dışarıda bırakır. Kierkegaard bunu kendi sonsuz ufkunda uzanan iki elips gibi bir sonsuzluk figürüne dönüştürmek ister. Ancak bunun dünyasız

26. Theodor W. Adorno, *Kierkegaard: Construction of the Aesthetics*, çev. Robert Hullot-Kentor Bretall, Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1989.

bir yalnızlık çemberinde daha çoğunu değil daha azını elde etmesiyle sonuçlanması tehlikesi hep vardır.

Kierkegaard'ın kişisel günlüğünün sonunda, âşık kendi yalnızlık mimarisini tasarlar. Bu mimaride sevgili baştan çıkarıcının içsel özgürlüğünün kalesinde bir hatıra olarak kalır:

> Kederim benim bir kartal yuvası gibi yükseklerde, dağın zirvesinde, bulutların arasında bulunan biricik kalem. Kimse bir baskınla onu benden alamaz. Oradan aşağıya fiiliyata süzülür ve avımı kaparım, ama aşağılarda kalmam. Ganimetimi evime taşırım; ganimetim kalemdeki duvar halılarına dokuduğum bir resim olur.[27]

Şuh gözlü bir peri kızı olmaktan çıkan sevgili, belleğin duvar halısının, duvar kâğıdının bir parçası olur. Regine de bir defasında ironik bir umutsuzluk ânında, onun dolabında bir ev eşyası olarak yaşayabileceğinden söz etmiştir. Regine'den ayrıldıktan sonra Kierkegaard onun bu dileğini evinde onun için özel bir mihrap inşa ederek gerçekleştirir:

> Gül ağacından bir dolap yaptırdım. Onun bir sözü vesilesiyle, benim tasarımıma göre inşa edildi. Benimle kalmasına razı olursam bütün hayatı boyunca bana müteşekkir kalacağını, küçük bir mutfak dolabında bile yaşayabileceğini söylemişti. Aklımda bu olduğu için rafsız yapıldı. İçinde her şey özenle saklanıyor; bana onu hatırlatan her şey, ona beni hatırlatabilecek her şey. Müstear adla onun için yazılmış eserlerin her birinin bir kopyası da burada bulunuyor; her birinden parşömene yazılmış iki kopya saklanmıştı – biri onun, biri benim için.[28]

Kierkegaard'ın İç Mekân Tasarımı: Gölge-Yazı ve Mimari

Kierkegaard kelimenin geniş manasıyla tutkulu bir iç mekân tasarımcısıydı. Daha *Baştan Çıkarıcının Günlüğü*'nde Johannes, Cordelia'nın iç dünyasıyla birlikte dönüştürmek istediği ev içi düzeniyle uğraşır. Başlangıçta Cordelia'nın ev içi mekânları bir Vermeer resmine benzer, ancak Johannes bunları canlı bir resim estetiğinin ötesinde yeniden tasarlar. "Çevrenin ve mekân düzenlemelerinin benim üzerimde hâlâ büyük etkisi var. ... Pencerelerden belli bir mesafede

27. Kierkegaard, "Diapsalmata", s. 42.
28. Thompson, *Kierkegaard*, s. 113.

oturduğumuzda gökyüzünün uçsuz bucaksız ufkuna doğrudan bakarız. Cordelia'nın çevresinde bir ön plan olmamalı, yalnızca ufkun sonsuz gözükaralığı olmalı. Dünyaya ait olmamalı, yürümemeli, uçmalı, bir ileriye bir geriye değil sonsuzca ileriye doğru uçmalı."[29]

Cordelia'nın evini dönüştüremeyen, iki âşığın ufuklarını kaynaştıramayan Johannes/Kierkegaard, Cordelia/Regine'i kendi iç kalesinin esin perisine dönüştürür. Ancak bu kale gündelik hayatın estetiğine ve erotikasına ondan çok daha az değer veren Rusya'daki uzaktan kuzeni Yeraltı Adamı'ndaki kadar çileci ve çıplak değildir. Kierkegaard estetikte de erotikada da mükemmele yönelir. Felsefecinin son yıllarında onun baş dostu olan yardımcısı ve sekreteri Israel Levin anılarında Kierkegaard'ın abartılı ev-kalesini, çok sayıda odası ve her odada felsefeci evinde dolanırken aklına gelen fikirleri hemen kaleme alabilsin diye bulunan bir yazı masasıyla betimler.[30] Evindeki her oda felsefecinin muhayyilesindeki bir odaya tekabül eder; her oda yazar "Søren Kierkegaard" kimliğiyle kesişen ama asla tam olarak örtüşmeyen özel bir kişilik taşır. Yazarın adı özel ile kamusal arasında, kitap ile hayat arasında bir köprüdür.

Dahası, yazar genellikle sokakla aynı seviyede, üst katlardan daha az güneş alan bir dairede kalır. Levin, "hem dış kepenkleri hem iç pencereleri beyaz perde ve örtülerle örtüp güneşi dışarıda bırakmadıkça" Kierkegaard'ın rahat etmediğini hatırlar. Evin pencereleri dışarı açılmaz; açılıyorlarsa sadece biraz nefes alacak hava girmesi içindir; daha çok yansıtıcı ayna/pencereye benzerler.

Buna koşut olarak Kierkegaard'ın inşa ettiği metaforik evde de duvarlar Simmel'in hayal ettiği gibi modern âşıklar arasında bölen ve bağlayan unsurlar değildir. Maddeden arınmış ve kişinin iç gölgelerinin yansıdığı projeksiyon perdelerine dönüşmüştür duvarlar.

Kierkegaard hayatı boyunca topladığı anıları muhafaza eden çok sayıda çekmeceli dolapları, kütüphaneleri ile metaforik olmayan iç mekânına da çok değer verir. Walter Benjamin on dokuzuncu yüzyıl

29. Adomo, *Kierkegaard: Construction of the Aesthetics* kitabında Kierkegaard'ın iç mekânındaki arkaik ve modern unsurları tartışır. Tiyatro imgesi Kierkegaard'da merkezi bir yer tutar ve kardeşinin Luthercilik yorumundaki tiyatro karşıtı çilecilik ve kanaatkâr özgünlük ile bir tezat oluşturur.

30. Thompson, *Kierkegaard*, s. 123.

ortalarında böyle burjuva iç mekânların birey için bir tiyatro sahnesi ve bir tür fantazmagori olarak yaratıldığını yazar: "Birey için mahrem çevre evreni temsil eder. Uzak yerleri ve geçmişi orada bir araya toplar. Salonu dünya tiyatrosunda bir locadır."[31] Kierkegaard için de iç mekân fantazmagoriktir, ama başka bir şekilde. Onun iç mekânı "mahrem" alan değil, "ruhun kalesi"dir. Kierkegaard için mahremiyet kavramı başlı başına sorunludur. O hem on dokuzuncu yüzyıl burjuva anlamıyla mahremiyetini son derece koruyan, iyi mobilyadan ve tasarımdan anlayan biri ve bir gurmedir, hem de bizzat mahremiyet kavramına karşı çıkan bir isyankâr. Kierkegaard burjuva özel hayat ve mahremiyet ile radikal bir içedönüklüğü değiştokuş eder. Onun salonu dünyevi olmayan tiyatroda bir locadır.

Kierkegaard kendi dünyevi olmayan tiyatrosu için özel bir iletişim biçimi icat eder. Buna görselliği ve yazıyı birleştiren bir terimle "gölge-yazı" adını takar. Gölge-yazı, düşünsel iç sıkıntılarının yazımıdır.

> Bir gölge-yazıyı elime aldığımda beni hiç etkilemez ve ne olduğunu açık seçik anlayamam. Ancak tutup duvara karşı kaldırdığımda ve doğrudan ona değil duvarda belirene baktığımda onu görebilirim... Bir kâğıda baktığımda ilginç hiç bir şeyi yok gibi görünebilir ama onu ışığa tuttuğumda ve içinden baktığımda, doğrudan algılanamayacakmış gibi son derece uçucu ve narin olan iç yazısını keşfederim.[32]

Gölge-yazının bu hiyeroglifleri ruhun en hassas hallerinden örülmüştür. Gölge-yazı içsel özgürlüğün dili haline gelir; gölgeler dışarıdan kaynaklanmaz, içeriden dışarıya düşer, dünyevi güneşin değil içsel ışığın kırılımıyla oluşur.

Gölge-yazının cilvelerini ve gereklerini her yazar bilir. Onsuz aralıktaki eşiği aşıp zihinsel yaşama geçmek mümkün değildir. Ancak bütün gölgelerin içeriden gelmesi gerekmez. Gençliğinde gayretli bir Kierkegaard okuru olan Hannah Arendt bunun yerine karanlık za-

31. Walter Benjamin, "Paris, the Capital of the Nineteenth Century", *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978, s. 154-5.

32. Søren Kierkegaard, "Silhouettes", *Either/Or*, s. 173. Danca kelime *skyggerids* düz bir çeviriyle "gölge dış çizgiler" demektir. Kierkegaard çevirilerinde genel olarak *shadowgraphy* (gölge-yazı) kullanılır.

manlarda insan ilişkilerinden yayılan parıltı fikrini öne sürmüş ve bu parıltının ihtiyaç duyulan içgörüyü tamamen sağlamasa da en azından bizi en kötü türden yanılgılardan kurtaracağını düşünmüştür.

Kierkegaard bu fikirde değildi. Şehirde gezinirken bile gölge-yazı sanatını uygular, kendi zihninin ve ruhunun ışığı dışındaki ışık kaynaklarından ve güneşten kaçınırdı. Levin Kierkegaard için, "Hep gölgelerden yürür, troller gibi güneşin aydınlattığı yere ayağını basmazdı," gözlemini yapmıştır. Bu açıdan Kierkegaard, Gogol'ün "Palto"sundaki bir başka çift isimli sekretere, sık sık yoldaki çizgilerle metindeki satırları birbirine karıştıran Akaki Akakiyeviç'e benzer. Antik Yunan'dan bu yana bellek sanatı belagat ile mekânı birbiriyle ilişkilendirir; neo-Platoncu bellek tiyatrosunda kişi bireyin dünyevi deneyiminin ötesinde bir "tam hatırlama" için çabalar. Kierkegaard iç mekânını ebedi hakikatin gölgemsi anılarının toplanabileceği bir yer olarak tasarlar. Dünyaya açılan pencereler ne kadar iyi örtülürse, kişinin kendi içselliğinin seyircisi olma ve özgürlüğün sonsuz ufkuna açılma şansı o kadar çok olur. Ancak yine de Kierkegaard'ın gölge-yazısı ve özgürlüğün sonsuz ufkuna sıçrayışı dilek kipinde kalmıştır.

Elinin altındaki hem dilsel hem de mimari araçlar onu çelişkili yönlere çeker sanki. Yazar ve çok sayıdaki öteki ben'i, dilin ve dünyevilikle ötesi arasındaki eşikte yer alan tekinsiz mimarinin batağına saplanıp kalır.

Aşk/Özgürlük: Ya/Ya da?

"Ne sefil bir icattır insan dili; bir şey söyler ama başka bir şey kasteder."[33] Regine ile nişanlanmasından bir hafta önce Kierkegaard özgürlükle dili karşılaştırır; özgürlük de dil gibi kısmen "başlangıçta verilmiş" bir şey, kısmen de serbestçe gelişen, bizzat bireyler tarafından birlikte yaratılan bir şeydir.[34] Özgürlük alanı sessizlik ile zırvalama arasında uzanır.

33. Søren Kierkegaard, "Journals", 18 Temmuz 1840, *A Kierkegaard Anthology*, haz. Robert Bretall, Princeton: University of Princeton Press, 1962, s 12.

34. *A.g.y.*, s. 12.

Yineleme'de Kierkegaard'm aşk ve özgürlük kuramını tanımlayan, halkanın biçimidir. Kierkegaard burada ruhun üç gelişme aşamasına tekabül eden üç özgürlük türünü tanımlar:

> A) Özgürlük önce haz olarak veya haz almayla tanımlanır. İlk korkusu yinelemedir, çünkü yinelemenin özgürlüğü hapseden sihirli bir gücü vardır sanki... Ancak hazzın bütün yaratıcılığına rağmen yineleme yine de ortaya çıkar. Bunun üzerine haz olarak veya haz almayla tanımlanan özgürlük çaresiz kalır. Aynı anda özgürlük daha yüksek bir biçimde ortaya çıkar. B) Kurnazlık olarak tanımlanmış özgürlük. Özgürlük hâlâ nesnesiyle sonlu bir ilişki içindedir ve estetik açıdan ancak muğlak bir şekilde tanımlanmıştır. Yinelemenin varolduğu kabul edilir ancak özgürlüğün görevi yinelemede sürekli yeni bir yön görmektir. Bunun ardından kurnazlık çaresiz kalır. C) Sonra kendi kendisiyle ilişkili olarak tanımlanmış haliyle, özgürlüğün en yüksek biçimi gelir. Burada her şey tersine dönmüştür... Artık özgürlüğün korkusu yinelenme değil, değişimdir.[35]

Dünyevi aşk deneyimi birinci türden özgürlüğün parçasıdır; aşk üzerine yazmak ikinci türün, dünyevi aşk üzerine yazmayı bırakmak ise üçüncü türün. Birinci türden özgürlük hedonist, dünyevi ve yinelemesizdir. İkinci türden özgürlük erotik bir tutkuyu estetik bir deneyime dönüştürür; üçüncü türden özgürlük ise daha da gözü kara bir sıçrama gerektirir ve "hayatın ve salon sohbetlerinin gürültüsüne boğulmuş bir halde, aralıklarda" duyulabilir.[36]

Kierkegaard'ın sınıflandırmasında kamusal özgürlüğün yeri yoktur çünkü zaten kişilerarası kamusal alanın mimarisi gözlerden silinmiştir. Dostoyevski'den farklı olarak Kierkegaard yolculuk yapmayı, yabancı şehirleri ziyaret etmeyi, tiyatro gösterilerine gitmeyi severdi; yine de Rus meslektaşı gibi Kierkegaard da kamusal özgürlükleri yüzeysel bir tiyatro olarak reddeder. Dünya görüşü Dostoyevski gibi tiyatro karşıtı değildir ancak neticede dünyevilik karşıtıdır. Kierkegaard ikiyüzlülük biçimleri ve vasatlık ifadeleri olarak

35. Søren Kierkegaard, *Repetition: An Essay in Experimental Psychology*, New York ve Londra: Harper and Row, 1964, s. 11-12 (Walter Lowrie tarafından "Yayıma Hazırlayanın Sunuşu" içinde alıntılanmış ve tartışılmıştır).

36. Peter Fenves, *"Chatter": Language and History in Kierkegaard*, Stanford: Stanford University Press, 1993.

nitelediği demokratik özgürlüklerle sık sık alay eder.[37] Tocqueville ve Mill gibi Kierkegaard da demokratik toplumlarda "çoğunluk tiranlığı" ve vasatlığın egemenliği tehlikesini görür, ancak onlardan farklı olarak siyasi hak ve özgürlüklerde burjuva kültürünün konformizmini dengeleyecek bir meziyet görmez. Eserlerindeki radikal anlayış ve tutkulu düşüncelerin, özellikle resmi kiliseye yönelik eleştirisinin kamusal yaşamda önemli bir rol oynamış olduğu öne sürülebilirse de, Kierkegaard aşkta eyleme geçmekten vazgeçerken dünyada siyasi eylemden de vazgeçer.

Her şeye rağmen Kierkegaard inanç sıçramasını ve yeni bir kişiliği kolayca benimseyebilmiş değildi. Parlak bir yazardı, sistematik felsefe yazan biri olmayı hiç istememişti. Bunun yerine o yanardöner benlik şatosunun farklı odalarında oturan ve birbirini tekrarlayıp birbiriyle çelişerek parlayıp sönen müstear kimliklerin tiyatrosunu yarattı.

Kierkegaard'ın öteki ben'lerinin adlarında –Baştan Çıkarıcı Johannes, Johannes Climachus, Victor Eremita, Constantin Constantinus, Diapsalmata– aynı anda değişmezlik ve tekrar, totoloji ve farklılık vardır. Constantin Constantinus sadece "*constant*" yani değişmez, sadık olmakla kalamaz; bunda aşırı olmak zorundadır. Zevk sanatından farklı olarak hiç hayal kırıklığına uğratmaması beklenen olasılıklar sanatı zor bir sanattır. Bir gölge tiyatrosu ve estetik, felsefe ve din arasında tehlikeli bir sıçrayış gerektirir. Johannes Climachus kendini yazmaktan alıkoyamayan dâhi bir yazı delisine dönüşür. Yazmak bu dünyada hayatta kalmak ve ölümsüzlüğe köprü kurmak için özel bir mani biçimine dönüşmüştür.

Maskelerin dışsal çokluğu, kendi içinde sonu gelmez Sokratesçi diyaloglara girişen bireyin içsel çoğulluğunu da ortaya çıkarır. Ki-

37. Kierkegaard'ın basına ilişkin olumsuz görüşü edebi kamusal alandaki talihsiz deneyimiyle kısmen açıklanabilir. Mizah gazetesi *Corsair* sayfalarında kendisiyle alay edilmiş, şehrin tuhaf adamı olarak karikatürleştirilmiş hali gündelik hayatını da doğrudan etkilemişti. Çizilen karikatürler Kierkegaard'ın fiziksel görünüşü ve kendine özgü tavırlarını, takma adlar kullanma ve kendini sürekli yeniden kurgulama doğrultusundaki edebi faaliyetini konu alıyordu. Kopenhag nispeten küçük bir şehirdi ve dergi sayfalarındaki alaylar şehir sokaklarındaki alaylara dönüşüyordu.

erkegaard'ın kurduğu felsefe tiyatrosunda Sokrates'i Hegel'in karşısına çıkarması, Hegelci mantığın en zekice eleştirilerinden biri olmayı sürdürür.[38] "Bilimsel Olmayan Not" bölümünde Kierkegaard, Hegelci yapıdaki temel "kahraman kusurunu" saptar. Sistemini o uyumlu mimarisiyle sunup sonuna da bütün bunların bir "düşünce deneyi" olduğuna dair bir dipnot koysaydı Hegel'in en büyük felsefeci olacağını gözlemler. Başka bir deyişle, eğer Hegel kendine yönelik ironi kullansa ve bir müstear adlar oyununa izin verseydi kendi bilgi ve özgürlük arayışı karşısında daha dürüst olabilirdi. Hegel sistemini nesnel hakikat olarak değil bir olasılık olarak sunsaydı bir dâhi olurdu. Kierkegaard'a göre, Hegel bunun yerine rasyonel sistemiyle olasılıkları ve bireysellikleri yok eden biri olmuş, neticede kendi düşünce tiyatrosunun farkında olmayan bir "komik figür" rolü biçmiştir kendisine. Moderniteye itirazına rağmen Kierkegaard'ın gizemli bir biçimde çoğul ve sıradışı bireysellik kavrayışı kökten bir biçimde moderndir. Tolstoy'dan farklı olarak Kierkegaard bütün maskeleri kaldırmak istemez, çünkü benliğin iç mimarisini en iyi açığa vuran maskelerdir. Ancak yine de dili ve mimarisiyle benlik tiyatrosu, yazarın ikinci tür (düşünsel ve estetik) özgürlükten üçüncü tür (aşkın) özgürlüğe geçişini özellikle zorlaştıran çok sayıda barok eşik yaratır.

Dünyevi sevgiliden kurtulup özgür kaldıktan sonra Kierkegaard kendini dilin ve mimarinin duvarlarına hapsedilmiş bulur. Yazar sık sık kendi kendini mahkûm ettiği otodafe ateşinin ortasında, ya ile ya da arasında dengede kalır.[39] Bir filozof-kral değil de, resmi Hıristiyanlığa ve seküler felsefeye, yere göğe meydan okuyan sapkın bir gölge-yazıcı olur.

Kierkegaard antik bir dilden bir diğerine çevirinin çıkışsız tuzağında kalır hep. Davud'un neşidelerinde "nakarat" anlamına gelen

38. Kierkegaard'da müstear adlar üzerine bir tartışma için bkz. Stephen Crites, "Pseudonymous Authorship as Art and as Act", *Kierkegaard: A Collection of Critical Essays* içinde, haz. Josiah Thompson, Garden City, NY: Anchor Books, 1972.

39. "Ya / Ya Da" başlığını düşünürken Kierkegaard, radikal bir farklılık, seçenek, inkâr ihtiyacını dile getirmesine rağmen özdeş bir yineleme ima eden Latince *aut / aut* üzerinde de kafa yorar.

İbranice *selah* kelimesinin Yunanca karşılığı olan Diapsalmata şöyle yazar: "Bir satıra tersten yazılmış bir harf gibi hissediyorum kendimi. Ama yine de bir banka banknotları için ne kadar titizlenirse kendim ve fikirlerim için o kadar titizleniyorum; üç tuğlu bir paşa gibi denetlenemez ve bir *pronomen reflexivum* (dönüşlü zamir) gibi kendine dönüğüm."[40] Antik dillerin egzotik aynası çokdilli felsefecinin atılım yapmasına imkân vermez. Acaba kendi sarmal Babil kulesini inşa etmeyi ve gökyüzüne sıçramayı becerebilecek midir? Neyi feda etmeyi gerektirecektir bu iş?

Estetize Edilmiş Kurban

> Cordelia'm benim,
>
> Kendime âşık olduğumu söylüyor insanlar. Bu beni şaşırtmıyor, yalnızca seni sevdiğime göre benim sevebildiğimi görmeleri nasıl mümkün olabilir ki? ... Dolayısıyla kendimi seviyorum çünkü bu benliğim sana ait. ... Bu yüzden dünyanın kaba gözlerinde bencilliğin şahikası olan bir ifade senin sırlara vâkıf gözlerin için en saf sevecenlik ifadesidir; dünyanın kaba gözlerinde en bayağı kendini koruma çabasının ifadesi senin kutsanmış gözlerin için en ilham dolu kendini yok etme ifadesidir.
>
> Johannes'in.[41]

Muhtemelen Cordelia böyle bir fedakârlığı talep etmemiştir; neticede Johannes'in aşkını gönüllü olarak feda etmesi, Cordelia için de istemdışı bir feda demektir. Kendini yok etme, kendine âşıklığın ya da başkalarına doğru köprüler kurmayan benliğin aynası olabilir. Kierkegaard için kurban şahsi ile ilahi arasında, ama aynı zamanda tuhaf bir biçimde din, aşk ve sanat arasında köprü olur. Kierkegaard Yunan, Yahudi ve Hıristiyan geleneklerden fedakârlık ve özgürlük hikâyeleri alır. Prometheus'a gelince, Kierkegaard insanlara öngörü yerine kör umut hediye ettiği için onu kınar, ama ardından Prometheus'un dramasını bütün rolleri kendisi oynayarak sahneye koyar ve Prometheus'u Hıristiyanlığı müjdeleyen bir figüre dönüştürür. Tutkulu bir Eski Ahit okuru olan Kierkegaard buradaki iki kıssayla –

40. Kierkegaard, "Diapsalmata", s. 22.
41. Kierkegaard, "The Seducer's Diary", s. 404.

İbrahim'in İshak'ı kurban etmeye niyet emesi ve Eyüb'ün imtihanı– takıntılı bir biçimde ilgilenmiştir. İlginçtir, İbrahim'in İshak'ı öldürmesinin gerekmemesi, Tanrı tarafından cinayet işlemeye zorlanmamış, sadece sınanmış olması Kierkegaard'ı neredeyse hayal kırıklığına uğratır. Kierkegaard/Johannes de Silentio, İshak'ın kurbanını İsa'nın kurban edilişinin önden gelen işareti olarak aktaran "İbranilere Mektup"tan bildiği alegorik yorumu arar.[42] Hıristiyanlıkla Yahudilik arasındaki kimi derin ayrımları tartışırken Kierkegaard, aynı kökenden çıkmış bu iki dinde dünyeviliğin işlevine ilişkin bir dizi derinlikli gözlem yapar:

> Hıristiyan bakış açısında İshak fiilen kurban edilir – ama ardından ebediyet vaadi gelir. Yahudilikte bu sadece bir sınamadır, ama bütün hikâye esas olarak bu dünyada kalır.[43]
>
> Aslında bütün dinler arasında Yahudilik açık iyimserliktir; hayattan zevk almaya yönelik bütün vurgusuna rağmen Yunan pagan inancı bile müphemdir ve en önemlisi tanrısal bir otoriteden yoksundur. Buna karşılık Yahudilik, bütünüyle bu dünyaya yönelik bir vaat ve ilahi olarak kutsanmış iyimserliktir.[44]
>
> Yahudilik bu dünyada kendini evinde hisseden dindarlık, Hıristiyanlık ise bu dünyadan yabancılaşmadır. Yahudilikte dindarlığın mükâfatı bu dünyada berekettir. Hıristiyanlıkta ise mükâfat bu dünyaya karşı duyulan nefret olur.[45]

Kierkegaard, Ortodoks bir Yahudi olan ve sık sık işvereninin özenle hazırlanmış, çok da koşer olmayan akşam yemeği ziyafetlerine kalması gereken asistanı Levin ile uzun tartışmalar yapardı. Kierkegaard'ın bir defasında onun için dünyeviliğin bir günah olmamasını kıskandığını, ancak bunun kendisi için bir seçenek olmadığını söylediğini anlatır Levin. Ama yine de felsefecinin evrenin gerçekliğine inanmayışı duyumsal ve estetik arzularından feragat etmesine yol açmaz. Kierkegaard'ın nihai olarak kendini kurban edişi sanatsal ve aşçılıkla ilgili metaforlarla betimlenir:

42. Louis Mackey, "The View from Pisgah: A Reading of *Fear and Trembling*", *Kierkegaard: A Collection of Critical Essays* içinde, s. 422.

43. *Søren Kierkegaard's Journals and Papers*, 2223. girdi, 1853, haz. Howard V. Hong ve Edna H. Hong, Bloomington: Indiana University Press, 1970, 2: 508-9.

44. *Søren Kierkegaard's Journals and Papers*, 2224. girdi, 1854, 2:509.

45. *Søren Kierkegaard's Journals and Papers*, 2221. girdi, 2:506.

Yetenekli bir aşçı pek çok malzemenin karıştırılmış olduğu bir yemek için nasıl "Küçük bir tutam kimyon daha gerekiyor" derse ... bir sanatçı da pek çok renkten oluşan bir resmin bütününe bir rengin etkisi için "Şuraya ve şuraya, şu küçük noktaya kırmızıyla küçük bir dokunuş gerekiyor," der.

Ah, dünyanın idaresi muazzam bir ev işi, devasa bir resimdir. Ve o, Göklerdeki Yüce Tanrı aşçı veya ressam gibi davranır: "Şimdi küçük bir tutam baharat, kırmızıyla küçük bir dokunuş eklemek gerek." Neden olduğunu anlayamayız, küçücük bir parça bütünün içinde yutulduğu için pek farkına bile varmayız. Ama Tanrı neden olduğunu bilir.

Küçük bir tutam baharat! Bu şu demektir: "Burada bir adamın kurban edilmesi gerekiyor, diğerlerine özel bir lezzet vermek için ona ihtiyaç var."[46]

Kierkegaard'ın günlüklerinde dünyanın idaresi estetik bir gurme şöleni olarak sunulur. Keyfi bir dokunuş kusurlu bir imgeyi bir sanat eserine dönüştürebilir. Bireysel ayrıntı arızi değildir ve bütünü dönüştürebilir. Mutfak ve sanat alanında esere katılan şey beşeri dünyada feda edilmelidir. Dünyanın seçme "baharatı", kırmızısını hem boyanın hem de kanın renginden alan üstün bir sanatsal fırçanın son "dokunuşu" olarak ilan eder kendini Kierkegaard. Paradoksal olarak, "diğerlerine lezzet veren" bir simge halinde yücelmek için yazar dünyadan aldığı zevki feda etmelidir. Başka bir deyişle, dünyayı kurtarmak için dünyevilikten vazgeçmeli ve aynı zamanda tek bir ilahi aşka sarılmalıdır. Ancak eyleminin sorumluluğunu üstüne alır, kendini feda edişini estetik bir tarzda betimler ve kendini yok edişini biçimlendiren bir demiurgos olur. Sonunda dünyevi sevgili hikâyeden çıkarılır. Aşk hikâyesinin modern erosu bir Platonik eros haline gelir; ironik ve tutkulu Pygmalion Galatea'sından feragat eder. Artık ona ihtiyaç yoktur. Felsefi âşık hem sanatçı hem de sanat eseri, hem parça hem de bütündür. Kendini kurban ederek pek çok isimle anılan yeni bir mitosa dönüşür.

46. Kierkegaard, "Journals", *A Kierkegaard Anthology* içinde, s. xxvii.

Arendt ve Heidegger: Aşkın Sıradanlığı mı, Tutkulu Düşünce mi?

"Kendimizi başka hiç kimsenin deneyimlemediği bir şeyi paylaşan ruh ikizleri olarak görmemeliyiz,"[47] diye yazar Profesör Heidegger Bayan Arendt'e yazdığı ilk mektupta. Kierkegaard için olduğu gibi Heidegger için de aşk deneyimi ilk olarak ve öncelikle "birinin aşkı içinde olma deneyimi"dir, iki aşkın kaynaşması değil. Bu az bulunur durumda, genç sevgili Heidegger'in mesafe koyma arzusunu paylaşmaktadır ve ileride kendi tutkulu siyasi düşünme tarzını aralarındaki romantik zeminin harabeleri üzerine kuracaktır.

Her şey 1925'te Marburg'da varlığın imkânları karşısında kafası karışmış otuz altı yaşında bir profesör ile Søren Kierkegaard'ı kahramanı olarak benimsemiş on dokuz yaşındaki öğrencisi arasında pedagojik bir romans olarak başladı. Kierkegaard'ın deneysel düşüncesinden esinlenen Arendt, Berlin'de Profesör Romano Guardini' nin yanında teoloji lisansını tamamladı. Daha sonra, disiplinin kurucusu Edmund Husserl'in eski asistanı genç profesör Martin Heidegger'in rehberliği altında, yeni fenomenoloji disiplininde araştırmalar yapmak üzere Marburg'a taşındı. Baden'deki Messkirsch'in zangoçlarından birinin oğlu olan Heidegger, Arendt'in o güne kadar tanıştığı kişiler arasında en ilham verici, en sıradışı "tutkulu düşünür" idi. Elisabeth Young-Bruehl'in sözleriyle: "Heidegger bir aşk romanı figürüydü – dâhi denecek ölçüde yetenekli, şairane, hem meslekten düşünürlere hem de yaltaklanan öğrencilere karşı mesafeli, oldukça yakışıklı, basit köylü kıyafetleri giyen biriydi; sıkı bir kayakçıydı ve kayak dersleri vermekten keyif alırdı."[48] Bu aşk hikâyesinden geriye kalan bir baştan çıkarıcının günlüğü değil, profe-

47. Martin Heidegger'den Hannah Arendt'e 10 Şubat 1925 tarihli mektup, *Hannah Arendt and Martin Heidegger: Letters 1925-1975*, haz. Ursula Ludz, çev. Andrew Shields, New York: Harcourt Inc., 2004, s. 4.

48. Elisabeth Young-Bruehl, *Hannah Arendt, for Love of the World*, New Haven: Yale University Press, s. 49. Arendt ile Heidegger arasındaki felsefi ilişkinin derinlemesine bir incelemesi için bkz. Dana R. Villa, *Arendt and Heidegger: The Fate of the Political*, Princeton: Princeton University Press, 1996.

sörden "sevgili kız" için yazılmış mektuplar, Arendt'in düşünsel öz-yaşamöyküsü parçası "Gölgeler" ve 1928-29 yıllarından birkaç mektup oldu. Mektuplardaki gizemli "orman perisinin" kim olduğunu bilmeseydik, yazarın betimlemesinden müthiş düşünür Hannah Arendt'in kimliğini çıkarmamız hiç mümkün olmayabilirdi. Hatta sözü edilen kadın gerçekten var mı, yoksa sadece felsefi erosun italik yazılmış "sen"i mi diye merak edebilirdik.

Ama şimdilik gizli aşk hikâyesini, ipuçlarından ve kaçamaklardan, evden kaçış ve eve dönüşlerden oluşan kendi dili içinde, aydınlıklar ve gölgeler arasında takip edeceğiz. İlk mektubunda Heidegger aşklarını bir birlik değil, paylaşılan bir gizli bahçe şeklinde temsil etmeyi önerir. Arendt'in "utangaç özgürlüğünü" ve "tehdit altında olmayan umudunu" keşfeder ve tasavvur ettiği biçimde, yani ona âşık olarak "kendisini özgürleştirmesini" diler. "Başka her şey için yöntemler, destekler, sınırlar ve anlayış vardır – sadece burada her şey bir anlama gelir: birinin aşkının içinde olmak, birinin varoluşunun en içine girmek zorunda olmak..." Aşk da özgürlük gibi sınırların ve yöntemlerin ötesinde bir insani varoluş tarzıdır. Aşk "varoluşun en içine" girmek için bir kestirme yoldur; bildik burjuva mahremiyet ya da evlilik kurumu değil. Böyle bir felsefi aşkta mahrem yakınlaşma sadece içselliğe değil sonsuzluğa da ilişkindir. En içlerden sonsuzluğa, aradaki her şeyi atlayarak hareket eder. Heidegger'in romantik aşk mantığı Kierkegaard'ın "silah başı çağrısı" yapan ve kucaklaşmayı sağlamlaştıran nişan bozma mantığını takip eder. Arendt ve Heidegger'in aşk hikâyesi gizlilik içinde gelişir; Heidegger'in geleneksel evliliğinin ve aşklarını kamuoyunun gözleri önüne serme isteksizliğinin paylaştıkları gizli aşk bahçesini küçültmeyeceği, tersine geliştireceği varsayılır. Heidegger'in düşüncesinde özgürlük asla bir sınırları çiğneme değil, varoluşun potansiyellerinin keşfidir. Aşk bir romantik macera değil, bir keşfe doğru ilerleyiştir. Mahrem yakınlaşmaları zamansız veya zamandışıdır; mesafeyle yakınlık arasındaki alışılmış ilişkinin tersyüz edilmesini ve zamanın durmasını gerektirir. Çünkü böyle bir aşkta "yakın olmak, ötekine olabilecek en uzak mesafede durmaktır, mesafe hiçbir şeyin bulanıklaşmasına izin vermez, tersine 'sen'i bir keşfin saydam ama kavranılmaz huzuruna koyar".[49] İlk mektuplarda Aziz Augus-

tinus'tan "Seni seviyorum, senin varolmanı istiyorum"[50] alıntısı vardır. Arendt bu sözü, Augustine üzerine doktora tezinden, bitiremediği *The Life of the Mind* (Zihnin Yaşamı) eserindeki kaynağı verilmemiş alıntıya kadar, bütün yapıtlarında tekrar tekrar kullanır.

Heidegger'in söylemi ışıltıya ve keşiflere dairse, Arendt'in söylemi de gölgelere ve mesafelere dairdir. Yazışmalarının başlarında Arendt Heidegger'e "Gölgeler" (1925) başlıklı, ilk defa kendi benliği üzerine kafa yorduğu metnini yollar. Üçüncü şahıs kullanırken Arendt bir Kierkegaard gölge-yazıcısının stilize kişiliğini kendisi için biçimlendirmez; kendi büyülenmiş yeniyetme benliği ile arasına filozofça bir mesafe koyma yöntemini kullanır. Duygusallıktan çarpıcı ölçüde uzaktır ve kendi –aidiyetsiz ve bir nesnesi olmayan– özlemini tasvirinde neredeyse Flaubertçi bir yaklaşım vardır; onun özlemi "hayatı yaratan bir özlemdir". "Büyülü bir sürgün edilmişlik" hissi vardır içinde. Yani dünyayla ilişkisi aynı anda hem hassas hem mesafeli, hem dikkatli hem içedönüktür. Bir yandan "dünyevi şeylere karşı utangaç, tutuk bir hassasiyet" hisseder ve en doğal ve sıradan şeylerde ilgi çekici bir yön görür. Öbür yandan "kölece zalimane" bir tek-amaçlılığa, dünyanın çoğulluğunu unutan boş bir bakışa götüren bir korkunun pençesinde bulunur.

Heidegger Arendt'in metnini bir hediye olarak kabul eder ve sevgi dolu, cesaretlendirici bir yanlış okumaya tabi tutar. Arendt'i bir masalda, yabancı dünyanın sihrine kapılmış bir çocuk-peri olarak görür ve öpücüğünün Arendt'i saran gölgeleri dağıtacağını vaat eder. Güzel ve çirkin masalının tersyüz edilmesidir bu; Heidegger'in felsefi güzelliği Arendt'in sürgün edilmişlik canavarının çirkinliğini yok edecektir:

49. Heidegger'den Arendt'e, 10 Şubat 1925 tarihli mektup, *Hannah Arendt and Martin Heidegger: Letters* içinde, s. 4.

50. Aziz Augustinus tartışması için bkz. Heidegger'den Arendt'e 29 Mayıs 1925 tarihli mektup, *Hannah Arendt and Martin Heidegger: Letters*, s. 23. Araştırmacılar tam yerini bulmayı başaramamışlardır. Şaşırtıcı değil, çünkü farklı türden bir sözlük, gizli âşıkların söylemi sözlüğünü gerektirir bu iş. Ama âşıklar bağlamında "seni seviyorum, senin varolmanı istiyorum" ne anlama gelir? Senin, seni sevdiğim şekilde varolmanı istiyorum anlamına mı gelir, yoksa pop şarkısındaki gibi "seni olduğun gibi istiyorum" anlamına mı? Âşıkların birlikte mekân tuttukları bahçe nasıl bir yerdir?

Gölgeleri düşüren çevrendir, yaşındır, genç bir hayatın zorunlu olgunlaşmasıdır.

O gölgelerin *sen* olmadığına, dışarıdan gelen bir sonsuz aşınmanın ürettiği çarpıtmalar ve yanılsamalar olduğuna ikna olmasaydım seni sevmezdim.

Gölgeler ancak güneş varsa vardır.[51]

Heidegger'in "aydınlanma" kavramı ışığın insanın içinden geldiğine dair felsefi *lumen naturale* metaforuna dayanır; aydınlanmış kişi, dünyadaki varoluşumuza "ışık tutan" kişidir. Uygulamada ikisi pek birbirini dışlamasa da, önemli olan erotik değil varoluşsal haz ve coşkudur. Bu mistik modernist - antimodernist mistik anlayıştaki gölgeler düşkün ve yozlaşmış modern dünyadan gelir. Âşıkların özgürlüğü, sınırları çiğneyip aşmada ya da özgürleştirici duygularda değildir. Tam tersine: Özgürlük mistik, neredeyse edilgen bir şeydir (pratikte daha çok "edilgen-saldırgan" görünür aslında, ama şimdilik teorilere bakıyoruz); potansiyelleri gerçekleştirmeye değil, onları açığa çıkarmaya ve çoğaltmaya ilişkindir. Heidegger'de âşıkların duyguları, bireysel psikolojilerin çok ötesinde, ruhlarının hareketleridir.[52] Felsefi aşk kaprislidir. Şefkat, melankoli, utangaçlık, şevk, beklentiler, çaresizlikler, gelmekte olana ilişkin umutlar ve gecikmişe ilişkin umutsuzluklar, hepsi kişinin mektuplardan sezdiği sonsuz ve küçücük ruh hali gelgitlerinin billurlaşmalarıdır. Aşk ruh hallerinin biteviye tefsiridir. Ancak bu durumda ruh hali gelip geçici bir duygulanımdan ibaret olmaz; ruh hallerinin zemini, Heidegger'in anlayışına göre, insanın Varlık ile ilişkisinin kırılgan duygusal topografyasını yaratır ve mahremiyet ve sonsuzluk kaygılarının yanı sıra ölümlülükle yüzleşmenin yaşandığı bir zamansal mimari yara-

51. Heidegger'den Arendt'e 24 Nisan 1925 tarihli mektup, *Hannah Arendt and Martin Heidegger: Letters*, s. 17. Mektupların çoğu, onları yatak odasında bir masa çekmecesinde saklayan Arendt sayesinde bugüne kalmıştır. Heidegger, oğlunun iddiasına göre, aralarındaki mektupları yok etme anlaşması yüzünden Arendt'in mektuplarını saklamamıştır.

52. Heidegger için aşklarına ilişkin metafor "şimşek ışığı" idi: "Ender bir ivedilikle geliyor Varlığın şimşek ışığı / Birleşiyor, korunuyoruz – dönüp seyrediyoruz manzarayı." *Hannah Arendt and Martin Heidegger: Letters*, s. vii. Ben öncelikle, Arendt'in aralarındaki ortak aşk dilini şiirsel ve felsefi olarak dönüştürmesine odaklanıyorum.

tır. Yine de Heidegger'in 1920'lerdeki mektuplarını okumayı sürdürdükçe, kendimi hiç de Heideggerci olmayan bir melankoliye gömülmüş buluyorum. Felsefi ve şiirsel coşku şimşeklerine rağmen mektuplar, bu az bulunur insani karşılaşmanın eşsiz tekilliğinden kaçınıyor. Aşk ilişkisi, felsefi veya teolojik ifşaatın mazeretine dönüşüyor.

Aslında *bu* aşkın kırılganlığına dair Heidegger'in gösterdiği hassas ilgi ile sevdiğini "kuşatan" genel romantik çerçeve arasında çarpıcı bir çelişki vardır. Doğa betimlemeleri dağ doruklarının ya da orman açıklıklarının yüceliği için bir rehber kıvamındadır. Hatta Hannah ile yücelerde durup kendini gösteren "azize" arasında alışılmadık bir karşılaştırma da vardır: "Çiçek rüyası hâlâ saçlarında – dağların kavisi ve hattı kaşlarında, akşam serinliği ürpertisi sevilesi ellerinde. İşte senin saatin – bir azize olduğun an – kendini tamamen açığa sererek durduğun an." Zaman zaman azize, Kral Süleyman'ın sevdiği esmer Yahudi kızın Alman topraklarına taşınmış haline dönüşür. Mektuplarda kullanılan ve özel bir aciliyet duygusunu koruyan sözdizimi, imgelerden daha da fazlasını ortaya çıkarır. Kierkegaard'da olduğu gibi âşığın sözdizimi de erotik bir hal alır. Cümlelerdeki uzun çizgiler erosun zamanına –hem beklenti ve bekleme zamanına, hem hatırlama zamanına hem de zamanın dışındaki zamana– işaret eder. Âşıkların bahçesindeki, mahrem yakınlaşmalar ve sessizliklerle dolu gizli mağaraları çizer. Hannah italik yazılmış *sen* olur: "Bizim yakınlaşmamızın içine hiçbir şey zorla girmedi – sadece dünyevi olan – kör – vahşi ve kanunsuz olan hiçbir şey. Bunun için yalnız sana teşekkür edebilirim – *sen* olduğun için."[53] Ama bu acaba bir âşığın içten "sen"i midir, yoksa büyük sanat eserlerinde resmedilenler gibi yüce bir manzaranın örtüsünü açan "sen" mi?

Heidegger Arendt'in "sürgün edilmişliğini" romantik bir tarzda, onun (Kierkegaardcı) kaygısının açığa çıkışı olarak yorumlar ve ona şairane bir takma ad verir: "başka diyardan gelen kız", yani yakınlık duyulan bir yabancı. (Bu doğrudan Schiller'in şiirinden alınma, pek de özgün olmayan bir kişisel dildir aslında.) Martin'in Hannah ile

53. Heidegger'den Arendt'e 13 Mayıs 1925 tarihli mektup, *Hannah Arendt and Martin Heidegger: Letters*, s. 21.

ilişkisine, Kierkegaard ve kaygıyı özgürlüğün en üstün alameti olarak gören Romantikler göz önüne alınarak bakılabilir. Uzaklık ve yakınlığın tersyüz edilmesiyle uyumlu olarak Hannah'nın uzaklardaki evi, kendisini bu dünyanın "çirkin yabancılığından" koruyan asıl evidir onun. Kierkegaard nasıl Regine'i hem Galatea hem de bir mobilya parçası yapmak istemişse, Heidegger de Hannah'yı yüce manzaradaki "orman perisi" yapmak ister. Kierkegaard'da figür kırık bir nişan halkası, iade edilen bir halka, acı dolu bir parantez, tamamlanmamış bir kucaklaşmadır. Heidegger ve Arendt'in durumundaysa her şey patikalar ve çerçeveler, yüklü sessizliklerin çizgileri, mecazlar ve saklanma yerleri üzerinedir.[54]

Ancak ruh halleri ve şartlar değişiverir. Bir zamanlar felsefecinin ruh hali aşka yatkın iken kendisini çalışmaya yatkın bir ruh halinde bulur. Arka plan –varoluşsal coşkunun ilham verici manzarası– ön plana gelir; belli bir âşığın figürü hafızadaki silik bir gölgeye dönüşür. Heidegger'in betimlemesine göre "insani deneyimlerin en muhteşemi" olan felsefe emeği "insani olan her şeyden çekilmeyi, bütün bağlantıları koparmayı", dışarıdan yalıtılmayı ve hatta aşkını feda etmeyi gerektirir.

Arendt ve Heidegger'in 1933'e kadar yazıştığını biliyoruz. Bugüne kalmamış olan son mektubunda Arendt Heidegger'in artan Nazi sempatisini, açık antisemitik beyanlarını ve Yahudi öğrencileri dışlamasını yüzüne vurmuş olmalı. Bu dönemki (kış 1932-33) son mektubunda Heidegger "Yahudilere karşı nasıl davrandığının bir açıklamasını" yapar Arendt'e ve bunun hiçbir şekilde aralarındaki ilişkiyle alakası olmadığına dair güvence verir. Mektup felsefi bir anlamda ruh hali gelgitleri içermez ama pek insanca bir güceniklikle (*resentment*) doludur:

> Canını sıkan söylentiler tam da son birkaç yıldır tahammül etmeye çalıştığım başka deneyimlere denk düşen türden iftiralar... Yahudilere karşı nasıl davrandığımı açıklamak için işte bazı olgular:
>
> Bu kış yarıyılında dönem boyunca izinliyim; bu yüzden rahat bıra-

•••••

54. Heidegger'in –kendi ifadesine göre– Arendt'e aşkından ilham alan başyapıtı *Varlık ve Zaman*, bir aşk kuramı geliştirmez ama varlığa özen gösterme konusunda tefekküre dalarak bir ruh halleri kuramı geliştirir.

kılmak istediğime ve proje falan kabul etmeyeceğime dair yeterince öncesinden yazın duyuru yaptım. Yine de gelen ve acil olarak doktora tezini yazmak isteyen bir adam Yahudi'ydi. Yürümekte olan büyük bir proje üzerine rapor vermek için her ay beni görmeye gelen adam da Yahudi. Benim yardımımla Roma'ya gitmek için burs alan adam da Yahudi. Buna "kudurgan bir antisemitizm" demek isteyen varsa buyursun desin... Her halükârda "talebe" denilen kişilerden herhangi bir şükran hatta sadece nezaket beklemekten çoktan vazgeçtim. Bunun dışında, giderek zorlaşan işimde çalışmaktan mutluyum ve senin için her şeyin en iyisini diliyorum.[55]

Eğer tarih 1933, yer Nazi Almanyası olmasaydı dönem izni sırasında birtakım çalışmalarını sürdürme çabasındaki profesöre sempati duyulabilirdi. Kendisini nankör Yahudi ve Ari öğrenciler tarafından kuşatılmış ve duygusal eziyete maruz bırakılmış halde gören zavallı, Nazi sempatizanı bir büyük felsefecinin komplo paranoyası, alınganlığı ve kendine acımasıdır buradaki ruh hali. Arendt'in en çok hor gördüğü duygular ise güceniklik ve kendine acımaydı. Arendt' in 1933'ten sonraki hayatı –en hafif ifadeyle– Heidegger'inkinden daha zor geçti, ama kendine acıma tuzağına asla düşmedi.

Bu kısa mektuplaşmanın ardından Arendt 1933 yılında Gestapo tarafından tutuklandı ve mucize eseri kaçarak önce Çekoslovakya' ya, sonra Fransa'ya ve sonunda da Amerika'ya gitti. Heidegger ise Freiburg Üniversitesi'nin rektörü oldu, Nazi idealizmine ve onun modern dünyanın kaba "hümanizmi" ile savaşına yönelik romantik sempatisini dile getirdiği kepazece rektörlük konuşmasını yaptı. Nazilerle dolaysız işbirliği kısa sürdü, çünkü Alman ormanına hayranlığına rağmen antik Yunan'a fazla yakınlık duyduğu için ortodoks Nazilerde kuşku uyandıran melankolik profesöre Nazi nomenklaturasında pek yer yoktu. Arendt Heidegger'in, tuzaklarını ve gizli çukurlarını asla görmediği iflah olmaz romantik milliyetçiliğinde ısrar ettiğini düşünür.

Birçok yalanın, ihanetin, savaşın ve Yahudi soykırımının, Arendt' in sürgününün ardından, 20 yıl sonra aralarındaki yazışma yeniden başladığında Martin'in Hannah'yı hâlâ aynı Alman manzarasının or-

55. Heidegger'den Arendt'e 1932-33 kışı tarihli mektup, *Hannah Arendt and Martin Heidegger: Letters*, s. 52-53.

tasında tahayyül etmeyi sürdürmesi garip görünür. 14 Eylül 1950 tarihli bir mektupta Heidegger "hoş bir akşam" için ona teşekkür eder ve onun yolladığı fotoğrafları bir sanat eseriymiş gibi tasvire koyulur. İlk fotoğrafta Hannah ona genç bir Afrodit gibi görünmüştür: "Deniz rüzgârıyla havalanan mantonla duruşun, Afrodit'in doğuşu gibi saf bir dille bana sesleniyor... Ancak belli ki güneşe doğru bakmak durumunda kalman, bu yüzden gözlerinin çehren kadar ışıldamıyor olması çok yazık olmuş."[56] 1950'nin öteki fotoğrafında Hannah doğa manzarası içinde bir esin perisi olarak görünür:

> Niye özellikle bunu sevdim? Çünkü burada Freiburg'daki odamda olduğun gibi mevcutsun. Bu resimde –bütün o sevgi dolu haylazlığınla– günler saklı kalmış. Hamaktayken şehrin bütün yorgunluğunu hâlâ üzerinde taşıyormuşsun, ama dalgalara, rüzgâra ve özgürlüğe giden yol da şimdiden açılmış gibi geldi bana. Resimlerin kompozisyonu çok güzel, çok iyi çerçevelenmişsin – özellikle ayakta durduğun resimde. Şehirdeki her çerçeveye (*das Gestell*) giren binalar ve telefon direkleri yerine çevrende otlar, ağaçlar, rüzgâr ve ışık görmek beni mutlu etti. Ama eminim o çevrenin de üstesinden gelir, hatta ustası olursun.[57]

1950'de felsefeci hâlâ âşığının parıltısını över ve gölgelerini dağıtmak ister. Onu, binaları ve telefon direkleriyle –ve türlü çeşitli kent sakinleri, "köksüz kozmopolitleri", göçmenleri ve tarihsel anılarıyla diye eklenebilir– "şehir çerçevesinden" kurtarmaya çalışır. Şimdi içinde bulunduğu "dış" dünya değil, romantik bahçedeki aşk perisine duyduğu aşkı anımsatışıdır onda sevdiği. Fotoğraflarını bir sanat eseri üzerinde çalışır gibi okur ve "başka diyardan gelen kızı" bir "çerçeveye sokar"; severek yapar bunu, ama yine de bir çerçeveye sokar. Başka bir deyişle, onun bireyselliğinin asıl sırrını oluşturan her şeyi, mektuplaştıkları dönemde uğraştığı yeni siyasi düşüncesinin merkezindeki başkalığı tutkuyla dışarıda bırakır. Arendt için kamusal dünyevilik ve modern şehir hayatı, düşüncelerinin ve kendi içsel çoğulluğunun bütünsel bir parçası olmuştur oysa. Nazi ve savaş sonrası Almanyasında şahane manzaralı yapay bir sığınaktansa mo-

56. Heidegger'den Arendt'e 14 Eylül 1950 tarihli mektup, *Hannah Arendt and Martin Heidegger: Letters*, s. 93-94.

57. *A.g.y.*

dern kozmopolit şehirde kendini çok daha evinde hissetmektedir.

Felsefecinin sevgilisinin söz sahibi olmasına ve kendi özgürlük kuramını geliştirmesine, ihanet etmeden ilk aşkının üstesinden gelmesine romantik aşk tarihinde çok ender rastlanır. Aynı âşıklar söyleminin, iki düşünürün eserlerinde farklı titreşimler yarattığını göreceğiz: İlişkilerinin şiirsel köşe taşları olan *ev, dünya, gölgeler, güzellik, kamusal ışık, özgürlük* ve *yargı* gibi kelimeler ikisi tarafından da kullanılır ve tam olarak çakışmadan kısmen örtüşürler. Bu farklılığın etkilenme endişesinden kaynaklanmadığını, kimi zaman sadakatsiz bir bağlılık, kimi zaman da kopmayla sonuçlanmayan bir anlaşmazlık biçiminde kendini gösteren köklü bir kaynaşamama halinden kaynaklandığını anlamak çok önemlidir. Arendt "tek bir kişiye duyulan aşkı" "iki kişilik bir totalitarizm" olarak yeniden tanımlama yoluna gider ve romantik aşk tarihini bir "çerçeveye sokar". Göçmenlik yılları onu *amor socialis*'e ve kamusal dünyeviliğe sarılmaya götürür. Giderek tutkusunu tutkulu bir düşünceye dönüştürür, "tek bir kişiye" aşktan uzaklaşarak erkekler ve kadınlarla çoğul yakınlaşmalara doğru ilerler. Yabancı bir ülkede dışarıdan biri olmak, mesafe ve insanlık durumunun içsel çoğulluğu üzerine kuramının temeli olur. Özgürlük romantik bahçelerde, güzel akşamlarda değil, kamu kürsüsünde dünyevi faaliyette bulunacaktır. Savaş sonrasında hayat çizgisi üzerine düşünürken Arendt kendisini, insanlık durumu, dünyevilik ve kamusal özgürlük kavrayışını ortaya koymak için köklü bir biçimde farklı alanlar açan bir profesyonel felsefeci olarak değil, deneysel bir siyaset düşünürü olarak tanımlar. Arendtçi siyasi düşüncenin kökleri sıla özleminde değil, ikinci yuvalarda, kendimiz için inşa ettiklerimizdedir. Eski sevgililerin kucakları hatırlanacak bir silah başı çağrısı olarak kalacaktır; ama sonunda Arendt böyle bir yaralı erosun ya/ya da diyalektiğini yeniden tanımlayacak, aradaki her şeyi, dünyevi merakı ve varoluşa şükranı kucaklayacaktır. Ve yine de Heidegger Kara Ormanlar'daki evinin güvenli ortamında onun mektuplarını yok ettiğini söylerken, o bütün zorluklara rağmen Heidegger'in mektuplarını sürgün yılları boyunca yatak odasındaki çekmecesinde saklayacaktır.

Aşktan Dünyeviliğe Bir Yahudi Kadının Hayatı

Arendt kişisel bunalımdan çıkış yolunu başkalarına dair yazmakta, tek bir kişiye adanmışlığın "totaliter mekânının" saflığını bozmakta bulur. Mahrem bahçe manzarasını tarihin güçlerine açar ve asıl "başka diyardan gelen kızın" –Romantik şair ve yazarların dostu ve hamisi, Varnhagen diye bilinen yazar Rahel Levin'in– eleştirel biyografisi aracılığıyla kendi kişisel hikâyesini aktarır. Bu ilginç Yahudi Alman kadın en çok yazışmaları ve Almanya'da kamusal edebiyat alanının temellerini atan ilk edebiyat salonlarından birinin ev sahibesi rolüyle bilinir. Arendt'e göre Rahel aynı zamanda Alman Yahudi asimilasyonunun zirve ve çukurlarını, parya ve türedinin çifte açmazını cisimleştirir. En iyi çocukluk arkadaşı Anne Mendelsohn aracılığıyla Rahel Levin'in mektuplarına sahip olan Arendt, radikal bir özgürleşme vaat eden ama dünyeviliği dışlayıp kamusal özgürlüğü sınırlayan romantik içebakışın bir anatomisini yazmaya karar verir. Rahel temsil kabiliyeti olan bir Romantik şair değildir, ama yaşamı romantiktir; onun ana "görevi" yaşamak olmuştur. Rahel yaşamı şemsiyesiz yakalanılan bir fırtına olarak deneyimler, hayatın "üzerine yağmasına" izin verir. Romantik ikilemi sonuna kadar yaşayarak onun dünyevi çelişkilerini açığa çıkartır.

Romantik yaşamın en iyi tanımlarından biri onu "bir kirpi gibi çevresindeki dünyadan tamamen ayrılmış ve kendi içinde bir bütün"[58] olarak gören Friedrich Schlegel tarafından yapılmıştır. Ona göre "ruh halinin, gerçekliği tekrar potansiyele dönüştürdüğü ve potansiyele bir an için gerçeklik görüntüsü kazandırdığı söylenen bir gücü vardır". Arendt'in Rahel Varnhagen eleştirel biyografisi, zamandışı romantik zamanın "güzel akşamım" kesintiye uğratmayı amaçlar. Arendt için romantik tahayyül büyük yaratıcı güçlere sahiptir ve kişisel özgürlük için pek çok imkân ortaya çıkarır; bununla

58. Hannah Arendt, *Rahel Varnhagen: The Life of a Jewess*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1974, s. 21. Liliane Weissberg'in mükemmel sunuşunu içeren daha yeni bir basım için bkz. Hannah Arendt, *Rahel Varnhagen: The Life of a Jewess*, haz. Liliane Weissberg, çev. Richard ve Clara Winston, Baltimore: John Hopkins University Press, 1997.

birlikte romantik içebakış dış dünyayı minyatürleştirir: "İçebakış iki iş başarır: Fiilen varolan bir durumu bir ruh haline dönüştürerek yok eder ve aynı zamanda öznel olan her şeyi bir nesnellik halesiyle donatır."[59] Potansiyellere ilişkin romantik oyun açık olma iddiasına rağmen klostrofobik bir hal alır. Romantik kendini-yaratma, dünyada birlikte-yaratmayı alıp götürür nihai olarak.

Dürüstlük ve sahtelik diyalektiği, hakikat ve yalan Arendt'i büyüler. Yalan söylemek romantik özgürlüğün, fiili olayların dış hatlarını bulanıklaştıran hercai yaratıcılığın bir parçasıdır. Arendt romantik yalanın kökenlerinin izini Rousseau'nun *İtiraflar*'ına kadar götürür: "Rousseau belleği duygusallaştırarak hatırlanan olayların dış hatlarını siler."[60] Dış dünyaya karşı böyle bir tavır yeni bir mahrem yakınlık kültü oluşturarak ortaya çıkmakta olan kamusal alanı yoksullaştırmış; mahrem bir keder haline gelen sonsuzluğun gizeminin felsefi olarak kavranmasını da etkilemiştir. Yalan söylemenin anatomisinde ve yaşam-yaratmanın yalancılığında özellikle çarpıcı olan, siyasi alana daha yakın olan teatrallik ve sosyallik söylemi içine değil, dürüstlük ve hakikilik söylemi içine yerleştirilmiş olmasıdır.

Arendt romantik içselliğin değerli kalesini havaya uçurur ve Rahel'in hayatındaki öngörmediği gerçek maceraya odaklanır. Hayatı ararken tarihi hiç düşünmemesine rağmen Rahel, hoşgörülü 1920' lerden Nazi 1930'lara geçişte Arendt'in deneyimlediğine benzer bir şekilde, Nietzsche'nin ünlü sözünü tersyüz ederek söylersek, değişen tarihin sahnesinde geçiş evresinin şahidi, gönülsüz bir aktör olmuştu. Alman Yahudilerinin kültürel hoşgörü içinde yaşadığı Prusya Aydınlanması dönemi sona eriyor ve romantik "güzel akşamların" tarihi ve siyasi sınırlarını gözler önüne seren Alman milliyetçiliği onun yerini alıyordu. O zamana kadar sanat salonlarında hüküm süren hoşgörü ve çeşitlilik atmosferi verili sayılmış ve romantik duyarlık sisinin içinde görünmezleşmişti; ama bütün bunlar sona erdiğinde bu toplumsal güvenin kırılganlığı ortaya çıktı, zira Almanya' da etnik olarak Alman olmayanların ve Hıristiyan olmayanların hiçbir siyasi hakkı ve korunması yoktu.

59. Arendt, *Rahel Varnhagen: The Life of a Jewess.*
60. *A.g.y.*, s. 11.

Rahel Romantik çağla birlikte yaşlandı. Aynı yabancılaşma duygusunu paylaştığı, kendisinden on altı yaş genç bir Alman aristokratı olan Alexander von Marwitz ile son dramatik aşk-dostluk ilişkisi görkemli bir romantik manzaranın ortasında zirve noktasındayken aniden sona erdi. Rahel içinde bulunduğu yabancılaşmadan, kendisini daha "gerçek" yapacak bir başka insanla hiç karşılaşmamış olduğu için hayatının bir hayalet hikâyesi olduğu duygusundan söz eden bir mektup yazdı Marwitz'e. Marwitz Romantik geleneğe mükemmel uyan bir tarzda, onu görkemli manzarayla karşılaştırarak cevapladı: "Kaderin fırtınaları, manzarası sonsuzluğa açılan, insanın uzak ama Tanrı'nın yakın olduğu yüce dağlara taşımış seni."[61] Rahel'in yanıtıysa çarpıcıydı: "O da beni seviyor – bir insan denizi nasıl severse, kıvrım kıvrım bulutları, kayalık bir boğazı nasıl severse, öyle. Bu bana yetmiyor. Artık yetmiyor. Sevdiğim adam benimle birlikte yaşamak, yanımda kalmak istemeli." Marwitz'in ona yapabileceği en büyük iltifat, bir ilişki ihtimalini de berhava ediyordu.

Arendt'in Rahel'i için bu övücü, iyi niyetli sözlerin beklenmedik bir tınısı vardı: Bu sözler "insani dayanışmanın sonuna" işaret etmekteydi. Bir kez daha Rahel'i hiçbir şeyin kendisine ulaşamayacağı, insana dair her şeyden kopuk olacağı bir yere sürgün etmekteydi bu sözler. "İnsanın uzak ama Tanrı'nın yakın olduğu yüce dağlar", "varoluşunun soyutluğunun mecazi bir ifadesi" idi sadece. (Rahel'in sezgisi, Heidegger'in yirmi yılın ardından klişe havası kazanmaya başlayan romantik manzaralara, güzel akşamlara dair tasvirleri karşısında Arendt'in kendi yanıtından çok uzak değildir. Belki daha sonraki yıllarda, Hannah'nın içindeki alaycı Trakyalı kız, büyük düşünürlerin kendilerine yönelik ironi duygusundan tamamen yoksun olup *kitsch*'e meyledebileceğini fark etmiştir – tıpkı başka bir çağda yaşamış önemsiz Romantikler gibi.) Sonunda Rahel, aristokrat ve edebiyat dünyasından dostlarının çoğu tarafından bir türedi olarak görülen bir Aydınlanma adamı, makul bir entelektüel ve devlet memuru olan Varnhagen ile evlenir.

Arendt'in okumasında, genç Rahel'in tutkuyla arzuladığı fırtınalı, şimşekli manzara, Romantik yücelik klişelerinden yabancılaş-

61. *A.g.y.*, s. 173.

mışlığının farkına varmasına yol açar. Daha önceki bir tarihsel dönemde yabancılaşmasını Romantiklerle paylaşmışsa da, büyüyen milliyetçilik çağında ruh eşi olduğu eski dostlarıyla arasındaki mesafeyi fark eder.

Arendt'e göre Rahel çoklu yabancılaşma içinde olan bir figürdür: yaşamında bir romantik haline dönüşen bir "*schlemiel*" ya da hayat acemisi, kamusallaşmış bir salona ev sahibeliği yapan, içgörü sahibi bir kadın, Alman Hıristiyan kültürünü taklit eden ve ona dahil olmaya çalışan bir türedi ve nihayet "özgür bir varoluşa yönelik büyük aşkını" hiç yitirmeyen bir parya. Hayatının sonuna doğru Rahel kendine dönük bir ironi ve modern komedi duygusuyla Yahudiliğine ve bununla birlikte dünyayı siyasi olarak kavrama ihtiyacına sarılır: "Rahel bir Yahudi ve bir parya olarak kaldı. Bu iki duruma bağlı kalması sayesinde Avrupa insanlık tarihinde kendine bir yer buldu."[62] Dışlanmış kişi azınlık topluluğunu ya da ezilenleri temsil etmez, (evrensel) insan haysiyetinin modelidir. "Parya insan haysiyetini, Akıl onu ahlakın temeli haline getirmeden çok önce içgüdüsel olarak keşfeder." Rahel'in düsturu "kökenler değil haklar" olarak kalır ve özgürlüğü de siyasi özgürlüklerden yoksun olma hallerinin fark edilmesinin ve tanınmasının bir biçimi olur. Başka bir deyişle Rahel'in dönüşümünde Arendt'in değer verdiği şey, paryanın yabancılaşması ve ezilen azınlık topluluğunun hususiyetleri değil, Rahel'in bunların ötesine geçebilmesi ve "kökenler değil haklar" düsturunu benimsemesidir. Rahel "özgür varoluş" tutkusunu, memleketinden uzaktaki "kürek mahkûmu kölelerin" içgüdüsel olarak "birbirini hemen tanıyıvermesi" duygusuyla değerlendirdiği şair Heinrich Heine ile paylaşır.[63] Eşit haklar için savaşmaya istekli olan, ama aynı zamanda özel bir diaspora yakınlaşması duygusunu ve insanlık komedisinin kabullenilmesini de paylaşan azat edilmiş kölelerin özgürlüğüdür bu: "İnsan ancak başka bir ülkede kendisi olabilir. Kendi ülkesinde geçmişini temsil etmek zorundadır ve bu şimdiki zamanda taşıması ağır, yüzü gizleyen bir maskeye dönüşür."[64]

Arendt Rahel'in aşkı reddetmediğini de gözlemler. Tutkulu ve ince düşünceli yaşamöyküsü yazarı, elli altı yaşındayken bile Rahel'

62. *A.g.y.*, s. 227. 63. *A.g.y.*, s. 227. 64. *A.g.y.*, s. 229.

in "aşk tutkusunun", "eşsiz güzellikte, dünya üzerinde cennet misali bir olay" olduğuna inanmayı sürdürdüğüne dikkat çeker neredeyse küçümseyen bir tarzda.[65] Arendt Rahel Varnhagen'e karşı fazla yargılayıcı ve haşin mi davranmıştır acaba? Arendt'in sevgili danışmanı, felsefeci Karl Jaspers, Arendt'in kitabının "olağanüstü derinlikte sayfalar içeriyor" olmasına karşılık Rahel Levin'i tasvirinin "sevgiden yoksun" olduğu yorumunu yapar. Jasper Arendt'in Rahel'in Yahudiliğini tartışmasına da bir o kadar eleştirel yaklaşır: Ona göre Arendt Yahudi meselesine aşırı odaklanmış ve Aydınlanma sırasında Alman-Yahudi diyaloğunun hakkını yeterince teslim etmemiştir.[66] Jaspers Alman yazar Gotthold Lessing ile Yahudi felsefeci Moses Mendelssohn arasındaki özel ilişkiyi inceler ve "derin Yahudiliği" Aydınlanma'nın insanlık kavramıyla neredeyse eşitler: "Nihayet ve en önemlisi, sonuçları itibariyle eşsiz bir tarihselliğe sahip olduğu halde tarihselliğinin farkında olmayan hakiki derin Yahudilik, Rahel'de daha belirgin kılınmalı, ama hep müphem bir etki yarattığı için Yahudi adlandırması kullanılmamalıydı."[67]

Arendt belli bir inatçılıkla cevap vererek Rahel'in Yahudiliği üzerinde ısrar edişini savunur; Mendelssohn'a saldırarak onu oldukça haksız yere "yavan ve fırsatçı" olarak adlandırır, onu ve Rahel Varn-

65. *A.g.y.*, s. 212.

66. Karl Jaspers'dan Hannah Arendt'e 23 Ağustos 1952 tarihli mektup, *Hannah Arendt/Karl Jaspers Correspondence, 1926-1969*, haz. Lotte Kohler ve Hans Saner, çev. Robert ve Rita Kimber, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1992, s. 192-3. 1950'lerde eski tez danışmanı ve yakın dostu Karl Jaspers, Hannah Arendt için savaş sonrası yeni bir Almanya'nın kişileşmiş haliydi. Arendt onu Almanya'nın ve Avrupa'nın onurunun bekçisi olarak görüyordu. Savaş sırasında Almanya'da Yahudi karısı Gerthrude ile birlikte mucizevi bir şekilde kurtulan (bir aşamada eğer Gerthrude tutuklanırsa birlikte intihar etmeyi bile düşünmüş olan) Jaspers, Heidegger'in Nazilerle işbirliği yapması, özellikle de savaş sırasında Jaspers ile iletişim kurmayı reddetmesi ve savaş sonrası sessizliğe gömülmesi üzerine onunla bütün bağlarını kesmişti. Jaspers Arendt'in antisemitizm tartışmasından da hoşlanmamış ve onun "Heinrich [Blüher, kocası] hayatına girdikten sonra" olsaydı Rahel'i farklı değerlendireceğine inanmıştı. Ancak antisemitizm meselesi Arendt'in modernite üzerine düşüncesinde önemli bir yer tutar ve kişisel durumuna indirgenemez. Keza bkz. "Karl Jaspers: Citizen of the World?", *Men in Dark Times*, s. 81-95.

67. Jaspers'dan Arendt'e 23 Ağustos 1952 tarihli mektup, *Hannah Arendt / Karl Jaspers Correspondence, 1926-1969*, s. 193.

hagen'i asıl amaçları "sosyeteye girmek" olan entelektüel türediler olarak tasvir eder.[68] Bu tasvirin şaşırtıcı kısmı, Arendt'in kendi düşünce dünyasının Alman Yahudi Aydınlanmasıyla daha uyumlu alanlarını es geçiyor gibi olmasıdır. Aslında Arendt'in zihnin yaşamı ve muhakeme yeteneği üzerine sonraki düşünceleri Mendelssohn'un insani çoğulluk ve evrensellik fikirleriyle çok uyumludur. Egemen Hıristiyan evrenselciliğinin önemli bir eleştirisini kaleme alan Mendelssohn, insan hakları ve vicdan özgürlüğü tartışmasında Arendt ile Jaspers'ın "arasında bir noktada" bulunur, ikisinin de düşüncesine katkı yapar ve sınırlarını gösterir. Bu konuları Lessing ve Jaspers ile ilişkilendiren Arendt, temelde yatan ve hem Rahel'in mektuplarıyla geliştirdiği felsefesine hem de Arendt'in kendi siyasi düşüncesine katkı yapmış olan Alman Yahudilerinin felsefi diyaloğuna pek az ilgi gösterir. Rahel Levin Varnhagen'in çapraşık biyografi-eleştirisini okurken, belki de Arendt'in gençliğine çok fazla benzediği için bu çok-isimli kadının tam bir karakter olamadığını fark ederiz: Rahel "aşktan yoksun" görünür, çünkü Arendt aşkın tuzaklarını ve romantik âşığın söyleminin sıradanlığını pek iyi bilir. Arendt'in Rahel Varnhagen'i, kendisini seven ama duygusallıktan acımasızca uzak ve kendine yabancılaşmış yazarıyla arasındaki göbek bağını tamamen koparamamıştır.

Tilki Heidegger ve Yuvaya Dönüşün Tuzakları

Neyse ki aşkın gizli bahçesinde paparazzilere yer yoktur. Özgürlük kuramcısı, insan kalbinin karanlıklarını dikizleyip meraklı zihinlere ifşa edemez. 1933'teki mektuplaşmalarından neredeyse yirmi yıl sonra Arendt ve Heidegger 1950'de Freiburg'daki otelde bir daha buluşurlar. Aralarında ne olduğunu hiçbir yaşamöyküsü yazarı kesin olarak bilmiyor.

68. Arendt'den Jaspers'a 7 Eylül 1952 tarihli mektup, *Hannah Arendt/Karl Jaspers Correspondence, 1926-1969*, s. 197. Arendt'in cevabını okurken, Jaspers'ın Arendt için dokunaklı, neredeyse babaca bir duyguyla endişelenmesini ve kamuoyunca yanlış anlaşılabileceğine –on yıl sonrasının Eichmann tartışmasını önceden görmüş gibi– kişisel kırılganlığıyla güçlü fikirlerinin yanlış değerlendirilebileceğine ilişkin uyarılarını anlıyor insan. Arendt'in inatçılığı, onun sıradışı "Goethe'nin lütfuyla Siyonizmini" ele verebiliyordu.

Olgusal olarak bildiğimiz tek bir şey var: Yahudi Kültürel Yeniden Yapılanma Komisyonu adına Almanya'yı ziyaret ederken Freiburg'a uğrayan Arendt, o kendine özgü spontane tavrıyla "MH" ile temasa geçmeye karar verir. Eski günlerdeki gibi otelin mektup kâğıtlarından birine elyazısıyla yazılmış imzasız bir not yollar. Heidegger hemen gelir ve uzunca bir süre birlikte vakit geçirirler. Arendt'in buluşmaya dair anlattıkları farklılık gösterir. Kocası Heinrich Blücher'e yazdığı mektupta, "Hayatımızda ilk defa birbirimizle gerçekten konuştuk gibi geldi bana," der.[69] O sırada yakın arkadaşı olan Hilde Frankel'e yazdığı mektuptaysa, Heidegger'in "ilk iki perdesine katılmış olduğum bir tragedya" anlatmaya koyulduğuna dair alaycı yorumlar yapar. Heidegger sanki on yedi yıl hiç geçmemiş, hep mevcut ânın mekânında yaşamışlar gibi konuşur. İkinci Dünya Savaşı sonrasının tarihi bağlamında ise Arendt ve Heidegger'in aynı dünyada yaşıyor olması pek olası değildir. Yolunun dünyadışılığı onu gitgide daha yukarılara, güncel tarihten uzaklara taşırken Heidegger çocukluğunun romantik manzarasında yaşamayı sürdürür. Almanya'nın bozguna uğraması onu Almanya adına yapılmış olan vahşetten daha fazla rahatsız eder.[70] Arendt onun bu dünyadan daha uzağa, on üçüncü yüzyıl dinbilimcisi Meister Eckhart'm mistik düşüncesinin daha yakınına yönelen yeni felsefi yaklaşımından kaygılıdır. Kendisi bu arada dünyevilik ve ortak tarihin kozmopolit insan kültürü kavramlarım olduğu gibi Yahudi davasını ve Amerikan vatandaşlığını da benimsemiştir ve yeni Almanya için umutlar beslemektedir. Freiburg'daki buluşma mektuplaşmalarını ve –kimisi yol-

69. Young-Bruehl, *Hannah Arendt, for Love of the World*, s. 246.

70. Anson Rabinbach Heidegger'in "Hümanizm Üzerine Mektup" adlı –Jaspers'ı öfkeye boğan– yapıtını tartışır. Önceleri Marksizmi hor gören Heidegger, sonunda gerçekten de Heidegger'in felsefesini benimsemiş olan Fransız soluna çekici görünmek için burada Marksizme övgüler düzer. Bu durumun sebebi büyük ölçüde yapıtın felsefi içgörüsü ve varoluşçuluktan savaş sonrasında öne çıkan dil felsefesine doğru bir köprü oluşturmasıydı. Ancak yapıtın yayımlandığı dönemde moda olan hümanizm karşıtlığı, Amerikan karşıtlığı ve –başka durumlarda Heidegger'in nefretini dile getirmeyi pek sevdiği– Marx'ın adının fırsatçı bir biçimde zikredilmesi de Heidegger'in akademik dünyaya yeniden kabulüne ve siyasi geçmişinin sessizlikle örtülmesine katkıda bulunmuştur. Anson Rabinbach, *In the Shadow of Catastroph: German Intellectuals between Apocalypse and Enlightenment*, Berkeley: University of California Press, 2001.

lanan kimisi gizlenen– edebi hediye alışverişini yeniden başlatır. Heidegger Arendt'e adadığı bir dizi hoş romantik şiir yazar,[71] Arendt ise yaşarken yayımlamadığı "Tilki Heidegger" başlıklı bir mesel kaleme alır.

Arendt mektupta Heidegger'in "siyaset nedir?" gibi, bir anlamda daha felsefi nitelik taşıyan siyaset bilimi meselelerini tamamen unuttuğunu belirtir. Siyasi bir varlık olarak insan kimdir? Özgürlük nedir? Jaspers ile yazışmasında Arendt bir zamanlar Almanya'nın en büyük felsefecisi olarak gördüğü adama ilişkin hayal kırıklığını paylaşır:

> Medeniyete söylenerek Todnauberg'de yaşaması, ... haklı olarak varsaydığı gibi sadece kendisine tamamen hayran ziyaretçilerden başkasını görmek zorunda kalmayacağı bir tür fare yuvasına çekilmek aslında. ... Muhtemelen kimse bu 1200 metreyi olay çıkarmak için tırmanmaz. Biri böyle yapsa bile hemen bir yalan savuracak ve kimsenin yüzüne karşı yalancı olduğunu söylemeyeceğine güvenecektir. Bu şekilde mümkün olan en ucuz yoldan kendisini dünyadan koparacağını, tatsız her şeyi laf kalabalığına boğup kendini kurtaracağını ve sadece felsefe yapacağını düşündü herhalde. Sonra da bu girift ve çocukça sahtekârlık çabucak felsefesine sızdı elbette.[72]

Buradaki en yıkıcı satır sonuncusu. Eskinin "çocuk-perisi" yaşlı felsefeciyi çocukça davranmakla suçlamaktadır artık. Dahası bu çocukluğa sahtekârlık da eşlik etmekte ve daha da kötüsü hayat ile fel-

71. "Başka Diyardan Gelen Kız" başlıklı şiir, sanki zamanın dışındaki bir zamanda varolmuşlar gibi, on yedi yıl önceki yazışmalarındaki imgeleri kullanır:

> Kendi kendisine bile yabancı kız, sen:
> Bir neşe dağı, keder denizi.
> Arzu çölü. Ulaşmanın şafağı.
> Yabancı: dünyanın başladığı o tek bakışın yuvası.
> Başlangıç feda etmektir,
> Feda etmekse sadakatin ocağı.
> Hâlâ daha çok ışıldar bütün ateşlerden ve yanar: merhamet közleri.
> Sessizliğin parıltısı. Başka diyardan gelen yabancı, sen
> – yaşayabilirsin başlangıçta.

Heidegger'den Arendt'e muhtemelen 1950 yılından tarihsiz şiirler, *Hannah Arendt and Martin Heidegger: Letters*, s. 63.

72. Arendt'den Jaspers'a 29 Eylül 1949 tarihli mektup, *Hannah Arendt/Karl Jaspers Correspondence, 1926-1969*, s. 142.

sefe arasındaki kutsal ayrım çiğnenmektedir. Dünyadan uzak durmak istedikçe daha fazla "sahtekârlık" felsefesine sızmaktadır.

Denktagebuch (Temmuz 1953) başlıklı defterine Arendt, "başka diyardan gelen kızın" memleketinde kalan felsefeci âşığına müphem bir hediyesi olarak "Tilki Heidegger" başlıklı bir mesel yazar. Burada "patika" Heidegger'i "en içteki varlığını" ortaya çıkarmaya değil bir tuzağa götürmektedir. Ya da belki bu ikisi birbiriyle bağlantılıdır. Mesel insanların kendisine yönelttiği hakareti felsefecinin gururla benimsemesiyle başlar:

> Heidegger gururla şöyle diyor: "İnsanlar Heidegger'in bir tilki olduğunu söylüyorlar." Tilki Heidegger'in hakiki hikâyesi şöyle: Evvel zaman içinde kurnazlıktan o kadar yoksun bir tilki varmış ki, sadece sürekli tuzaklara düşmekle kalmaz, ne tuzaktır ne değildir onu bile ayırt edemezmiş. Bu tilkinin bir başka derdi daha varmış: Kürkünde [*Felle*] bir sorun varmış; öyle ki tilkilik hayatının zorluklarından doğal yoldan korunması hiç mümkün değilmiş. Bütün gençliğini başka insanların tuzaklarında geçirdikten, kürkünde yara bere içinde olmayan bir parça bile kalmadıktan sonra tilkilik dünyasından tamamen çekilmeye karar vermiş ve bir yuva [*Bau*] inşa etmeye başlamış. Tuzaklara ve tuzak olmayanlara dair tüyler ürperten cehaleti ve tuzaklar üzerine inanılmaz tecrübesiyle tilkiler arasında hiç duyulmamış, yepyeni bir fikir gelmiş aklına: Kendisine tilki yuvası olarak bir tuzak [*eine Falle als Fuchbau*] inşa etmiş, içine girip oturmuş ve bu normal bir yuvaymış gibi yapmaya başlamış. ... Tilkimizin aklına tuzağını mümkün olan en güzel biçimde donatmak, her yana "herkes buraya gelsin, işte tuzak budur, dünyanın en güzel tuzağı" diyen işaretler asmak gelmiş. ... Birisi onu gayet iyi yerleştiği yuvasında ziyaret etmek isterse tuzağına düşmek zorundaymış. Tabii kendisinden başka herkes rahat rahat tuzağından dışarı yürüyüp çıkabiliyormuş. Tuzağı kemiklerini saran etiymiş adeta. Ama tuzakta yaşayan tilki gururla şöyle diyormuş: "Ne çok kişi düştü tuzağıma, tilkilerin en iyisi benim artık." Ve bu dediğinde bir hakikat payı da varmış doğrusu: Tuzak işlerini ömrünü bir tuzakta oturarak geçiren birinden daha iyi kimse bilemez zira.[73]

73. Hannah Arendt'in *Denktagebuch* notu (elyazısı), Temmuz 1953, Hannah Arendt, *Denktagebuch, 1950 bis 1973*, Hannah Arendt Enstitüsü'nün katkılarıyla haz. Ursula Ludz ve Ingebord Nordmann, Dresden, 2 cilt, Münih ve Zürih: Piper, 2002. İngilizce çevirisi için bkz. *Hannah Arendt and Martin Heidegger: Letters*, s. 304-5.

Tilki Heidegger hikâyesinde Arendt Heidegger'in kelime dağarcığını kullanır ama onu tersyüz ederek felsefi mimarisinin temellerini dinamitler. Tilkinin tuzağı ve yuvasına dair iki anahtar kelimenin Heideggerci kökleri açıkça ortadadır. Her biri çeşitli çağrışımlara sahiptir. iki yanı keskin kılıç gibidir, bütün meseli içinde özetleyen birer küçük kıssadır. *Falle* (tuzak) kelimesi, kendini hakiki varoluşun tekinsiz bir eşanlamlısı olarak sunan gündelik varoluşun "düşmüş" dünyasının ayartıcılığını çağrıştıran *Verfallen* (düşkün, çökmüş) kelimesiyle ilintilidir. Heidegger'in felsefi terimleri arasında *Verfallen*, "*Dasein*'ın bu dünyanın şeylerinin tuzağına düşme ve diğer hakiki imkânlarına, niyetlerine ve gayretlerine yabancılaşma olasılığına" gönderme yapar.[74] Arendt'in masalında, kendisini "düşmüş dünyanın" (*Verfallen*) ayartıcılığından uzağa, dağdaki kulübesine sürgün eden felsefeci, tekinsiz bir biçimde gerçek bir yuvaya benzeyen bir tuzak yaratmış olabilir kendisine. Başka bir deyişle, felsefecinin içine yerleşip hakiki olmayan modernitenin tuzaklarını düşünmeye koyulduğu, yüce bir yerdeki yuvası, insani dünyada kendine bir yuva yapmamasının ve Nazizmin "karanlık çağında" kendi eylemlerinin (ya da eylemsizliğinin) sorumluluğunu üstlenmemesinin bahanesinden başka bir şey olmayabilir.

Tilki yuvası anlamına gelen *Bau* Heidegger'in en sevdiği kelimelerdendi. Bizzat kelimenin tarihi modern yozlaşma sürecini (*Verfallen*) sergiler. "İnşa etmek, İkamet etmek, Düşünmek" başlıklı yazısında Heidegger "İnsan ikamet ettiği gibidir" der.[75] Modern insan çoğu zaman sadece "inşa eder", yani dünyayı bir resme dönüştürür ve içinde ikamet etmenin yollarını unutur. Yine de inşa etmek anlamındaki Almanca kelime, *bauen*, etimolojisinde ikamet etmenin anısını korur ve *inşa etmek* ile *olmak*'ı ilişkilendirir.

Arendt'in masalında Heidegger'in *Bau*'su onun yuvası, insan dünyasından uzakta, dağların arasında ikamet ettiği evi olur. Ancak bu hakiki bir yuva değil, düşünme için bir tuzak halini alır. Felsefeci muhakeme yeteneğini yitirir, çünkü tuzağı (*Falle*) sadece dışsal bir

74. Alfred Denker, *Historical Dictionary of Heidegger's Philosophy*, Lanham, MD: Scarecrow Press, 2000, s. 28.

75. Martin Heidegger, "Building, Dwelling, Thinking", *Poetry, Language, Thought*, çev. Albert Hofstader, New York: Harper & Row, 1971, s. 147.

yapı değil, hatta koruyucu postu (*Felle*) bile değil, "kemiklerini saran et" olur.[76]

Arendt'in yazı türünü değiştirmesi önemlidir; yazdığı şiir değil, Heidegger'in pek başarılı olmadığı mizahi bir meseldir. Heidegger ile paylaştığı şiirsel dilden farklı bir Ezop usulü çiftanlamlılığa izin verir bu tür. Arendt'in Kafka, Benjamin ve Yahudi hikâye anlatma geleneğiyle paylaştığı mesel türü, romantik mantıktan ve nostaljik ontolojiden kaçınır. Arendt'in meselinde Tilki Heidegger, kendini mahkûm ettiği hapishanesinde en uç özgürlüğü bulan Yeraltı Adamı'na benzer şekilde dünyayla yüzleşmekten kaçınmak için kendine bir tuzak kurar. Başka diyardan gelen kız eve gitmek istemez; onun yerine nihai bir eve dönüşün tehlikelerini ifşa eder. Felsefi ikamet yerine dönen "kayıp kız çocuğu" olmayacaktır o; kendi yabancılaşmasının, *dünyadan* değil *dünya için* yabancılaşmanın içinde kendini evinde hisseden bir düşünür olacaktır.

76. Tilki Heidegger meseli yapısı açısından tuhaf bir biçimde Kafka'nın "Kanun Önünde" meselini andırır:

> Kanun önünde bir bekçi durur. Bu bekçiye köyden biri gelir ve Kanun'a kabul edilmek ister. Bekçi o anda kabul edilemeyeceğini söyler. Adam düşünür ve daha sonra kabul edilip edilmeyeceğini sorar. "Mümkündür," der bekçi, "ama şimdi olmaz." Kapı her zamanki gibi açık olduğu, bekçi de bir adım yanda durduğu için adam kapı ağzından kafasını uzatıp içeri göz atar. Bunu gören bekçi gülmeye başlar ve "O kadar meraklıysan, karşı çıkmama rağmen içeri girmeyi dene," der. "Ama haberin olsun çok güçlüyüm. Ve bekçilerin en önemsiziyim ben."

Burada garip olan, köyden gelen adamın saf biri olmasına karşılık Heidegger'in kurnazlıktan yoksun ama akıllı bir tilki olmasıdır. Keza bkz. Benjamin'in *Illuminations* içindeki "Franz Kafka" ve "Some Reflections on Kafka" denemeleri, ayrıca 1. ve 5. Bölümlerde tartışılan, *Between Past and Future* içindeki Arendt'in kendi Kafka denemesi ve Kafka'nın mesellerine ilişkin değerlendirmesi.

Elbette arada hayati bir fark var. Tilki Heidegger köyden gelen güçsüz bir küçük adam olmadığı gibi, uzun Tatar sakalıyla kendini Kanun'un bekçisi olarak görür ve bir filozof-rahip olarak bütün meselleri açıklayabileceğini düşünür. Yalnız kendisi için bir tuzak/yuva kurar. Köyden gelen adam gibi Heidegger de karanlığın dış dünyadan mı yoksa kendi içinden mi geldiğini bilmez ve suçu dış dünyaya atmak ister. Kafka'nın ve Arendt'in mesellerinde açık mimari bir kapanmaya, kişinin kendini mahkûm ettiği bir yeraltına ya da yasağa dönüşür. Kendi dünyasında artık özgür olmayan köyden gelen adam kanunun kapısından içeri kafasını uzatır. Kandırılıyor mu yoksa kendisini mi kandırıyor, belirsizdir.

Sevmek ve Yargılamak

Aşk ilişkilerinden kırk, Freiburg'daki buluşmalarından yirmi yıl sonra Arendt ve Heidegger susturmak fiilinin geçişli ve geçişsiz kullanımı üzerine mektuplaşır. Arendt, Benjamin üzerine denemesi için yaptığı Stephane Mallarmé'nin "Crise de vers" çevirisine dair fikir danışır Heidegger'e. Heidegger Georg Trakl'ın geçişli sessizlik üzerine iki şiirini yollar ona.

Karanlıkta

Ruh susturur mavi Baharı
Nemli akşam dallarının altında
Âşıkların çehreleri gömülür gölgelere.

Akşam Şarkısı

Keşişlerin daha soylu zamanlarını susturan
Karanlık şehrin üstünde yükselir Bahar bulutları.[77]

"Sevgili Martin," diye yazar Arendt cevap olarak. "Mektuplar için, susturmak fiilinin geçişli kullanımına ilişkin örnekler için teşekkürler. Çok güzel, sanırım hemen anladım, ama bu Mallarmé'de işe yaramıyor çünkü *tacite* (suskun) sadece bir sıfat, *taire* (susturmak) fiili ise geçişli olabilir: *taire la vérité* (gerçeği susturmak)."[78]

Susturmanın geçişli ve geçişsiz kullanımları ve dilden dile çevirilerin içinde iki eski âşık, ruhun maceralarından muhakeme yeteneğinin başına gelen felaketlere, görünür ve görünmez özgürlük sanatlarına kadar geniş bir alanda, hem siyasi hem de şiirsel açıdan susturmanın farklı biçimleri üzerinden çok dolaylı konuşarak ilişkilerinin bütün tarihini paylaşırlar. Şiir yorumları pek çok bilmece içeren bir polisiye hikâyesini şifreler. Arendt'in susturmanın geçişliliğine ilişkin sorusuna Heidegger kendi şiir felsefesini ve dünyaya şiirsel-felsefi körlüğünü sürdüren iki şiirle cevap verir. Bu şiirleri

77. Arendt'den Heidegger'e 27 Şubat 1967 tarihli mektup, *Hannah Arendt and Martin Heidegger: Letters* içinde, s. 135.

78. *A.g.y.*, s. 135.

1970'lerde değil 1920'lerde gönderebilirmiş gibidir sanki. Şiirlerden birinde sessizlik bir tür karanlıkla el eledir: "Ruh susturur mavi Baharı" ve "âşıkların çehreleri" gölgelere gömülür; diğerindeyse "karanlık şehir" "keşişlerin" daha soylu zamanlarını susturur. Mallarmé'ye gelince, Heidegger sadece Mallarmé'nin "zor" olduğu konusunda uyarmakla yetinir Arendt'i.

Uzun süren bir soğukluğun ardından, Arendt-Heidegger yazışmalarının 1960'ların sonu ve 1970'lerin başındaki son dönemi sevecen, şefkatli ve edebi bir nitelik taşır. Bir kez daha ilişkilerine –bu defa kamu önünde– Walter Benjamin tartışması dahil olur. Bundan daha beklenmedik bir durum tahayyül etmek zordur. Yaşlanan Martin Heidegger normalde pek yapmadığı bir şeyi yaparak Arendt'in Freiburg Üniversitesi'ndeki Benjamin seminerine katılmak üzere kamuya açık bir alana çıkar. Neredeyse kendini gizleyerek geldiğinde Arendt onun varlığını herkese duyurur: "Sevgili Martin Heidegger, bayanlar ve baylar," diyerek başlar seminerine ve tartışmaya açık bir beyanda bulunur: "Fark etmese de Benjamin, Marksist dostlarının diyalektik inceliklerine değil, Heidegger'in denizin inciye dönüştürdüğü canlı gözler ve canlı kemiklere dair ilginç fikrine daha yakındır."[79] Yanlış anlamaları engellemek için şunu belirtmek gerekir: Arendt Heidegger ile Benjamin'in paylaştıkları şeyin şiirsel düşünce olduğunu vurgular – varlıkla, tarihle ya da siyasetle ilişkileri değil. Ancak bu durumda "kamu önü" meselesi tartışma açısından merkezi bir yer tutacaktır ve kamu önü hiçbir zaman tamamen aydınlanmış bir alan değildir.

Bu kavşağa ulaştıran entelektüel yolculuk alışılmadık ölçüde dolambaçlı olmuştur. Arendt özgürlük kuramını, Heidegger'e adadığı anıtsal eseri *İnsanlık Durumu*'nda kimi Heideggerci kavramları dönüştürerek geliştirir. Bu kamuya açık ithaf felsefeci tarafından pek dikkate alınmaz. Arendt hayal kırıklığım yazdığı bir mektupta Jaspers'a açar:

79. Burada Arendt, satır arasında Benjamin'in Adorno tarafından sahiplenilmesine itiraz eder. Gerçekten de, kişisel ilişkiler şiirsel çözümlemeyi kimi zaman yaşamöykülerine en mesafeli okurlar için bile gölgede bırakır. Benjamin'in modernite üzerine denemeleri için bkz. "Paris, the Capital of the Nineteenth Century" ve "Some Motifs on Baudelaire".

> Heidegger – evet, son derece asap bozucu bir hikâye. ... Kitaplarımdan birini, *Vita Activa*'yı ilk defa ona gönderdim. ... Adımın kamusal alanda görülmesini, kitaplar yazmamı dayanılmaz bulduğunu biliyorum. Bütün ömrüm boyunca gözünü boyadım tabiri caizse; onun eserini yorumlamakla ilgili olanlar dışında, yaptıklarım hiç yokmuş gibi, sanki üçe kadar saymayı bile beceremezmişim gibi davrandım. Böyle davrandığımda üçe hatta arada bir dörde kadar sayabilmemden hep pek memnun oldu. Sonra birdenbire aldatmacanın çok can sıkıcı olduğunu hissettim, bir fiske attım burnuna. Bir ara çok kızmıştım ama artık öyle değilim. Başıma geleni hak ettiğimi düşünüyorum – hem onu kandırmış olduğum için, hem de kandırmacaya birdenbire son verdiğim için.[80]

Kitabın adandığı adam en uygun kişi olmamakla kalmıyordu; pek muhtemelen kitabı hiç okumamıştı bile. Arendt'e göre eski âşığının düşmanca davranmasına yol açan şey, kamusal ve yazıp çizen kişiliğini ortaya koyması ve özel hayatındaki yapmacıklıkların maskesini çıkarmasıydı. Sıradan dünyayı feda ederken Heidegger düşünmenin kimi ana meselelerini de feda etmiş olmalıydı.

Arendt *Kötülüğün Sıradanlığı, Eichmann Kudüs'te* kitabında "kötülüğün sıradanlığı" ile bağlantılı olarak ele aldığı düşüncesizlik üzerine fikrini *Zihnin Yaşamı* kitabında geliştirmeyi sürdürür. Burada hem Heidegger'e saygısını sunar, hem de felsefi tefekkürün dünyadışılığma karşı çıkar. Ona göre bir felsefi düşünür nostalji içinde yaşayamaz, geçmiş ile gelecek arasındaki aralıkta ikamet etmek zorundadır. Belki de bu yeni eserinde bir felsefi ihanet kokusu almıştır Heidegger, meşhur sözünün akla getirdiği gibi: "Kamusal ışık her şeyi karartır."

Hiçbir şey Arendt'in siyaset ve özgürlük kavrayışına bundan daha ters olamaz. Dünya bir tiyatroysa eğer, bir kendini gerçekleştirme, özgürlük ve birlikte-yaratma alanı olan ortak sahnemizi aydınlatan kamunun ışığıdır. Arendt içten gelen ışıma ve ilham ile kamusal karanlık arasındaki Heideggerci karşıtlığı kabul etmez. Paylaşılan dünyeviliği karakterize eden aydınlığa dair kendi kavrayışını geliştirir: "Herkesin kendi kökeninden çıkıp açılabileceği alan, *humanitas* [beşeriyet] alanıdır. Bu alana girenler birbirlerini tanıyabilirler, çünkü daha parlak bir ateşle yanan, sonra sönükleşip görünmezleşen

80. *Hannah Arendt/Karl Jaspers Correspondence, 1926-1969*, s. 457.

ve bunu sürekli bir hareket içinde tekrarlayan kıvılcımlar gibidirler. Kıvılcımlar birbirini görür; her kıvılcım başkalarını gördüğü ve onlar tarafından görülmeyi beklediği için daha parlak bir alev olur." "Mahrem yakınlaşmanın sıcaklığı" ancak kamusal alanın sağlayacağı ışık ve aydınlanmanın yerini tutamaz.[81]

Böylece siyasi düşünür, utangaç felsefe öğrencisinin gölgelerine itibarlarını iade eder ve kendi ışıklı özgürlük poetikasını yaratır; ancak artık gölgeler sadece mahrem alanın üzerine düşmekle kalmaz, tıpkı insan haysiyetinin zayıf ışıklarının yaptığı gibi, özel ve kamusal alanların arasındaki boşluklarda çakışıp üst üste binerler. Nazizm ve Stalinizmin "karanlık zamanlarında" aydınlık, felsefi kavramlardan değil, insanların tutuşturup kendilerine verilmiş ömürlerinin üzerine tuttukları "kararsız, titrek ve çoğu zaman zayıf ışıktan" beklenir.[82] Arendt bir defa daha Heidegger'in "başlangıçta yaşamak" çağrısına yürekten uyar, ama onu köklü bir biçimde yeniden şekillendirir. Arendt için başlangıç, Heidegger'in ona yazdığı şiirde olduğu gibi bir "feda" değil, bir insan özgürlüğü serüvenidir. Siyasi özgürlük kuramını, içerdiği insan potansiyelleri yelpazesini genişleterek 1950'lerde geliştirir. Özgürlük sonsuz bir öngörülmezlik ile ilişkilidir, ama aynı zamanda bir kamusal sahneye ve insan yaratıcılığı ve kendini gerçekleştirme için bir ortak dünyaya ihtiyaç duyar. Daha derin bir düzeyde, Arendt Heideggerci felsefe zeminini terk eder ve kendi siyasi düşüncesi için yeni bir alan açar.

Yine de Heidegger'in kamusal ışığın karartıcılığına dair söylediği ve kendisinin "gayet sapkınca ve sarkastik" bulduğu sözünü reddetmekle yetinmez Arendt; eseri boyunca onu sürekli yeniden kurar. *Men in Dark Times* (Karanlık Dönemlerde İnsanlar) kitabının girişinde, "Kamusal ışık her şeyi karartır" şeklindeki dünyevilik karşıtı felsefi beyanın "meselenin kalbine" indiğini ve Nazi Almanyasında hayata dair "gözlemlerin en veciz özeti" olduğunu söyler. Heidegger'in siyaset karşıtı sözünü faşizm altında kamusal yaşamın çarpıtılmasına ilişkin bir yorum olarak okuyarak yeni bir bağlama yerleştirir. Nazizmin tarihsel bağlamını yozlaşmış modernitenin "en

81. Hannah Arendt, "Karl Jaspers: Laudatio", *Men in Dark Times*, s. 80.
82. Hannah Arendt, *Men in Dark Times*, önsöz, s. ix-x.

alışılmış" cisimlenişi olarak görmek yerine, felsefecinin karanlık dönemlerde toplumdan olabildiğince uzağa kaçmasına siyasi çağın bir belirtisi olarak bakar. Acaba Heidegger'i açıklarken aynı zamanda aklamakta mıdır? Belki edebi övgüleriyle Heidegger'e karşı, "karanlık dönemler" kavramını aldığı ve siyasi aktör olarak değilse de şair olarak saygı duyduğu Brecht'e karşı olduğu gibi davranmaktadır. Bertolt Brecht üzerine denemesi W. H. Auden'dan bir epigrafla, Heidegger'e de uyarlanabilecek bir şiirle başlar: "Öyle umuyorsun, evet / kitapların seni bağışlatacak / cehennemden kurtaracak: / ... Tanrı utanç gözyaşlarına boğsun seni / Mahşer Gününde / iyi bir hayat sürseydin / yazmış olabileceğin şiirleri / ezbere okuyarak."[83]

Karanlık Dönemlerde İnsanlar'da Walter Benjamin üzerine denemesinde, Arendt'in her şeyi karartan kamusal ışığa dair Heidegger'in cümlesine yaptığı gönderme yine özgül bir tarihsel bağlam kazanır. Cümle bu defa (kimi dönemlerde özel salonlarda serpilip gelişen, ama kamusal haklar ve özgürlükler için bir zemin oluşturmayan) Alman-Yahudi ilişkileriyle ilintilidir. 1930'ların başlarında "kamusal ışık" Yahudilerin Almanya'daki parya konumunu gözler önüne getirmiştir. Benjamin ve Heidegger'in karanlık dönemlerdeki yaşamları kıyaslanabilir değildir elbette: İki defa iltica ettikten sonra Fransa-İspanya sınırında zorla sınırdışı edilme korkusuyla intihar eden Alman Yahudi edebiyatçı ile başlangıçtaki Nazi idealizmi fiyaskoyla sonuçlanan, büyüklüğünden olduğu kadar kendine acımaktan da zevk alan, Alman felsefesinin kendi kendini dışlamış kralını yan yana koymak pek mümkün değildir. Arendt Benjamin üzerine denemesini yüce gönüllülükle Heidegger'e armağan ederek onları şiirsel bir yoldan buluşturur. Armağanın doğası gereği burada kimi yaratıcı yanlış okumalar bulmak mümkündür.

Arendt'in Benjamin üzerine semineri Heidegger'le aralarındaki sıcak dostluğun yeniden başladığı bir döneme denk gelir. "Dostluğun bu sonbaharında" birbirlerine son derece dürüst davranırlar, mektupları şiir ve felsefe tartışmalarıyla doludur ve artık dostluklarını gölgelerin arasında saklamazlar. Ancak (Mallarmé'de ve başka yerlerde) sessizliğin anlamını yorumlamada anlaşamazlar.

83. Hannah Arendt, "Bertolt Brecht 1898-1956", *Men in Dark Times*, s. 207.

Mallarmé'nin düzyazı şiirleri, özellikle "Crise de vers", radikal bir biçimde modern ve nedenselliği karartıp tesadüflerle oynayan muğlak bir sözdizimine sahiptir.[84] Ele avuca gelmezliği ve oyunculuğuyla Mallarmé bir Alman Romantik şairi değildir; bütün eserlerinde sanat ve hayata dair romantik mitosu bozar.[85] Dahası, Mallarmé (Arendt'in ve Heidegger'in ortak derdi olan) "hakikati susturmaktan" değil, "suskun sözden" bahseder. "Crise de vers" şiirinde Fransız şair Babil Kulesi efsanesine gönderme yapar; bu efsaneyse hem insanla Tanrı arasındaki iletişimin kopmasını, hem de –Sistine Şapeli'nin tavanına Michelangelo'nun resmettiği Âdem ile Tanrı'nın parmakları arasındaki boşluğa benzeyen– bu asimptotik aralığa akan sanatsal yaratıcılığı temsil eder. (Nitekim Mallarmé'nin metninde hakikat anlamına gelen *vérité* kelimesi de, *verse* [mısra], *vers* [bir yere doğru] ve *verre* [cam] gibi başka kelimeleri yankılar. Hakikat dilin ötesinde değildir; aksine hakikat kırıntıları –maddi olarak– bizzat kelimelerin içinde yer alır.)

84. Arendt, Mallarmé'nin düzyazı şiiri ve poetika manifestosu "Crise de Vers" içindeki şu parçaya atıf yapar: "Çok sayıda olmalarına karşılık en yüce dilin yokluğu dillerin kusurudur: Düşünmek araç gereç olmadan ya da fısıldamadan yazmaktır; ama suskundur hâlâ ölümsüz söz, dillerin dünyadaki çeşitliliği olmasaydı bir çırpıda hakikati cisimleştirecek kelimelerin söylenmesini engeller. ... Fakat şunu bilelim: Bu durumda şiir var olmazdı; felsefi olarak şiir dillerin kusurunu telafi eder, tamamen üstündür onlardan." Fransızcası için bkz. Stéphane Mallarmé, "Crise de Vers", *Oeuvres Complètes*, Paris: Gallimard, 1947, s. 363-4.

85. Hepsinin paylaştığı inanç, "felsefi olarak dilde eksik kalanı şiirin telafi ettiği" görüşü, şiirin dilden üstün olduğu ve yakınlık-uzaklık ilişkisini tersyüz ettiğidir. Sözdizimi ne kadar çapraşıksa, kelime dağarcığı ne kadar çoğul ve çağrışımlarla doluysa şiirsel hakikate ve şiirsel özgürlüğe o kadar yaklaşır şiir. Mallarmé'de nihai olarak özgürlük kendini estetik akıl ve oyunla dile getirir. Böyle bir özgürlük tek bir mistik hakikate erişimsizlik yüzünden sakatlanmaz; tersine bu erişimsizlikten güç ve canlılık devşirir. "Crise de Vers" Mallarmé'nin, şaire ve sanat eseri olarak hayat yaratmaya dair Romantik mitostan vazgeçişinin şiirsel manifestosudur. Bu metin Fransız post-yapısalcıları tarafından yeniden canlandırıldı ve "yazarın ölümünün" kuramsal ilanı olarak görüldü. Önemli olan yaşamöyküsel benlik değil, Mallarmé'nin kelimeleriyle "şairin bir konuşmacı olarak kaybolup önceliği kelimelere bıraktığını" ima eden "saf eser"dir. Kelimeler "karşılıklı yansımalar" ile aydınlanır; bu karşılıklı yansıma ışık oyunları ve yankılar üretir. Mallarmé'nin poetika devrimi ve modern mitoloji üzerine bir tartışma için bkz. Svetlana Boym, *Death in Quotation Marks: Cultural Myths of the Modern Poet*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991; Türkçesi: *Tırnak İçinde Ölüm*, çev. Emine Ayhan, İstanbul: Metis, 2010.

Rusçaya ve Almancaya çevrilemeyecek bir kelime olan modernite burada bir oyun oynar. Burjuva vasatlığına karşı dekadan bir alaycı tavrı olmasına rağmen Mallarmé burada genel olarak kültürün krizinden söz etmez; konusu şiirin krizidir. Aslında gününün modern Paris kültürünün ortasında gayet rahattır ve tıpkı Baudelaire gibi kentsel teatrallik içinde yerini alır. Benjamin'in tasvirinde billurlaşan on dokuzuncu yüzyılın başkenti Paris, Mallarmé'nin doğup büyüdüğü şehirdir. Alman Romantik şairlerin tersine Mallarmé bir modernlik karşıtı değildir. Zor sanattan modaya, "Crise de vers" şiirinden (Heideggerci olmayan ama gayet Benjaminci bir proje niteliğindeki) *La dernière mode* (En Son Moda) kadın modası dergisine kadar Mallarmé her haliyle bir *modernité* şairidir. Onun manzarası Nietzscheci veya Heideggerci dağ zirveleri değildir. Baudelaire gibi Mallarmé de modern güzelliğin yapaylığını dillendirir; onun hayran olduğu çiçek modern şiirdir ve "hiçbir buketin içinde bulunmaz".

Dahası, modernist şiirsel intiharı sergileyen (ve belki de yazarı gerçek hayatında bu ölümcül ayartıcılıktan koruyan) "Crise de vers" şiirinin sözdizimsel ölüm perendesi sırasında Mallarmé gülümsemeyi hiç kesmez. Benimsediği karakter "gülümseyerek doğaya toslayıp duran bir pantomimci", mizah ise şiirsel ustalığının bir parçasıdır.[86] Mizah Heidegger'in kuvvetli yanı sayılmaz pek. Jacques Derrida bunu çok özlü ifade eder: "Heidegger'de kahkahaya pek az yer vardır."[87] Şeytanın avukatlığını yaparak Arendt'i yorumlarsam, bence Benjamin Mallarmé ve Baudelaire'in modern Fransız şiirinin mantığına, Heidegger ya da Marx'a olduğundan daha yakındı. Paradoksal bir şekilde, Benjamin ile Heidegger'i –o kendine özgü sevecen ve aykırı usulüyle– birbirine yaklaştıran Arendt hem Mallarmé ve Baudelaire'in hem de Benjamin'in kentsel metinlerindeki modernite tartışmalarının üzerinden atlamıştır. Oysa bu tartışmalar onun modern sahnede bir performans olarak kamusal özgürlük düşüncesine çok yakın düşer.

86. Stéphane Mallarmé, "Crise de vers", s. 364

87. Jacques Derrida, *The Politics of Friendship*, çev. George Collins, Londra ve New York: Verso, 2005, s. 57.

"Yargılamak Zor Mesele"

Görünüşe göre romantik manzara Arendt'i hiç etkilememiş de değildir. Arendt'in son metinlerinde Benjamin ile Heidegger arasında tuhaf bir biçimde bir doğa imgesi –fırtına– aracılığıyla bağlantı kurulur. Arendt'in metinlerinin pek çoğunda fırtınalar eser: Yağmurlu fırtına Rahel'in hayatının metaforudur, çöl fırtınası kamusal alanın bütün sınırlarını ve bölmelerini mahveden totaliter hareketlerin yerine kullanılır. Benjamin'in fırtınasıysa aşırı mesiyanik biçimde kavranan bir tarih fırtınasıdır.

1969'da Heidegger'in sekseninci yaş gününe adanan bir radyo programında Arendt felsefi düşünce fırtınalarından söz eder. Heidegger'in düşüncesinin geçişli ya da hedef odaklı olmadığını açıklar. "O bir şey üzerine düşünmez, bir şey düşünür." Onun düşüncesi "bir hedefe ulaşmakla değil bir boyut açmakla ilgilidir."[88] Böyle bir düşüncede ağaçların arasındaki patikalar ormanın dışındaki bir yere götürmez, "birdenbire ayak basılmamış bir yerde son bulur". Felsefeci, insanların yaşadığı yerlerden çok uzaklardaki "meskenini şaşkınlık içinde bulur" ve böylesi bir yer çok fırtınalı olsa da oradaki fırtınalar "zamanın fırtınalarından" bile daha mecazi bir nitelik taşır; dünyadaki başka yerlerle, insani işlerle ilişkili yerlerle karşılaştırıldığında düşünmenin meskeni "bir dinginlik yeridir".

Arendt ikili bir perspektiften konuşur: hayranlık duyan bir felsefeci meslektaş perspektifinden ve kahkaha atan bir "Trakyalı kız" perspektifinden. Yıldızlara bakarak yürüyen ve bir kuyuya düşen bilge Thales'i ve "gökyüzünü bilmek isteyip ayağını bastığı yeri bilmeyen" birine gülen Trakyalı kıza dair Platon'un hikâyesini hatırlatır.[89] Arendt'in işaret ettiği gibi, felsefe kitapları köylü kızlar tarafından yazılmadığı için, gülmeyi çok seven Trakyalı kız onun daha ulvi şeylere duyarsız olduğunu söyleyen Hegel'i dinlemek zorunda

88. Hannah Arendt, "Martin Heidegger at Eighty", *Hannah Arendt and Martin Heidegger: Letters* içinde, s. 152. Radyo konuşmasının metni 25 Eylül 1969'da kaydedilmiştir. Yazılı metinle konuşma arasında ufak farklar vardır. Bu alıntı Arendt'in Heidegger'e yolladığı 26 Eylül 1969 tarihli mektuptan yapılmıştır.

89. *A.g.y.*, s. 159.

kalmıştır. Felsefeciler kahkahayı ya da günlük hayatın "keyif veren maddiliğini" ne yapacaklarını bilmezler.

Ve felsefeciler siyaset dünyasında kral rolü oynamaya kalkışmamalıdır, çünkü Platon'dan Heidegger'e, bir "mesleki deformasyon" yüzünden tiranların ve führerlerin tuzağına düşerler: Tiranlığa yönelik bir eğilim bütün büyük düşünürlerde gözlemlenebilir.[90] Bu radyo konuşmasında kullanılmamış ama Arendt'in evrakları arasında korunmuş bir parça, farklı türden bir fırtına, farklı bir "biz" ve Heidegger'e gizli bir mesaj gibi okunabilecek suskunluk üzerine bir alıntı içerir: "Senin derinliklerindeki anıtım suskunluk olsun."[91] Başka bir çağın okurlarına gönderilmiş şişedeki mesaj gibi bir şeydir bu: "Bizden sonra gelenler bizim yüzyılımızı ve insanlarını hatırladıklarında ve onlara olan inançlarını korumaya çalıştıklarında, her birimizi bir şekilde süpürüp götüren yıkıcı kum fırtınalarını ve bunların içinde böyle bir adamın ve eserinin ortaya çıkmasının hâlâ mümkün olduğunu unutmasınlar."

Bu "yıkıcı kum fırtınaları" Walter Benjamin'in "Tarih Meleği" imgesini çağrıştırır; Arendt'in Amerika'ya sürgün giderken yanında taşıdığı metindir bu: "Önündeki harabeler yığını gökyüzüne doğru yükselirken cennetten esen fırtına onu sırtını döndüğü geleceğe doğru sürükler. İlerleme dediğimiz şey bu fırtınadır."[92] Arendt tarih meleğini sırtı kalabalıklara dönük, öne doğru itilen ve kalabalıklar tarafından sürüklenen *flâneur* ile karşılaştırır. O da ilerleme fırtınası tarafından sırtını döndüğü geleceğe doğru sürüklenmektedir.[93] Tekrarlayayım: (Arendtçi değil Baudelaireci olan) asıl *flâneur*'ün sırtını

90. Yine de "asırların fırtınalarının onları nereye savuracağı neticede kayıtsız kalınacak bir meseledir. Çünkü Heidegger'in düşüncesinde esen fırtına –tıpkı yüzyılların ardından Platon'un eserinden bize doğru esmeyi sürdüren fırtına gibi– asrın kendisinden kaynaklanmaz, kadim zamanlardan kaynaklanır; ardında ise tamamına ermiş bir şey bırakır ve tamamına ermiş her şey gibi bu da kadim zamanlara geri döner." Arendt, "Martin Heidegger at Eighty", s. 162. Bkz. Dana R. Villa, *Politics, Philosophy, Terror: Essays on the Thought of Hannah Arendt*, Princeton: Princeton University Press, 1999. Konuşmasında Arendt düşünme eylemine düşünmenin kendisinden daha çok değer verir. *The Life of the Mind* yapıtında düşünmeye yönelik bu yaklaşımı ele alır.

91. Hannah Arendt, "Martin Heidegger at Eighty", s. 162.

92. Benjamin, "Theses on the Philosophy of History", *Illuminations* içinde, s. 257-8.

kalabalıklara dönmediğine inanıyorum. Kalabalıklar onun sahnesi, gelecekte değil her daim geçip giden şimdiki zamandaki mekânıdır. *Flâneur*'ün hoşlandığı Paris kalabalıkları, karanlık zamanlardaki totaliter yalnız kalabalıklarla aynı şey değildir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra gelen gayrişahsi küresel moderniteyle karşılaştırıldığında Baudelaire'in modernitesi daha estetik, daha kentli ve hatta daha "keyifli ve rahattır". Benjamin'in *flâneur*'ü "travma-sever", Paris kalabalıklarının dokunsal elektriğine bağımlı, kentsel modernitenin daha eski tarz bir çeşidine özlem duyan biridir. Adorno'dan Heidegger'e kadar muhtelif Alman düşünürlerden farklı olarak Benjamin hiçbir zaman modern deneyimi tek bir toplama indirgemez ve modern karşıtı tuzağa düşmez. Sonuç olarak Heidegger ile Benjamin *arasında* esen, onları ayıran bir başka fırtına vardır. Modernite eleştirisi paradoksunun iki tarafı gibi görünürler; biri Parmenides'in durgunluğunu, diğeri tarihin billurlaşmasını aramıştır.

Pek çok okur ve araştırmacı, Arendt'in Heidegger'in 1930'lardaki Nazi bağlantısı üzerine açıkça ve doğrudan konuşup konuşmadığını merak eder. Muhakeme felsefecisi Arendt sonuç olarak Heidegger'in Nazi geçmişini yargılamış mıdır? İlk aşkına sadakat böyle yapmasını engellemiş midir, yoksa özgürlük ve muhakeme üzerine bir kavrayış mı sağlamıştır ona?

Arendt *la grande passion* ya da büyük tutkuyu entelektüel açıdan reddetmiş olsa da, bu kavram külliyatında denge bozan, işleri karmaşıklaştıran, onu susturan ve ona ilham veren ömürlük bir macera işlevi görmeyi sürdürmüştür. Heidegger onun "tek aşkı" değildi hiçbir şekilde; aşktan, dostluklardan, erkek ve kadınlarla diaspora yakınlaşmalarından yana zengindi Arendt'in hayatı. Yine de Heidegger'le diyaloğu bütün ömrü boyunca devam etti. İlişkinin başlangıcında Heidegger ona sevilen mürit idealini yansıtmış olsa bile, hayal kırıklığından şefkate, öfkeden hayranlığa, adanmışlıktan neşeli arkadaşlığa, aşırı yakınlıktan rahatlatıcı bir mesafeliliğe evrilen bitmek bilmez bir monologla seslendiği (Sokratesçi?) *daemon*'u ola-

93. Hannah Arendt, "Martin Heidegger at Eighty", s. 152. Bu kıyamet çağrışımlarıyla yüklü bir tarih fırtınasıdır; yalnız Benjamin'in meleği modern bir resimdir, Heidegger'in örnek sanat eseri olarak kullandığı antik Yunan tapınağı değildir.

rak içselleştirdi onu Arendt sonunda. Tutkulu düşüncede çifte yabancılaşma vardır: Duygusal sadakat entelektüel mecburiyetlerin altını oyar ve yargılamanın gerekleri sevgiyi yabancılaştırır. Aşk eğrisi ve özgürlük asimptotu, muhakeme ve hayal gücünün eşi görülmedik aşırılığı birbirini örter ama asla tam olarak çakışmaz. Çünkü aşkın yolları ve defalarca başkalaşımı öngörülemez bir nitelik taşır, tesadüflerin tamamen denetim altına alınmasına izin vermez. Âşıkların manzarası ve bununla ilintili metaforlar Arendt'in felsefesi boyunca hatıralar ve bulunmuş nesneler olarak işlev görür. Gizli manzaralarının parçalarını devamlı yeni çerçevelere oturtarak, içeriklerini araştırarak, hatta havaya uçurarak aşklarının arkeolojisini icra eder. "Bilgelik bir eski çağ erdemidir," diye yazar Isak Dinesen üzerine denemesinde ve "sadece genç olanlara, ne bilge ne de ihtiyatlı oldukları zamanlarda gelir sanki," diye devam eder.[94] Aşkın bilgeliği (eğer böyle bir şey varsa) tutkunun sarhoş eden köleliğini ve özgürleşmeyi sağ salim atlatıp tutkunun gizli bahçesini bir özgürlük alanına çevirmeyi başaran ihtiyatsızların bilgeliğidir. Bu ise kimi zaman kırk yıl sürebilir.

Romantik anlarından birinde, Arendt'i 1950'de Freiburg'da gördükten sonra Heidegger ona romantik tınılarla dolu mektuplar yazar: "Hiçbir hikâye aşk konusunda bu kadar ketum ve onu asla unutmamanın içerdiği sevgiyle bu kadar güçlü değildir."[95] İki ay sonra da: "Sen –Hannah– Heidegger ve Jaspers arasındaki gerçek 've' sadece sensin. Güzel bir şeydir 've' olmak. Aynı zamanda iyiliğin sırrıdır. Her türlü iletişimin başında bulunur. Sendeki derin 'e' sesinden çıkarak çınlar."[96]

Arendt "ve" olmakla yetinmez – iki büyük düşünürün arasındaki bağlaç olsa bile. Bütün yazıları boyunca, âşıkların Jaspers ve Heidegger ile bağlantıların arasındaki ve ötesindeki gizli mekânını –duvar ve manzarayı– genişletir, memleketinde ve dışarıda sadakatlerini korur. Onun için en ilginç ara-mekân, gölgeli mimarisiyle ışıklı

94. Hannah Arendt, "Isak Dinesen", *Men in Dark Times*, s. 109.

95. Heidegger'e Arendt'e Mart 1950 tarihli mektup, *Hannah Arendt and Martin Heidegger: Letters* içinde, s. 67.

96. Heidegger'e Arendt'e 16 Mayıs 1950 tarihli mektup, *Hannah Arendt and Martin Heidegger: Letters* içinde, s. 89.

dünyevilik alanıdır. "Arasındaki" - "ötesindeki" gerilimi, tam olarak geliştirme şansını bulamadığı hayal gücü ve muhakeme kuramının temelidir.

Arendt'in Heidegger'i yargılaması da bir ömür boyu sürüp tamamlanmadan kalan ve başladığı gibi –siyaset değil poetika düzleminde– biten bir süreçtir. Arendt Heidegger'e savaş sonrası dönemde kafasını kurcalayan temel soruları sorar: soruların biri muhakemeye diğeri "hakikati susturmaya" ilişkindir. 1975'in aralık ayında, ölümünden önceki son mektuplaşmalarında Arendt Heidegger'e muhakemeye dair yazdığı kitap üzerine çalıştığını ama "ekimden önce bitirme" konusunda emin olamadığını anlatır. *Zihnin Yaşamı*'nın son bölümünde Arendt –varlığa giden kestirme yol olarak değil, sağduyu ve hayal gücü aracılığıyla muhakeme etmenin rehberi ve özel ile evrensel arasında bir oyun olarak– estetik ile hesaplaşmayı ummaktadır. Muhakeme etik ile estetik, eylem ile düşünce arasında farazi bir köprü sağlayacaktır.[97] Arendt'in ölümüyle muhakeme cildi iki epigraftan ibaret kalır. Muhakeme bir pazarlık ve sürüncemede bırakma, tartma ve bir daha tartma, harekete geçme, düşünme, savları ve duyguları karşılıklı koyarak dengeleme sürecidir. Arendt'in nihai yargısı ne olacaktı acaba? Bunu asla bilemeyeceğiz, bir bakıma vakitsiz ölümü yüzünden, ama tek neden bu değil. Arendt kamusal ve özel konuşmalar arasında dengeyi bulmanın ve yargılamanın nasıl bir süreç olduğunu ve zorluklarını ortaya koyar bizim için, ama nihai yargısını hiç dile getirmez. Arendt'e son mektubunda Heidegger'in sondan bir önceki satırı şöyledir: "Başka her şey konuşulabilir, ama yargılamak zor mesele." Arendt cevap olarak ne derdi, bilmiyoruz.

97. Benjamin'den farklı olarak Arendt mesiyanik bir "nihai yargı" ile ilgilenmez, yargılama yetisi ve muhakeme süreciyle ilgilenir. Arendt'in *Lectures on Kant's Political Philosophy* adlı eserini yayıma hazırlayan ve yorumlayan Ronald Beiner, Benjamin'in *flâneur*'ünü Arendt'in tutkulu düşünce kavramıyla ilişkilendirir. Bu konular ileride, 6. Bölüm'de daha derinlemesine tartışılacaktır.



Resim 11. Viktor Şklovski'nin satranç atı hareketi (yukarıda Resim 2) ile Lubianka Hapishanesi'nden çıkan NKVD memurlarının fotoğrafının anamorfik bir parçasını içeren satranç tahtası biçimli kolaj, Svetlana Boym.

5

MUHALEFET, YADIRGATMA VE ÜTOPYANIN YIKINTILARI

Maddi varoluş bilinci belirler ama vicdan belirlenmeden kalır.

VİKTOR ŞKLOVSKİ, 1926

Çoğul Halde Muhalefet

Yirmi birinci yüzyılın başlarında hâlâ bir önceki yüzyıl bitiminin ve peş peşe gelen sonların gölgesinde yaşıyoruz. "Sanatın sonu", "tarihin sonu", "kitabın sonu" üzerimize çökmüş durumda ve (maalesef tamamen hayali olmayan) başka felaketlere dair önseziler de bastırıyor. Bizimkinin tersine bir önceki yüzyıl toplumsal ve sanatsal pek çok devrime yol açan bir yenilik coşkusuyla başlamıştı. Arendt için özgürlük düşüncesi tam da yeniden başlama, modern hayatın rutinleşmesini ve otomatikleşmesini sorgulama yeteneğine dayanıyordu. Ancak bu başlangıç, Dostoyevski'nin devrimcilerinden birinin sözüyle, mutlak özgürlüğü mutlak despotizmin yeni bir biçimine çevirebilecek devrimci yıkım gayretine karşı bir uyarı levhasıyla birlikte geliyordu. Estetik teorisinde Viktor Şklovski'nin yadırgatma kavramı da, devrimci sanatı muhalefet sanatı olarak gören ve sanat pratiğini tehlikeli bir yaşama sanatına dönüştüren benzer bir yeni başlangıç teorisiydi. "Başlangıç" ilerleme ya da yeni bir kö-

ken mitosu anlamına değil, bakış açısında öngörülemez ve yaratıcı bir yenilenme, kamusal mimaride önceden bilinmeyen bir alan imkânı anlamına gelir. Arendt ile Şklovski arasındaki hayali diyalog iki düşünürün başlangıca, yadırgatma ve yabancılaşmaya, kamusal alana ilişkin teorilerini bir araya getirir ve yirmi birinci yüzyılda kültürel ve siyasi yenilenme imkânlarına ilişkin bir kavrayış sunar.

Yirminci yüzyıl devrimlerinin tarihi, yolları çatallanan bir bahçedir. Kimi yollar sağda ve solda otoritarizme, kimileri ise muhalefet ve sivil itaatsizlik pratiklerine ya da bazı kültürlerde aynı derecede tahrip edici bir tutum olan yasalara aşırı itaate götürmüştür.

Muhaliflik yıkıcılıkla aynı şey değildir. Sokrates'ten İsa'ya muhalifler felsefi hareketler ve yeni dinler kurmuştur.[1] Muhalif kelimesinin İngilizce karşılığı olan *dissident*, düzanlamıyla "ayrı oturan" demektir. Ama ne kadar ayrı? "Ayrı" olmak zorunlu olarak dışarıda, kenarda ya da belli bir özerk bölgede olmak anlamına gelmez. Tam tersine "bir bütünden ayrılmış" olmak, kamusal alanın yeniden kuruluşunun önemli bir parçası olmak anlamına gelebilir. Sıradışı olan merkezden kaçmaz, merkezi açığa çıkarır; kimi zaman Şklovski'nin gözlemlediği gibi yeni bir başlangıca giden yol satrançtaki atın yanal hareketini izler, ya da Arendt'in özgürlüğün öngörülemez köşegeninde keşfettiği "üçüncü yolunu". Muhalefet ve yadırgatma, izin verilenin sınırlarını gözler önüne seren, kamusal alanın sırlarını açığa çıkaran serüven biçimleridir. Yapıtları yüzünden 1960'larda yargılanan, hapiste ve sürgünde yaşayan Rus muhalif yazar Andrey Sinyavski (Abram Tertz) sapkın akımların savunusunu yapmıştı:

> Eğer biz sapkınsak, pek çok sapkın akım olmalı. Muhalifliğin değerini böyle görüyorum. Muhalefet yeni bir kilisenin ya da yeni bir Sovyet

•••••

1. Birey kavramı aslen özerklik fikrinden değil muhalefet etme hakkından gelir. Temel felsefe metinlerinden John Stuart Mill'in "Özgürlük Üzerine" başlıklı denemesinin, çoğunluğun tiranlığına karşı sıradışılığın savunusunu içermesi tesadüf değildir. Ancak bu sıradışılık asla başkalarının özgürlüğünü çiğneyemez. Azınlıkların ve sıradışı davranış ve inançların siyasi savunusuna ilişkin kavramlar, bireyselliği düşünmek açısından serbest ticaret ve ekonomiye kıyasla daha önemlidir.

karşıtı devletin değil, kâğıt üstünde bile olsa çoğulcu bir devletin embriyosu olmalıdır.[2]

Sapkın anlamına gelen *heretic* kelimesinin etimolojisi "seçim yapmaya" dayanır; *heresy* ise aslen –daha önce kendileri de baskı görmüş dinlerin üyeleri arasında ortaçağ başlarında ortaya çıkan olumsuz çağrışımları taşımaksızın– "düşünce okulu, felsefi tarikat" gibi anlamlara gelir. Sapkınların kendileri de çoğu zaman başka sapkınlara karşı hoşgörüsüzdü. Çoğulculuk Sinyavski'nin muhaliflik kavramının en radikal yönüdür. Çoğul halde bu tür sapkınlıklar dine veya başka manevi meselelere değil, her türlü ortodoksluğa karşıdır. Sapkınlık manevi özlemlerin çoğulluğunu güvence altına almak için ortodoksluğu yadırgatır.

Kültürel farklılıklar görmezden gelinmese de, sanatsal ve siyasi muhalifliğin ve ayrıksılığın ulusaşırı alanının bir haritasını çıkarmak gerekir. Muhaliflik "Soğuk Savaş döneminden" kalma bir antika olarak görülmemeli, yirmi birinci yüzyıl bağlamına taşınmalıdır. Elbette muhaliflik biçimleri büyük bir çeşitlilik gösterir; Sovyetler Birliği'nde bile monarşizm ve milliyetçilikten demokratik ve estetik enternasyonalizme kadar uzanıyor ve arada pek çok ara ton barındırıyordu. Dahası, çoğulculuğun ulusun kendi kendini şekillendirmesinin bir parçası olduğu kültürler ile milli dayanışmanın birlik ve iman talep ettiği kültürler arasında; toplumsal ve ekonomik eleştiri ve tartışmaya (her zaman desteklenmese de) izin verilen demokrasiler ile farklılıkların kamusal alanda sansürlendiği toplumlar arasında bir ayrım yapılmalıdır. Muhaliflik merceği, belli bir kamusal mimarinin sınırlarını keskin bir biçimde odak noktasına getirir ama aynı zamanda –söz konusu olan ister panoptikonun tam görünürlüğü olsun, ister kimilerinin "daha özgür bir özgürlük" düşleyebileceği gizli zindanların karanlığı– iktidarın evrensel söylemine dair bu mimari metaforunu sorgulamaya koyulur.

Bir yandan, kamusal veya yarı-özel ifadelerinde farklılıklar ve çeşitliliğe hoşgörünün farklı dereceleri olmasına karşın kültürel otorite kadar yaygın bir olaydır muhaliflik. Bir dizi özgürlüğü savunur-

2. Andrey Sinyavski, "Dissidentstvo kak liçnyi opyt" (Kişisel Bir Deneyim Olarak Muhaliflik), *Sintaksis* 15 (1986): 131-47, alıntı s. 141'den.

ken muhalifler çoğu zaman toplumsal bağları tehdit eder ve yurttaşlık dayanışmasının daha derin biçimlerini önerir. Başka bir deyişle muhalifler her kültürün içindeki çeşitliliğe işaret eder. Dolayısıyla muhalifleri kaçmak için mücadele ettikleri klostrofobik sınırların içinde tutmaya kalkmak ayıp olur. Öte yandan, kültürel ve tarihi farklılıkları kişiliksiz bir Batı Esperantosuna tercüme ederek silemeyiz. Kimi zaman belli bir yere bağlılık ve sıradışılık olarak görülen şey aslında bizzat (Batılı) insan hakları projesinin içsel çoğulluğu ve heterojenliğidir. Muhalifler yurttaş dayanışması ile milli dayanışma, evrensel ile yerel, hayali ile pratik, bireysel sıradışılık ile başkalarının özgürlüğü arasındaki gerilimleri çırılçıplak ortaya serer. Dolayısıyla muhaliflik ve aykırılık hikâyelerimi tek bir kültürel gelenek içine sıkıştırmak istememin sebebi, muhaliflerin her birinin kendi milli topluluklarına ve kendi resmi yurtseverliklerine karşı bir tehdit oluşturmalarıdır. Yurtsever olmadıkları söylenemez, ama yurt (*patria*) kavrayışları çoğu zaman daha kapsayıcıdır.

Muhaliflik ve Şklovski'nin kullandığı, bakış açısını yenileyici anlamda yadırgatma, sanatsal ve manevi hayal gücü aracılığıyla kamusal ve (artık dikey iktidar yapısı olarak değil, *polis*'in uzamı olarak anlaşılması gereken) politik olanın alanını genişletir ve yeniler. Bu, sanatçılar yadırgatma/yabancılaştırma yoluyla bile olsa kamusal dillerle ilişki kurduğunda, siyasetçiler ahlaki hayal gücüyle ilişki kurduğunda, bireyler yurttaşlıkla ilişki kurduğunda ya da milli kültür komşuları ve yabancılarla ilişki kurduğunda gerçekleşir. Tartışmamda, en iyi durumda içsel özgürlük ve içebakış pratiğini teşvik eden *dünyaya* yabancılaşma ile kamusal hayata bağlanan *dünya için* yabancılaşma arasında ayrım yapacağım. Muhaliflik ve *dünya için* yabancılaşma otoriter bir paradigma değil, Sokratesçi bir sözdizimi gerektirir. En iyi durumda muhaliflik, kalıcı bir devrimi dünyeviliğin korunmasına yönelik özenle birleştirir. Muhaliflik ve yadırgatma etiği "korkuluklara dayanmadan düşünmeyi", sözlerle eylemleri birbirine karıştırmamayı, başkasının özgürlüğüne saygı göstermeyi ve kötülüğün sıradanlığına karşı eyleme geçmeyi, yargıda bulunmayı içerir. Bir kere daha, muhaliflik yıkıcılıkla eşanlamlı değildir. Muhalifliğin çoğu zaman "altüst edici" olduğu söylenir ama daha uygun bir kelime "çokyönlü" olabilir. Bu tür bir altüst edici çokyön-

lülük vicdan ve bilinç, kamusal ve bireysel varoluş, dürüstlük ve hayal gücü, kültürel taklit ve bunun ara sıra kesintiye uğraması arasında sürekli bir alışverişi varsayar. Sanatla siyaset arasındaki ilişki, sanatın öngörülebilir biçimde siyasileşmesine ve siyasetin estetize edilmesine indirgenmemelidir, zira ikisi de uygun bir seçenek gibi görünmez.[3] Bu ilişkiyi özgürlüğün mimarisi ve muhaliflik stratejileri ile ilintili olarak düşünmek daha iddialıdır.

Ancak muhalifliğin sanatsal ve siyasi biçimleri çoğu zaman birbirlerine ters mi düşer? Yirminci yüzyılın yadırgatma ve muhaliflik pratikleri, özgürlük için, özgürlük mimarisi için ne tür anıtlar ortaya çıkarmıştır ve bunların terk edilmiş inşaat alanlarının harabelerini ne yapmalıyız?

Devrimci Yadırgatıcılık Anıtları: Şklovski ve Tatlin

1920'lerde Berlin veya Marburg'da yolları kesişmiş olsaydı, Hannah Arendt ve Viktor Şklovski yadırgatma/yabancılaş(tır)ma ve siyaset hakkındaki düşünceleri arasında pek çok ortaklık bulunduğunu keşfedebilirlerdi. Sadece aşk ve totalitarizm deneyimleri ve teorileri değil, özgürlüğün öngörülemezliğine dair fikirleri de onları birbirine bağlıyordu. İkisi de siyasi ve sanatsal hayal gücünü birleştiren özgürlüğün "kâğıttan mimarisi" üzerine deneysel çalışmalar yapmıştı.

Edebiyat biliminin ve Biçimci Yöntem'in kurucularından biri ve deneysel bir yazar olan Şklovski'nin, kısa ve fırtınalı bir yaşamı olan ilk Sovyet Özgürlük Heykeli için bir sözel anıt yarattığı pek bilinmez. Bu yapıt yazarın devrim sonrasındaki hem kişisel hem de si-

3. Bkz. Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Technological Reproducibility" (1939), *Selected Writings*, cilt 4, 1938-1940, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003, s. 251-84. Benjamin faşistlerin "siyaseti estetize etmesi"nden söz eder. Aklında kamusal alanı devlet destekli bir gösteriye dönüştürerek siyaset alanını tahrip eden "bütüncül sanat eseri" modeli vardır. Daha sorunlu olan ise burada övdüğü, Sovyet bağlamında "sanatın siyasileşmesi" kavramıdır. Ancak "Üretici Olarak Yazar" yazısında Benjamin böyle bir kavrayışın kendi benimsediği yabancılaşma ve *flâneurie*'yi nasıl yok edeceğini gösterir. Bence Benjamin'in "Moskova" denemesi, aslında hiçbiri Benjamin için çekici olmayan bu iki seçeneğe dair daha karmaşık bir perspektif sunabilir.

yasi kaygılarını ve muhaliflik düşlerini temsil eder. 1918'de Petrograd'da Çar III. Aleksandr anıtı, üzeri özgürlüğü, sanatı ve devrimi kutlayan türlü çeşitli sloganlarla dolu mukavvalarla örtülmüştü.[4] *Özgürlük Anıtı*, Stalin döneminin granit megalomanisi öncesinde devrim sonrası dönemin başlarındaki kalıcı olmayan deneysel anıtların bir örneğidir. Şklovski hikâyeyi şöyle sunar:

> Hayır, hakikat değil. Hakikatin tamamı değil. Hakikatin dörtte biri bile değil. Konuşmaya ve ruhumu uyandırmaya cesaret edemiyorum. Onu uyuttum ve bir şey duymaması için üzerini bir kitapla örttüm...
>
> Nikolas İstasyonu yakınlarında bir mezar taşı var. Ayaklarım açarak yere basan kilden bir at, kilden bir efendinin kilden gerisini taşıyor... Üstlerinde "Özgürlük Anıtı"nın köşelerden yükselen dört uzun direğine bağlı ahşap iskeleti var. Sokak çocukları sigara satıyor ve silahlı milisler onları alıp ruhlarını kurtarmak üzere ıslahevine götürmek için gelince, çocuklar "savuşun!" diye bağırarak profesyonelce ıslık öttürüp "Özgürlük Anıtı"na doğru koşuyor.
>
> Oraya sığınıp o tuhaf yerde, tahtaların altındaki boşlukta, çar ile devrim arasında bekliyorlar.[5]

Şklovski'nin tasvirinde çarın anıtı henüz yıkılmamış, özgürlük anıtı daha tamamlanmamıştır. İkili bir siyasi *simge* beklenmedik bir şekilde, itaatsiz Petrograd sokak çocuklarının yaşadığı canlı ve çokanlamlı bir kentsel *alana* dönüşür. (Şklovski onları Petrograd *gavroche*'ları diye adlandırarak Fransız Devrimi'ne ve kurgusal temsillerine açık bir atıf yapar.) Bu tasvirde anıt bir iç mekân kazanır; kamusal bir alan bir gizlenme yerine dönüşür. Kendi bakış açısını "çar ile devrim arasında" saklanan sokak çocuklarının tehlikeli oyunuyla

4. III. Aleksandr heykeli, Nikolas İstasyonu yakınlarındaki, şimdi Vostanya Meydanı olan Znamenski Meydanı'na, heykeltıraş Paolo Trubetskoy tarafından 1909'da dikilmişti.

5. Viktor Şklovski, *Khodkonia* (Satranç Atının Hamlesi), Moskova ve Berlin: Gelikon, 1923, s. 196-7; bkz. Jurif Striedter, *Structure, Evolution and Value: Russian Formalism and Czech Structuralism*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989. Daha sonraları "Biçimci" bir tür hakarete dönüştü ve Şklovski Biçimciliğin hatalarını alenen kınamaya zorlandı. Bkz. Svetlana Boym, "Politics and Poetics of Estrangement: Viktor Shklovsky and Hannah Arendt", *Poetics Today* 26, no. 4 (2005 Kış): 281-613. *Poetics Today* dergisinin Meir Sternberg ile birlikte yayıma hazırladığım 26. ve 27. ciltleri yadırgatma kavramının gözden geçirilmesine hasredilmiştir.

özdeşleştiren Şklovski, özgürlüğün geçici ve oyuncu mimarisi olan bir üçüncü yol arar.[6] Hem çarın otoritesi hem de devrimin kurtuluş teolojisi konusundaki alışıldık fikirleri kırarak ikili bir yadırgatma gerçekleştirir. Buradaki "üçüncü yol" akla bir zaman ve mekân paradoksu getirir. Tarihsel dönüşüm ânında yakalanmış anıt, Benjamin'in "durağan diyalektiğini" somutlaştırır. İlk Sovyet özgürlük heykeli aynı anda hem bir harabe hem de şantiyedir; içinde Rus tarihinin çeşitli versiyonlarının bir arada bulunduğu ve çatıştığı geçmiş ile gelecek arasındaki aralıkta yer alır.

Tarihi anıtların dönüşümüne dair Şklovski'nin meseli, devrim sonrası Rusya'nın durumuna dair "bütün hakikati" anlayamama ve anlatamamanın tuhaf bir mazereti gibi işlev görür. Müphem mesel yazarın kendi siyasi durumunun risklerle yüklü halini ele verir. Biçimci kuramın kurucusu Şklovski'nin kısa olmasına karşılık maceralı bir siyasi hayatı olduğu ve ilk yazılarının bir bölümünü Birinci Dünya Savaşı cephelerinde yazdığı pek az bilinir. Şiire ve poetikaya sevgisi hiç de akademik bir nitelik taşımaz. İki defa ciddi olarak yaralanan, vücudunda on yedi şarapnel parçası taşıyan Şklovski, askeri hastanede ameliyat olurken –belki kendisini acıya yabancılaştırmak ya da en azından dikkatini acıdan uzaklaştırmak için– Velimir Hlebnikov'un avangard şiirlerini ezberden okumuştu. Şklovski devrimci ruha kucak açmıştı, ama sonraki eleştirmenlerinden birinin yorumunda dediği gibi "devrimleri karıştırmıştı".

Ya da belki karıştırmamış, doğru kavramıştı. Şklovski 1917 Şubat Devrimi'ni desteklemiş ama Ekim 1917 olaylarını ve Kışlık Saray'a saldırıyı ilk başta onaylamamıştı. Pek çok avangard sanatçı ve eleştirmen gibi Şklovski de Bolşevik olmayan sola dahildi. 1918'de Bolşeviklerin Kurucu Meclis'i (devrimci parlamento) dağıtmasına karşı oy kullanan Sosyalist Devrimci partiye katıldı. Daha sonra (geleceğin Sovyet ikonlarından biri olacak Maksim Gorki ile birlikte) Bolşevik karşıtı yeraltı hareketinin üyesi oldu.[7] Şklovski (o sıralarda

6. Bu oynak mimari, bölümün girişinde kullandığım barok anamorfoz figürüyle karşılaştırılabilir. Hans Holbein'ın ünlü *Sefirler* (1533) resmindeki gibi, devrimin dolabında gizli "iskeletleri" ve kurukafaları ortaya çıkarır. Bunlar burada devrimci eğitimden kaçmayı deneyen sokak çocuklarının tehlikeli oyunlarıyla temsil edilir.

Gorki'nin de olduğu gibi) demokratik özgürlüklerin savunucusuydu ve devrim sonrası otobiyografik yazılarının çoğunda kamusal özgürlük söylemi satır aralarında, çoğu zaman Fransız Devrimi'ne ve toplumsal sözleşme teorilerine göndermeler aracılığıyla yer alıyordu. Anakronik bir tanımla, bu onun "insan yüzlü sosyalizm" versiyonuydu. Tutuklama ve muhtemel bir idam riski karşısında Şklovski buz tutmuş Finlandiya körfezini geçti ve sonunda kendisini Berlin'de buldu. *Satranç Atının Hamlesi* başlıklı denemeler kitabı Berlin'de, yazar sürgünden karısının rehin tutulduğu Rusya'ya geri dönüp dönmemek üzerine düşünürken yazılmıştı. *Özgürlük Anıtı* meseli devrimin ve kaçırılmış fırsatların alegorisi haline geldi.

Özgürlük Anıtı Şklovski'nin gözde yadırgatma yönteminin kutsal kitabıdır. İlk denemelerinden "Teknik Olarak Sanat"ta hem mesafe almayı (yerinden çıkarmak, *dépaysement*) hem de tuhaf, yadırgatıcı kılmayı çağrıştıran ünlü neolojizmi *ostranenie* kelimesini uydurur.[8] Arendt'in olasılığı sonsuz düşük bir mucize olarak özgürlük fikrinin yankısını taşıyan yadırgatma, yeni bir başlangıcı ve görme biçiminin dönüşümünü gündeme getirir. Şklovski'ye göre perspektifi değiştirmek ve şeyleri yadırgatıcı hale getirmek, modern hayatın getirdiği, kitleleri duyarsızlaştıran ve heyecanları söndüren rutinleşme ve otomatikleşmenin panzehiri olabilir. "Alışmak, eşyaları, elbiseleri, mobilyaları, eşleri ve savaş korkusunu aşındırır."[9] Sanatsal yadırgatma kişinin eşini daha sevilesi, savaş korkusunu daha gerçek kılar. Anestezinin tam tersini sunar: yaratıcı bir uyanış. Şeyleri yadırgatıcı kılarken sanatçı sadece onları her günkü bağlamlarından çıkarıp bir sanatsal çerçeveye yerleştirmez; aynı zamanda hislerin

7. Richard Sheldon, "Viktor Shklovsky and the Device of Ostensible Surrender", Viktor Shklovsky, *Third Factory*, haz. ve çev. Richard Sheldon, 1926; Ann Arbor: Ardis, 1977, s. vii ve A. P. Çudakov, "Dva pervykh desiatiletiia", Viktor Şklovski, *Gamburgskiy Schet. Stat'i, vospominaniia, esse, 1914-1933*, haz. Aleksandr Galuşkin ve Aleksandr Çudakov, Moskova: Sovetskii pisatel, 1990, s. 17.

8. *Stran-* Rusça ülke anlamına gelen *strana* kelimesinin köküdür; tuhaf anlamına gelen *strannyi* ise üst üste binen Latin ve Slav kökleriyle geniş bir şiirsel çağrışım alanına ve uydurma etimolojilere sahiptir.

9. Viktor Shklovsky, "Art As Technique", *Four Formalist Essays*, haz. ve çev. Lee T. Lemon ve Marion J. Reis, Lincoln: University of Nebraska Press, 1965, s. 3-24.

hayata geri dönüşüne, dünyanın yeniden oluşturulmasına, yeniden deneyimlenmesine yardımcı olur. Sanatı sanatsal yapan yadırgatmadır; ama aynı şekilde hayatı canlı ya da yaşamaya değer kılan da odur.[10]

Şklovski'nin Aristoteles'e, Aristoteles'in şiirsel dilin her zaman bir dereceye kadar yabancı dil olduğu yolundaki gözlemine atıfta bulunması tesadüf değildir. Buradaki yabancılık şiirsel ve üretken türdendir, yabancılaştırıcı değil cezbedicidir.[11] Bu açıdan yadırgatma dünyanın yaratıcı göçmenlerinin parolasıdır. Bertolt Brecht'in (muhtemelen Şklovski'den esinlenmiş) V-etkisinden farklı olarak Şklovski'nin özgün kavramı didaktik değildir; eser sahibinin ikna gücüne değil ortak meraka dayanır. Şklovski'nin yadırgatma teorisi verimlilik ve yararlı harcamaya dair faydacı söyleme karşı çıkmayı amaçlar. Yadırgatma aygıtı sanat ürününden çok sürece, sonuca bağlanmanın ertelenip geciktirilmesine, bilişsel çokdeğerlilik ve oyuna vurgu yapar. Başından itibaren *ostranenie* teatral deneyimle bağlantılıdır. Şklovski ilk teorik eserlerini, zamanın akademik kurumlarından daha canlı bir edebi tartışma bağlamı sunan "Sokak Köpeği" kabaresinde okumuştu. Şklovski'nin yadırgatma kavramıyla Denis Diderot'nun "aktörün paradoksu" arasında bir yakınlık vardır.[12] Böyle bir paradoksal yadırgatma tiyatrosu modeli, hem Hitler Almanyasında hem de Stalin Rusyasında kitle propagandası sanatına ilham veren Wagnerci bir bütüncül sanat eseri olarak tiyatro kavrayışından kökten farklıdır. Nikolay Evreynov'un tiyatrosu üzerine 1920 yılında yazdığı eleştirisinde Şklovski, Ekim Devrimi deneyiminden gör-

10. Yadırgatma teorisi bir dereceye kadar Rus kültüründe şiirsel ve manevi *bytie*'nin zıddı olan ve gündelik rutin canavarı olarak görülen *byt*'in şeytanileştirilmesi ile bağlantılıdır. *Byt* ile ilgili bir tartışma için bkz. Svetlana Boym, *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia.*

11. En başından itibaren Şklovski'nin *ostranenie*'si, Rusçaya genellikle *oçujdenie* olarak çevrilen "yabancılaşma" (*alienation*) kavramından farklı tanımlanmıştır.

12. "Art As Technique" içinde Şklovski Tolstoy'un tiyatro betimlemelerini yadırgatma örnekleri olarak inceler; sonraki eserlerinde de Alman Romantik tiyatrosunda teatral yanılsamaları gözler önüne sermek ve bunlarla oynamak için sık kullanılan *parabasis* [tiyatroda oyuncular sahneden çıktıktan sonra koronun seyirciye doğrudan seslenmesi] numarasının önemi üzerine konuşur.

kemli bir "bütüncül sanat eseri" yaratma doğrultusundaki Sovyet çabalarını alaya alır. Sergey Eisenstein'ın ünlü *Ekim* filminden yedi yıl önce Evreynov *Kışlık Saray Baskını* ile bir kitle gösterisi yaratmış, aralarından çoğu gerçek Kışlık Saray Baskını'nda yaşadıklarından (ya da yaşamadıklarından) akıllarında kalanlarla tiyatro anılarını daha sonra birbirine karıştıracak olan on bin figüran kullanmıştı. Tarihi böyle tamamen yeniden canlandırma girişimini Şklovski "şatafatlı bir cevaba sahip bir vodvil" diye adlandırmıştı.[13] Şklovski'ye göre yadırgatma bir hayret etme, dünyayı bir soru olarak düşünme girişimidir ve bütüncül eserin tam tersidir. Dolayısıyla yadırgatma sanatla hayat arasındaki sınırları çırılçıplak gözler önüne serer ama asla bunları ortadan kaldırmış ya da bulanıklaştırmış gibi yapmaz. Hayatın kusursuz biçimde sanata tercüme edilmesine ya da siyasetin toptan estetikleştirilmesine izin vermez. Sanat ancak gerçek yaşamın ya da reel siyasetin tamamen hizmetine *girmediğinde*, tuhaflığı ve farklılığı korunduğunda anlamlıdır. Bu yüzden yadırgatma aygıtı sanatın özerkliğini hem *tanımlar* hem de ona *kafa tutar*.[14]

Şklovski'nin yadırgatma kavramı hem Hegelci hem de Marksist yabancılaşma (*alienation*) kavramlarından farklıdır.[15] Sanatsal yadırga(t)ma katılma, sentez veya aidiyet ile düzeltilecek bir şey de-

13. Bkz. Şklovski, *Gamburgskiy Sçet*, s. 118-9.

14. Yadırgatma tekniği bilimsel mesafelenme ve nesnel(l)eştirmeden farklıdır; yadırgatma insanlığı gözlemlemek için bir "Arşimet noktası" aramaz ve sunmaz. Hikâyelerinden birinde Kafka, insanlığın böyle bir dayanak noktası bulmuş ama bunu kendini imha etmek için kullanmış olduğunu anlatır. *Zihnin Yaşamı*'nda Arendt, beşeri dünyanın dışında böyle bir konum arayışını bilimsel bilginin pek çok biçiminin ana felsefi meselelerinden biri olarak saptar.

15. Sanatın fenomenolojisi üzerine denemelerinde Hegel sanatın farklı deneyim alanları arasındaki özel aracı işlevi üzerine konuştuğu gibi özgürlük ve yabancılaşmadan da söz eder. Hollandalı ressamların eserlerine dair bir tartışmada sanatı gerçeklikle "alay", bir tür ironi olarak tanımlar. Bu fikirler Biçimcilerinkine yakındır ama Şklovski hiçbir şekilde Hegelci sistemin daha geniş çerçevesini benimsemez. Sonraki çalışmalarında Şklovski Hegelci teorilerle doğrudan uğraşır. Mesela Don Kişot'tan söz ederken (*O teorii prozy* [1925], Moskova: Sovetskii pisatel, 1983, s. 370) Hegel'in sanatın kendine özgü tuhaflığını gözardı ederek "Don Kişot'la değil Don Kişotlukla" ilgilendiğini gözlemler. "Hegel'in sözlerinde hareket yoktur. İmparatorluk polisi dahil her şeyi bir ebediyet noktasından geriye bakarak gördüğü izlenimine sahiptir." Brecht'in V-etkisi Hegel'in yaratıcı bir yeniden yorumu olarak okunabilir.

ğildir. Yabancılaşmayı aşmaktan ibaret olan Marksist özgürlük kavramının tersine, Şklovskici yadırgatma her türden modern teleoloji, tarihsel determinizm ve ütopyacı gelecek tasarılarının tehdidi altında olan bir sınırlı özgürlük biçimidir. Devrim sonrasında, yadırgatma pratikleri sanatta ve hayatta muhaliflik pratiklerini işte bu anlamda biçimlendirir.

Yadırgatmanın estetik pratiği sadece devlet, hatta gizli polis tarafından sıkça kullanılan bir şeylerden bir sanatsal biçim ya da ikna edici bir anlatı yaratmak değildir.[16] Yadırgatma mitik anlatıların nasıl kurulduğunu sorgulamak, araçları gözler önüne sermek ve kavrayışın yeni bir mimarisini ve geometrisini önermek demektir. Şklovski Einstein'ın görelilik kuramından Nikolay Lobaçevski'nin Öklitçi olmayan geometrisine modernist bilime hayrandı. 1920'ler boyunca kendi paralellik kavrayışını geliştirdi. Nabokov'un tasvirini kullanırsak: "Eğer paralel doğrular kesişmiyorsa, bu kesişememelerinden değil, yapacak başka şeyleri olmasındandır."[17] Şklovski'nin paralelleri, hepsi çiftanlamlılık ve başka türlü ifade etmekle ilgili söz sanatları olan ironi, analoji ve alegori arasında dalgalanır. Bu aracı tasvir etmek için Şklovski satranç tahtasında atın hareketini kullanır:

> Satranç atının hareketindeki tuhaflığın pek çok sebebi vardır ve bunların en önemlisi sanatın uzlaşımlara dayalı olmasıdır. Ben sanatın uzlaşımlara dayalı olması üzerine yazıyorum. İkinci sebep, satranç atının özgür olmamasıdır; düz yol ona yasak olduğu için yana doğru hareket eder...
>
> Rusya'da her şey o kadar tezatla dolu ki, hepimiz istemeden nüktedan olduk... Dolambaçlı yolumuz cesurların yoludur; ama iki gözümüz

•••••

16. Bkz. Cristina Vatulescu, *Police Aesthetics: Literature, Film and Secret Police in Soviet Times*, Stanford: Stanford University Press, 2010. Edebi eleştiri alanında ilk devrimci çalışması "Dünyanın Yeniden Dirilişi" (1914) içinde Şklovski, Nevski Bulvarı civarındaki eklektik tarihi binaların süsleme amaçlı işlevsiz kemerlerini betimler. Şklovski'nin kendi hayal ettiği özgürlük mimarisi de nihayetinde uluslararası üslubun işlevselciliği tarafından değil, satranç atının hareketi ve Lobaçevskici paralellerle şekillenen şiirsel işlev tarafından temsil edilir oldu.

17. Bkz. Vladimir Nabokov, *Lectures on Russian Literature*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1981, s. 58.

varken ve dürüst piyonlardan ya da görev bilinciyle hedefine kitlenmiş şahlardan daha fazla görürken, başka ne yapabiliriz ki?[18]

Burada satranç atı, sanatsal oyunun paradoksunun örneği olur; sanatın uzlaşımsal kısıtlılığı düşünme ve yargı açısından belli bir özgürleşme sağlar.[19] Cephede cesurluğuyla kendini göstermiş (ve bunun için bir madalya da almış) olan Şklovski burada cesurluğu oldukça sıradışı bir biçimde tanımlamaktadır. Satranç atının dolambaçlı yolu, "dürüst piyonların" ve "görev bilinciyle hedefine kitlenmiş şahların" ulaşamayacağı keşiflere imkân veren cesurların yoludur.

Şklovski'nin sevdiği mimari anıtların biri, Tatlin'in *İnsanlığın Özgürleşmesi Anıtı* olarak da bilinen *Üçüncü Enternasyonal Anıtı*'

18. Bkz. Şklovski, *Khodkonia*, s. 9-10. Nabokov satranç atı (*knight*) figürünü ilk romanı *Sebastian Knight'ın Gerçek Yaşamı*'nda kullanmıştı. *Speak, Memory* (New York: Putnam, 1966) eserinde Nabokov *Umut* adlı bir gemiyle Rusya'dan ayrılışının hikâyesini yazar; bu ayrılışın kesin oluşundan bihaber genç Vladimir babasıyla satranç oynar ve gemi zikzaklar çizerek limandan ayrılırken satranç tahtasında atıyla hamle yapar. Şklovski de Nabokov ve Saussure gibi satranca düşkündü.

19. Şklovski'nin 1920'lerdeki yazıları örnek bir biçimde modernisttir. Biçimciler ve LEF (Levy Front Isskustva; Sanat İçin Sol Cephe) düzyazının romansızlaştırılmasını, olay örgüsünün yadırgatıcı olmasını, kamusal edebiyat alanında gazete eki, skeç (*oçerk*), anekdot ve "olgular edebiyatı" üretmek için belgeler gibi yeni gündelik türlerin araştırılmasını savunuyordu. Bkz. Viktor Şklovski, "K tekhnike vne-siujetnoy proziy", *Literatura Fakta*, haz. Nikolay Çujak, Moskova: Federatsiya, 1929, s. 222-7. Bununla birlikte Şklovski'nin *oçerk* ve *literatura fakta* çalışmaları (yukarıda 3. Bölüm'de tartışılmış olan) Charles Baudelaire'in şimdiki zamanı temsil eden "modern hayat ressamı" skecini hatırlatır. Bir başka ilginç paralellik: Walter Benjamin 1926-27 kışında Moskova'ya seyahat ettiğinde, Sovyet deneyimine dair herhangi bir kuram geliştirmeyi reddetmiş, Martin Buber'e yazdığı mektupta bilmecemsi bir biçimde "bütün olgusal durumların zaten teori haline geldiğini" ve eleştirmenin işlevinin uçup giden şimdiki zamanın "olgularını" geleceğin ülkesinde derlemek olduğunu öne sürmüştü. (Benjamin'in Martin Buber ve Julia Radl'a mektupları için bkz. *Moscow Diary*, haz. Gary Smith, çev. Richard Sieburth. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986). Buradaki "olgu" pozitivist olgu kavramına değil, *literatura fakta*'ya (olgular edebiyatı) gönderme yapar. Gündelik varoluşun maddiyatını yakalamalarına karşılık bu "olgular" hem Şklovski'nin hem de Benjamin'in yazılarında hep alegorinin kıyısında dolaşır; maddi varoluşa yaklaştıkça daha havai ve aforizmaya yakın bir hale gelir ve hem belge kavramını hem de ideoloji söylemini yadırgatıcı kılarlar. Böyle romansızlaştırılan düzyazının birliği, konusu tarafından değil yazarın kendisi tarafından sağlanır.



Resim 12. Eski Sanat Akademisi'nin Mozaik Stüdyosu'nda Vladimir Tatlin'in kulesinin maketi, Petrograd, 1920. Tatlin soldan üçüncü.

dır (1919-25) (Resim 12). Anıt hiç inşa edilmemiş ve Şklovski anıtın devrimci yadırgatıcı gücünün ilk farkına varan kişi olmuştur. Bir bakıma projenin tarihi, sanatçının tasarımına karşı koyan özgürlüğün öngörülemez mimarisini örnekler. Tatlin'in amacı kökten anıt karşıtı olan bir anıt yaratmaktı. Bir mimari devrim manifestosu olarak Tatlin'in kulesi "burjuva" Eiffel Kulesi ve Özgürlük Heykeli'nin ikisine birden meydan okuyordu. Demir ve camdan yapılma bu kule dönen üç cam hacimden oluşuyordu: bir küp, bir piramit ve bir silindir. Kübün Sovyet Halk Komiserleri'nin (Sovnarkom) binası olması ve yılda bir tur dönmesi düşünülmüştü. Üçüncü Enternasyonal'in yönetim ve idare komiteleri için tasarlanan piramit ayda bir tur, haber ve propaganda merkezi olacak silindir ise günde bir tur dönecekti. Radyo dalgaları kulenin gökyüzüne uzanmasını sağlayacak, üçüncü kattaki basım atölyeleri günün sloganını bulutlara yansıtacaktı.

Kule "devrim" kelimesinin açık ve örtük pek çok anlamını içermekteydi. "Devrim"in İngilizce karşılığı olan *revolution* kelimesi bilimsel söylemden gelir ve eski anlamı "tekrar" ve "dönüş" ya da "devir"dir. Tersine, kopuş, tekrarlanamaz bir olay anlamını kazanması ancak on yedinci yüzyıla rastlar. Kulenin tarihi, sanat ve bilim, devrim ve tekrar arasındaki müphem ilişkiyi yansıtır. Gözde Marksçı-Hegelci şekillerden biri olan helezon biçiminde tasarlanan kulenin tepesinde, sentezi değil sonlandırılamazlığı akla getiren bir açıklık bulunur. Nitekim kule kalıcı sanatsal devrimin kısa ömürlü ütopyasına yönelik bir anıttı. Tatlin bu devrimin liderlerinden biriydi. Devrimin 1917'de değil, sanatsal dönüşümle 1914'te başladığını beyan etmişti: Siyasi devrim sanatsal devrimin ayak izlerini –çoğu zaman yoldan çıkarak– takip etmişti ona göre.

Tatlin'in bir çağdaşı, konstrüktivizmin ünlü kuramcısı Nikolay Punin, anıtı mükemmel bir karşı-harabe olarak betimlemişti. Ona göre Tatlin'in devrimci mimarisi klasik ve Rönesansa ait gelenekleri yakıp kül etmişti; "Avrupa'nın yanıp kararmış harabeleri artık temizlenmekte" idi.[20] Kulenin tasarımında Tatlin helezon biçimini seçerek ve yapıyı yana doğru eğerek Eiffel Kulesi'nin mükemmel düşeyliğini baltalamıştı. Yine de Tatlin'in anıtı tuhaf bir biçimde, bir harabenin çekiciliğinden azade değildi. Eiffel Kulesi karşıtı olma gayreti içinde proje eğik Pisa Kulesi'ne, hatta Babil Kulesi'ne ben-

zemeye başlamıştı. El Lissitzki, Tatlin Kulesi'ni teknik ile sanatsalın, eski ve yeni biçimlerin sentezini yaptığı için övmüştü: "Horsabad'daki Sargon Piramidi yeni bir malzeme ve yeni bir içerikle burada fiilen yeniden yaratılmıştır."[21] Sargon anıtının, kendisi de mitik bir harabeye dönüşen bitmemiş bir ütopyacı anıt olan Babil Kulesi'ne ilham verdiği düşünülür. Dahası, Babil Kulesi'nde mimari ütopya ve yapının harabeye dönüşmesi hikâyesi, onunla ilişkili, dile dair bir meselle örtüşür. Hatırlayacağımız gibi Babil Kulesi'nin inşasına Tanrı ile mükemmel iletişim kurmak için girişilmişti. İnşaatın sekteye uğraması ise sanatın hayatta kalmasını sağlamıştı. O zamandan bu yana her kule inşacısı göğe erme hayali kurdu ve elbette hamle hep asimptotik kalacak.

Yine de her işlevsel modern kule kökendeki mitik iletişim arızasını anımsatıyor. Roland Barthes'ın Eiffel Kulesi'nin faydasızlığına dair şiirsel yazısı Sovyet rakibine de pekâlâ uygulanabilir.[22] Vizyoner mimari çoğu zaman derin bir ikili hareketi cisimleştirir Barthes'a göre: "bir rüya ve işlev, bir ütopyanın ifadesi ve işe yarar bir araç." Barthes'ın Eiffel Kulesi, içinde hiçbir şey barındırmayan bir "boş" anıttır, ama tepesinden dünyayı görebilirsiniz. Bir modernite görüşü için optik bir aygıta dönüşür Eiffel Kulesi. Tatlin'in ku-

20. Nikolay Punin, *Pamiatnik Tret'emu Internatsionalu*, Petrograd: Otdel IZO Narkomprossa, 1921, s. 2. Tatlin'in kulesinin detaylı bir tartışması için bkz. Svetlana Boym, *Architecture of the Off-Modern*, New York: Princeton Architectural Press, 2008.

21. El Lissitzky, "Basic Premises, Interrelationships between the Arts, the New City and Ideological Superstructure", *Bolshevik Visions*, haz. William G. Rosenberg, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1990, 2: 188. Horsabad'daki proje aslında tepesinde bir düzlük olan piramit biçimli bir yapı, Babil'deki Etemenenanki adlı ziggurata benzer biçimde düşünülmüş efsanevi Babil Kulesi'ne oldukça uyan bir zigguratt. Bkz. John Elderfield, "The Line of Free Men Tatlin's Towers and the Age of Invention". *Studio International* 178, no. 916 (Kasım 1969), s. 165. Elderfield helezonu da barok mimarinin "figura serpantina" biçimiyle karşılaştırır. Bkz. Julia Vaingurt, "Wonderlands of the Russian Avant-Garde: Art and Technology in the 1920s", doktora tezi, Harvard Universitesi, 2005.

22. Roland Barthes, "The Eiffel Tower", *Eiffel Tower and Other Mythologies*, New York: Noonday Press, 1979, s. 3-18. Barthes, Eiffel'in kendi kulesini "akılcı, faydalı ve ciddi bir nesne biçiminde görmesine rağmen" insanların kuleyi "pek doğal olarak akıldışılığın sınırlarına dokunan bir barok rüya biçiminde ona geri verdiğini" yazar.

lesi de, harabeler ve inşaat alanları içeren devrim panoraması için bir gözlemevi olarak benzer bir rol oynar.

Eiffel Kulesi'nden farklı olarak Tatlin'in kulesi hiç inşa edilmez. Gerçekleşmemesinin sebebi yalnız mühendislik sorunları ve fizibilite kaygıları değildir. Kule hem vaktinden erken gelmiş hem de geç kalmıştır, Sovyet rejiminin mimari eğilimleriyle çatışmaktadır. Ekim Devrimi geçit törenlerinde maketi sergilenir ve kullanılır, dolayısıyla sadece bitmemiş bir tiyatro sahnesi, resmi sokak tiyatrosunun bir parçası, devasa değil insani ölçekte bir yapı olarak devrimci geçiciliğe tanıklık eder.

Tatlin'in kulesi Batı dillerine Babil usulü "tercüme edilir": Pek çok şey tercümede kaybolur. 1920'de Münih sanat dergisi *Der Ararat*'ta kuleye ilişkin makaleler yayımlanır ve yeni ortaya çıkan Dadacıların ilgisini çeker. "Sanat Öldü, diye ilan eder Dadacılar, Yaşasın Tatlin'in Makine Sanatı!"[23] Yine de Dadacıların, Tatlin'in helezon giyotini aracılığıyla sanatın ölümünü ilan edişi bir kültürel tercüme hatasıdır ve Rus avangardının Batı'da sık rastlanan biçimde yanlış anlaşılmasıdır. Tatlin hiçbir şekilde, hele "sanatın ölümünün" bir metaforun ötesine geçtiği devrim zamanında asla makine yardımıyla sanatsal intihar taraftarı değildi. Tersine Tatlin "sanatçıların katılımı olmadan teknolojinin doğurduğu biçimlerin tiranlığına" karşı çıkmıştı.[24] Tatlin inşaata dair özel bir teknik bilgisi olmadan ve gerektiği gibi mimari çizimler kullanmadan işini yapmıştı. Tatlin'in sloganları –"Sanatı Hayata Kat!" ve "Sanatı Teknolojiye Kat!"– sanatı hayatın ya da teknolojinin hizmetine sokmayı da, hayatı siyasi ya da toplumsal devrimin hizmetine sokmayı da önermez. Bu sloganlar, hayal gücünün ufuklarını genişleterek ve mekanik klişelerin ötesine geçerek teknolojiyi ve toplumu devrimcileştirmeyi önerir. Bu durumda *têchne*'nin iki anlamı –sanat ve teknik zanaat– birbirleriyle sonu gelmez bir kavga içindedir: Sanat teknolojiyi yadırga-

23. Anatolii Strigalev ve Jürgen Harten (haz.), *Vladimir Tatlin, Retrospective* içinde, Köln: DuMont Buchverlag, 1993, s. 37.

24. "Yer ve göğün temelinin evi, kutsal dağ sembolizmi ve dağın zirvesine tırmanan helezon yol" (Elderfield, "The Line of Free Men", s. 226). Ben bilincin sembolik biçimleriyle değil, dünyada ve insan yaratıcılığında biçimlerin varoluşuyla ilgileniyorum.

tıcı kılar, yeni teknolojiler ise sanatsal deneylere ilham verir.

Bu yüzden Tatlin'in kulesi bir mühendislik başarısızlığından ibaret kalmaz, konstrüktivist mimarinin tam bir örnek vakasına dönüşür. Mimari, sanatları inşa eden baş-sanat, dünya görüşü için bir çerçeve, fütürist rüyalar için bir yapı iskeleti olarak düşünülüyordu. Bu durum onu inşa edilmiş ortamlar anlamındaki mimarinin hem daha fazlası hem de daha azı yapıyordu. Devrimci mimari, gelecek deneysel işler için bir sahne düzeni sunuyor ve devrim alegorilerini cisimleştiriyordu. Deneysel mimarinin en ilginç örnekleri inşa edilmiş anıtlar değil, hayal edilmiş ortamlar ya da kazara ortaya çıkan anıtlardı.[25] Tatlin'in anıtı bir tiyatro parçası ve kâğıttan mimarinin bitmemiş bir maketi, gelecekten gelen bir harabeye benzeyen ütopyacı bir yapı iskelesi, muhaliflik mimarisine ilham kaynağı olan avangard bir anıt olarak dünyaya geldi.

En başından itibaren Tatlin'in kulesi kendi ikizini doğurup büyüttü: özgün mimari eser kadar öne çıkan bir söylemsel anıt. Şklovski o dönemde kulenin alışılmadık mimarisinin değerini bilen az sayıdaki kişiden biriydi. Kulenin zaman okları hem geçmişi hem de geleceği, hem "Ovidius'un demir çağını" hem de "bilge Marslılar gibi güzel olan inşaat vinçlerinin çağını" gösteriyordu.[26] İnşaat vinçleri, bilge Marslılar, sürgün edilen şair Ovidius, hepsi kulenin yapımında işbirliği içindeydi. Paradoksal bir şekilde, kulenin anlamlarından ve işlevlerinden söz ederken Şklovski teknolojiden değil şiirden bahseder: "Şiirde kelime sadece bir kelime değildir; düzinelerce çağrışımı da yanında sürükler. Petersburg havası kış rüzgârlarıyla nasıl doluysa, bu eser de çağrışımlarla öyle dolu."[27] Şklovski denemesini kulenin alışılmadık malzemelerini gözler önüne sererek

25. İki yüzyıl önce Friedrich Schlegel modern harabelerin dönüşüm hızı üzerine şöyle yorum yapıyordu: "Kadim zamanlarda yaşayanların eserlerinin çoğu paramparça oldu. Modernlerinki ise yapılır yapılmaz parçalanmaya başlıyor." Friedrich Schlegel, *Irresistible Decays: Ruins Reclaimed* içinde, haz. Michael Roth, Claire Lyons ve Charles Merewether, Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and Humanities, 1997, s. 72.

26. Viktor Şklovski, "Pamiatnik tret'emu internatsionalu", *Khod konia*, Moskova ve Berlin: Gelikon, 1923, s. 108-11; İngilizcesi: *The Knight's Move*, çev. Richard Sheldon, Normal: Dalkey Archive Press, 2005.

27. Şklovski, "Pamiatnik tret'emu internatsionalu", s. 110.

bitirir: "Anıtın malzemesi demir, cam ve devrimdir."[28] Devrim havası projenin manevi tutkalı gibi bir işlev görür. Neticede *İnsanlığın Özgürleşmesi Anıtı*, devrimci amaçlılığa meydan okuyan kırılgan şiirsel işleve bir anıt halini alır. Bu tarihçe, kendi işleyiş tarzını çırılçıplak gözler önüne seren ve yeni bir bakış açısı sunarak yaratıcı bilinci besleyen *sanatsal teknik* ile çoğu zaman kendi üretim tarzlarını ve ardındaki ideolojiyi gizleyen, teknoloji yardımıyla üretilmiş *özel efektler* arasındaki önemli bir farkın altını çizer. Tatlin'in mimari ve teknolojik projeleri işlevsellikten çok serüven âlemine aittir.

Kule projesi sonrasında bile Tatlin teknik meselesine "sanatla teknoloji arasında bir üçüncü yol" olarak bakmaya devam etti. Bu en radikal biçimde, 20'lerin sonu ile 30'ların başlarındaki Letatlin (Rusça uçmak anlamına gelen *letat* ile kendi soyadını birleştiren bir uydurma kelime) projesinde görülebilir (Resim 13). Kule Üçüncü Enternasyonal'in mükemmel kolektif rüyasını temsil ederken, Letatlin bir bireysel uçma aracıydı. Biyomorfik bir yapı olan Letatlin hem Duchamps'ınki gibi bir uçan bisiklet, hem de Rus masallarındaki ateş kuşunun iskelete indirgenmiş haliydi. Tatlin kısa süreliğine, onun mükemmel bir casus uçak yaratabileceğine inanan Sovyet havacılık sanayii tarafından işe alınmıştı. Ama bunun yerine gecikmiş avangard İkarus için –en azından kelimenin düzanlamıyla– uçamayan bir araç yaptı.[29]

Letatlin ve Kule çok farklı bir teknoloji tarihine aittir; bu büyülü teknoloji matematik gibi karizma üzerine kuruludur ve modern bilimler kadar modern öncesi mitoslara dayanır. Bununla birlikte ikisi de Sovyet uzay yolculukları tarihine çok da yabancı sayılmaz; uzayın keşfedilmesi sırasında bilim bilimkurgu ile iç içe geçmiş ve ideoloji bazen şiire benzer bir hal almıştır. Kule, Letatlin'lerin sıçrayıp göklerde uçmaya başlayabilecekleri mitik bir uzay istasyonuna benzer.

1920'lerin ortasından 1930'ların ortasına kadar Tatlin'in sanat hayatı, dönemi yansıtan çelişkilerle doludur. Tatlin 1930'da intihar

28. Şklovski, "Pamiatnik tret'emu internatsionalu", s. 111.

29. Svetlana Boym, "Kosmos: Rememberence of the Future", Adam Bartos, *Kosmos: A Portrait of the Russian Space Age* içinde, New York: Princeton Architectural Press, 2001.



Resim 13. Vladimir Tatlin'in Letatlin için yaptığı çizim, 1929-1932.

eden devrimci şair Vladimir Mayakovski'nin tabutunun tasarımını yaptı. 1934'te Sovyet gizli polisi (sonraki NKVD'nin ve daha sonraki KGB'nin atası OGPU) başka sanatçı ve yazarlarla birlikte onu Stalin'in ilk köle emeği kullandığı yerlerden biri olan Belomor Kanalı inşaatına gözlem yapmak üzere davet etti. (Kardeşi tutuklanmış ve orada hapsedilmiş olan Viktor Şklovski de davet edilen heyetin içindeydi.) Ancak rejimle bu işbirliği girişimleri pek meyve vermedi. Resmi "Rusya'nın Sanatçıları" sergisinde (1933) Tatlin'in eserleri, "Biçimci Aşırılıklar" için ayrılmış (Almanya'daki "Yozlaşmış Sanat Sergisi"nin başarılı bir öncüsü niteliğindeki) küçük bir salonda sergilendi. Sovyet eleştirmenler Tatlin'in eserlerinin "sanatta Biçimci deneylerin doğal ölümünü" kanıtladığını söylediler ve Tatlin'in "sanatçı falan olmadığını" (*nikakoy hudojnik*) ilan ettiler.

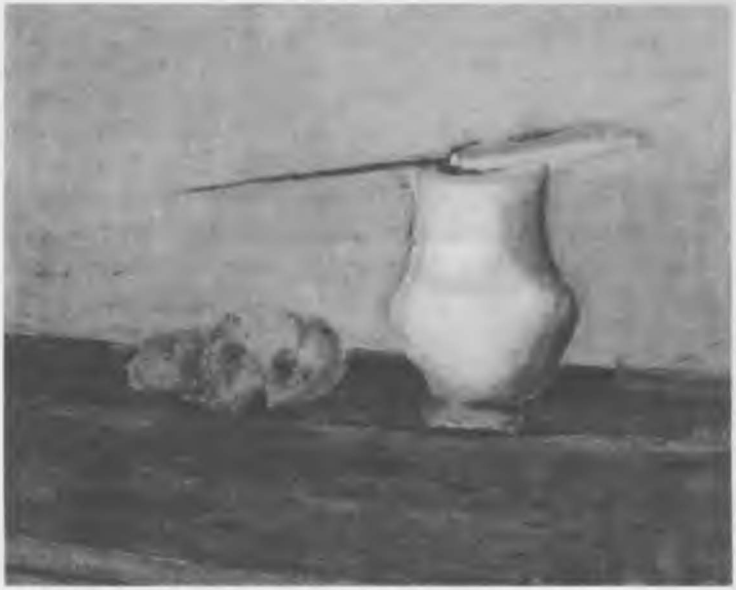
Kültürel geçerliliklerini yitirdikten sonra yaşamaya devam eden sanatçılar ne yapar? Sovyet örneğinde, ölüm tarihleri 1954 ve 1953 olan film yapımcısı Dziga Vertov ve Tatlin de dahil olmak üzere, görsel avangard sanatın kurucularının son dönemlerinde neler üret-

tikleri konusunda pek az şey biliyoruz. Resmi olarak ölü ilan edildikten sonra bir avangard sanatçı ne yapabilir?

Tatlin'in "ölümünden sonraki" eserleri natürmortlardan –kelimenin gerçek anlamıyla ölü doğalardan– ve Sosyalist Gerçekçi tiyatro yapımlarında arka planı oluşturan, çoğunluğu boz ve kurşuni bir renk paletiyle yapılmış kasvetli kırsal manzaralardan ibarettir (Resim 14 ve 15). Bence, Tatlin'in natürmort ve manzaralarının geç kalmış zamansızlığı eserlerin zamanından –tasfiyeler ve savaş zamanından– dolaylı olarak söz eder. Bu eserler figüratif olmakla birlikte Sosyalist Gerçekçi sanatın iyimser havasını hiç taşımaz; bunun yerine başka bir varoluşsal perspektifi ima eder. Natürmort, dünya resminin tarihsel depremlerden, sanatsal ve toplumsal devrimlerden sağ salim kurtulup bugüne gelen kadim türlerinden biridir. Bize gündelik hayatın devrimci olmayan ritimlerini hatırlatır natürmortlar. Yuva düşünü, evcilleştirilmiş doğayı ve uzun bir geçmişe sahip sanat geleneğini muhafaza ederler. Tatlin'in natürmortları ölümlülüğü hatırlatan *memento mori* uyarısı gibidir; ev hayatına ilişkin en basit şeylerin bile kırılganlığını ön plana çıkarır.[30] Tarihdışı natürmortlarla resim altlarındaki kısa açıklamalarda belirtilen tarihler arasında ince bir gerilim vardır: 1937, 1948-50 – İkinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrası Büyük Tasfiye yılları. Dahası, daha yakından bakıldığında, bu eserler çifte bakış açısı çalışmaları olarak görünür, ama geleneksel çiftanlamlı siyasi söylem anlamında değil. Figüratif çiçekler ile soyut arka plan arasında bir gerilim bulunur. Önde serpiştirilmiş natürmort nesneleri vardır; arkada ise bir zamanlar karşıt kabartmaların olduğu, kalın bir boya tabakasıyla oluşturulmuş düzlemler. Bu çarpıcılıktan uzak ve gecikmiş sahne düzenleri, biyomorfik devrimci İkarus'larca terk edilmiştir. Tatlin'in son dönem eserleri, avangard projelerin devrim harabelerine dönüşmüş olduğu kasvetli "doğa manzaralarına" benzer.

Gerçek bir şehir mekânında hiç kurulmamış olan Kule bir yirminci yüzyıl sanat mitosu haline geldi ve Ekim Devrimi'nin kendi-

30. Çağdaşı Leonid Sokov, 1970'te, sanatçının ölümünden sonraki ilk Tatlin sergisi sırasında, mozaik fabrikasında veya çevredeki tiyatrolarda çalışan çok sayıda yaşlı kadının yanlarında Tatlin'in –belli ki para ya da yiyecek karşılığı onlara vermiş olduğu– unutulmuş natürmortlarıyla sergiye geldiklerini anlatır.



Resim 14. *Beyaz Kavanoz ve Patates*, Vladimir Tatlin, 1948-1950.



Resim 15. *Mutluluk Kupası*'nın sahne dekoru için yapılmış renklieskiz, Vladimir Tatlin, 1949-1950.

sine değil ama devrimci hayal gücünün cüretine özlem duyan savaş sonrası dönemin resmi olmayan sanatı için bir esin kaynağı oldu (Resim 16).

Köksüz Kozmopolitlik ve Yurttaş Bilinci

Tatlin'in kulesinin tuhaf hikâyesi ile Şklovski'nin devrimci yadırgatma kuramının tarihi paralel bir gelişme gösterir. 1923 gibi erken bir tarihte Şklovski, Ekim Devrimi'nden sonra Rus hayatının neredeyse gündelik varoluşun her yönünü tehlikeye sokan tuhaf bir sanata dönüştüğünü belirtmişti.[31] Yadırgatma yönteminin kendisine, sıradan yurttaşların gündelik algı ve deneyimlerini kökten bir biçimde ayrıksılaştıran yeni ve şanlı bir Sovyet gerçeği vizyonunun yaratıcılığını üstlenen Sovyet devleti tarafından el konulmuştu.[32] Bu yüzden sanatçılar kendi sanatsal ve varoluşsal araçlarını yeniden ele geçirmek için, ya da Lenin'in sözüyle "mülksüzleri mülksüzleştirmek" için çifte bir yadırgatma uygulamak zorundaydı. 1926'da Biçimci çevreden arkadaşı Roman Jakobson'a yazdığı mektupta Şklovski, devrim sonrasında Rusya'da hem yadırgatmanın hem de özgürlüğün varlığını sürdürmesine ilişkin endişesini aktarır: "Romka, yazarın özgürlükten yoksunluğunu araştırıyorum. Özgürlükten yoksunluğu sanki bir jimnastik ekipmanıymış gibi inceliyorum."[33] Yadırgatma bir sanat aracı olmaktan çıkıp önce gündelik hayatta sağ kalmak için bir varoluş sanatına, daha sonraları da Rusya ve Doğu Avrupa'da bir muhalefet taktiğine dönüştü.

Batı'nın bilim dünyasında Şklovski'nin yadırgatma yaklaşımı çoğu zaman siyasetten yabancılaşma olarak algılanır. Dolayısıyla

31. Viktor Şklovski, "Sentimantal'noe puteşestvie", *Eşçe niçeko ne konçilos'*... (1923), Moskova: Propaganda, 2002, s. 260. İngilizce çevirisi için bkz. Viktor Shklovsky, *A Sentimental Journey: Memoirs, 1917-1922*, haz. ve çev. Richard Sheldon, Ithaca: Cornell University Press, 1984, s. 271.

32. Bu kavram, totaliter (ya da benim tercih ettiğim kullanımla otoriter) devlet tarafından yaratılan bir ideolojik kurgu biçimini tanımlayan Hannah Arendt'in "totaliter kurgu" fikrine dayanır. Yakın zamanlarda bu kavram Dariusz Tolcyzk tarafından geliştirilmiştir: *See No Evil: Literary Cover-ups and Discovery of Soviet Camp Experience*, New Haven: Yale University Press, 1999.

33. Bkz. Viktor Shklovsky, *Third Factory*, s. 36. Orijinali için bkz. Viktor Şklovski, *Tret'ia fabrika*, Moskova: Krug, 1926, s. 67.



Resim 16. *Melez Ütopya: Nabokov'un Kelebeği ile Letatlin*, Svetlana Boym.

İtalyan fikir tarihçisi Carlo Ginzburg, yadırgatmanın kültürel kökenini siyasetten el çekme biçimi olarak içsel özgürlüğe dair stoacı anlayışa götürür.[34] Ben sanatsal pratikler ve özgürlük anlayışları arasındaki ilişki açısından Ginzburg'un yorumunun Biçimci yazarların tarihsel bağlamını hesaba katmadığını savunuyorum. Nitekim 1920'ler ve 1930'larda yazdığı deneysel özyaşamöyküsel metinlerinde Şklovski, daha sonra Hannah Arendt'in eserlerinde aydınlatılan bir konuya, Stalinizmin ilk yıllarında içsel özgürlük ile siyasi özgürlükler arasındaki karmaşık ilişkilere doğrudan ve dolaylı olarak kafa yorar. Sovyet Rusya'da yadırgatmanın teori ve pratiği, edebi bir araç olarak ilk kavramlaştırılması sırasında öngörülmemiş bir siyasi ve varoluşsal hayatiyeti kayda değer biçimde koruyarak dramatik bir dönüşüm geçirmiştir.

Şklovski yadırgatma aygıtını savaşın şiddetiyle, karşılıksız aşkla ve daha sonraları Stalinci dönemin artan baskılarıyla yüzleşmek için kullandı. 1920'ler ve 1930'larda Şklovski yadırgatma aracılığıyla özgürlükten yoksunluğun yeni poetikasını gözler önüne serdiği üç özyaşamöyküsel metin yazdı. En radikal örnek yazarın Birinci Dünya Savaşı cephelerinden Rus İç Savaşı'na kadar, İran, Irak, Türkiye ve Orta Asya'nın çeşitli köşelerine yaptığı yolculukların bir dökümü olan *Duygusal Bir Yolculuk* içinde bulunur. Bu metinde Şklovski Bolşevik hükümetin tarihsel meşruluğunu yadırgatmak için paralellikten faydalanır:

> Bir paralellikten bahsedeceğim. Ben Sosyalist değilim – Freudcuyum.
>
> Bir adam uyurken kapı zilinin çaldığını işitir. Kalkması gerektiğini bilir, ama kalkmak istemez. Bir rüya yaratır ve işittiği sesi farklı bir şekilde gerekçelendirerek içine yerleştirir – mesela kilise çanlarıyla ilgili bir rüya görür.
>
> Rusya Bolşevikleri firar ve yağma için bir gerekçe olarak yarattı; Bolşevikler rüyada görüldükleri için suçlu görülemez.
>
> Ama kapıyı çalan kimdi?
>
> Belki de Dünya Devrimi.[35]

•••••

34. Carlo Ginzburg özellikle Tolstoy'un en sevdiği yazarlardan Marcus Aurelius'a odaklanır ve Şklovski'yi kendi felsefi mirasını görmezden gelerek sadece Rus örneklere odaklanmakla eleştirir.

35. Şklovski, "Sentimantal'noe puteşestvie", s. 76; *A Sentimental Journey*, s. 60.

Duygusal Bir Yolculuk Şklovski'nin yöre halkıyla çok sayıda karşılaşmasını anlatan ve onların talihsiz hikâyelerini kaydeden, tek bir türe indirgenemeyecek şaşırtıcı bir metindir. Yadırgatmanın öncüsü için ilginç sayılabilecek biçimde, Şklovski İran ve Türkiye seyahatlerini egzotik Doğu'ya veya tuhaf ötekinin ülkesine yapılmış bir yolculuk olarak sunmaz. Bir Rus Ordusu askeri için sıradışı bir tutumla şöyle der: "Yerel çevreye uyum gösteriyordum. Doğu'nun beni orayla uzlaştıran bir özelliği varsa, orada antisemitizmin olmamasıydı." Şklovski bu durum ile, akıldışılığını vurgulamak için edebiyattan ödünç aldığı bir terimle Rus Ordusu'nun "anlam-ötesi antisemitizmi" arasında bir karşıtlık kurar. Yazar İzak Babel gibi Şklovski de, yerli Yahudilere ve ordunun hedef aldığı başka yerel topluluklara yönelik pogromlar konusunda yerli halkı uyarmış, hatta bir defasında gerçek bir pogromu önlemek için sahte bir pogrom sahneye koymayı denemişti. (Asker arkadaşlarının onu hem cesur bir adam hem de tuhaf biri olarak görmesine şaşmamalı.) Yazar bu tuhaflığı birbiriyle çelişen devrimci ve hümanist ilkelerine olduğu kadar yarı Yahudi oluşuna bağlar. Kendisine dair, "Ben... yarı Yahudi'yim ve rolümü oynuyorum," der Şklovski.[36] Yahudi bir babanın ve yarı Alman yarı Rus bir annenin çocuğu olan Şklovski, mesele kimliğine geldiğinde hep bir yanlışlıklar komedyasındaki rolünü oynar, ama yine de yolculuğunda karşılaştığı yerinden edilmiş, köklerinden sökülmüş sayısız kişiyle ilişki kurup ilgilenmesine imkân veren de bu çoklu kimliği ve aykırılığıdır.

Şklovski Doğu'da kozmopolitliğe dair ilk deneyimini savaşın zorlukları içinde elde eder. *Duygusal Bir Yolculuk* en sert ve duygusallıktan uzak biçimde sunulmuş şiddet tasvirleriyle doludur. Şiddet asla insanlığın gelecekteki kurtuluşu uğruna "zorunlu devrimci fedakârlığın" bir parçası olarak mazur gösterilmez ya da yüceltilmez. Paramparça insan bedenlerinin çok sayıdaki tasviri de çirkinliğin modernist estetiği veya "sanatın insansızlaştırılması" olarak sunulmaz.[37] Yağmaları, kıyımları, pogromları ve cephede şahit olduğu

36. Şklovski, "Sentimantal'noe puteşestvie", s. 195; *A Sentimental Journey*, s. 195.

37. "Sanatın insansızlaştırılması" terimi, Rönesans sanatının ve on dokuzuncu yüzyıl romanının tersine insanın artık modern sanatın merkezinde olmadığını sa-

gündelik vahşeti tasvir ederken Şklovski yadırgatıcılığını yeni bir yöne çevirir. Ortega y Gasset'in kullandığı anlamda "insansızlaştırma" yoluna gitmez, askerler ve şiddet ideologları için çok tanıdık olan "savaş korkusunu"[38] gerçek hale getirir. Böylece yadırgatma tekniği savaşın anlamsız insansızlaştırıcılığını çırılçıplak gözler önüne serer. Sanki devrimci yazar Şklovski, ancak yadırgatma tekniği sayesinde aslında hümanist olduğunu keşfeder gibidir. İdamını beklerken hayatta kalma güdüsünü bastırmış, ailesine ilişkin düşüncelerini baskılamış, tek korkusu ölümünden önce cellatları postallarını çıkarttırdığında elinin dolaşıp postal bağlarını kördüğüm etmesi olan bir arkadaşının yabancılaşmış ruh halini betimler.[39] Savaş Komünizmi uygulamalarını –şair Nikolay Gumilev'in idamını, bir başka şair Aleksandr Blok'un açlıktan ölmesini– aktaran Şklovski Sovyet yurttaşlarına seslenir:

> Yurttaşlar!
> Yurttaşlar, öldürmeyi kesin! İnsanlar artık ölümden korkmuyor! Bir kadına kocasının ölümünü haber verme yöntemleri ve gelenekleri oluştu artık. Bu hiçbir şeyi değiştirmiyor. Sadece her şeyi daha zor hale getiriyor.[40]

Savaşın vahşi maddiliği zihnine musallat olan Şklovski, "olgular edebiyatına" sarılır ve şiddetin bir metafora ya da güzel bir sona ulaşmak için bir araca dönüşmesine direnir: "[*Duygusal Bir Yolculuk*'u] bizzat gördüğüm cesetleri hatırlayarak yazdım."[41] Şklovski'

•••••

vunan İspanyol felsefeci José Ortega y Gasset tarafından üretilmiştir. Yeni sanat artık "gerçekliği taklit etmez", bunun yerine tersine çevirme aracılığıyla –kendi gerçekliğine hayat vererek ve şiirsel metaforları gerçeğe dönüştürerek– işler: "[Ş]iir silahı doğal şeylere yönelir, onları yaralar veya öldürür." José Ortega y Gasset, *The Dehumanization of Art*, çev. Helen Weyl (1925), Princeton: Princeton University Press, 1968, s. 35.

38. Viktor Shklovsky, "Art as Technique" (1917), *Four Formalist Essays*, haz. ve çev. Lee T. Lemon ve Marion J. Reis (1917), Lincoln: University of Nebraska Press, 1965. s. 3-24, alıntı s. 12'den.

39. Şklovski, "Sentimantal'noe puteşestvie", s. 232; *A Sentimental Journey*, s. 238.

40. *A.g.y.*

41. Şklovski, "Sentimantal'noe puteşestvie", s. 76; *A Sentimental Journey*, s. 60.

nin "duygusal yolculuğu" alışılmış herhangi bir anlamda duygusal değildir ama muazzam bir duyarlılık taşır. Savaş korkusunu ehlileştirmeye çalışmaz, ölü ve yaralıları bireyselleştirir, sanat aracılığıyla onları insanileştirir.

Şklovski'nin insansızlaştırmadan açık olarak söz ettiği yer, Maksim Gorki'ye dair derinlikli ve genel olarak olumlu portresidir: "Gorki'nin Bolşevizmi alaycı ve insanlara inançtan yoksundur. ... Hayatın anarşizmi, bilinçaltı, nasıl büyüyeceğini ağacın kendisinin daha iyi bilmesi – bunlar onun anlayamadığı şeylerdir."[42] İnsanların araçsallaştırılmasını asla kabul etmez Şklovski (alıntı Isaiah Berlin'in çok sevdiği Kant'ın "insanlığın yamuk kerestesine" bilinçaltı bir göndermedir). Şklovski'nin modernist hümanizmi paradoksaldır ve pek çok psikolojik romanda yansıtılan on dokuzuncu yüzyıl anlayışlarına değil, Simmel'in terimini kullanırsak, "bireyselliğin gizemini" koruyan anarşik bir kendiliğindenliğe dayanır. Bu, Şklovski'nin "yerel yasalar" olarak adlandırdığı şeye ve Şklovski için dünya kültürü hafızasının bir parçası olan sanat geleneklerine duyulan ilgiyle aynı doğrultudadır. Şklovski'nin savaş anıları devrimci teleolojiyi ve siyasi teolojiyi (Lenin'inkini olduğu kadar muhafazakâr düşünür Carl Schmidt'inkini de) yadırgatır; insanın öngörülmezliğini feda etmeden modern deneyimi düşünmenin alternatif bir yolunu sunarak Şklovski'yi bir kez daha Arendt ve Simmel'in düşünce tarzlarına yaklaştırır.

Şklovski'nin devrim sonrası Petrograd'dan Berlin'e kaçışından sonra yazılmış ikinci deneysel özyaşamöyküsü girişiminde yadırgatma ve yabancılaş(tır)ma, sürgünde karşılıksız aşkın ardından ayakta kalmanın bir yolu olur. *Hayvanat Bahçesi; ya da Aşkla Hiç İlgisi Olmayan Mektuplar*, Şklovski ile Elsa Triolet –Mayakovski'nin esin perisi Lily Brik'in kız kardeşi ve aynı zamanda yazar Louis Aragon'un gelecekteki eşi– arasındaki gerçek mektuplaşmaya dayanan ironik bir "mektuplarla aşk romanı"dır. *Aşkla Hiç İlgisi Olmayan Mektuplar* elbette aşkla ilgili mektuplardır. Alya ya da "yeni Heloise" özgürlüğüne her şeyden çok değer verdiğini ilan eder ve Biçimci âşığına aşktan söz etmeyi yasaklayarak ondan edebiyat teo-

42. Şklovski, "Sentimantal'noe puteşestvie", s. 195-6.

risini tartışmasını rica eder. Sonuç olarak aşk ve özgürlük üzerine az bulunur bir diyalojik metin ortaya çıkar. Âşık Şklovski, sevgilisinin (yer yer üstü çizilmiş) mektuplarını da metne dahil eder. Bunlar sevgilisine dair kendi değerlendirmesiyle tamamen çelişir. Yazar Şklovski, Alya'nın metinlerini kendisininkilerle yan yana yerleştirir ve onun edebiyat hayatına atılmasının önünü açar. Diyalojik olmakla birlikte aşk tamamen karşılıksız kalır. "Bana 'seni nasıl, nasıl, nasıl seviyorum' diye yazdığında, üçüncü 'nasıl'da esnemeye başlıyorum," diye yazar acımasız Alya, son mektubunda. "Yeni Heloise" Biçimciliğin olması gerektiği gibi bir talebesidir: Hocasından kimi edebiyat çözümlemesi teknikleri öğrenerek "ne" yerine "nasıl" üzerine vurgu yapar. Pedagojik aşk romanının klasik kurgusunun tersine, Şklovski'nin mektupları erotik değil pedagojik olarak başarı kazanır.[43] Şklovski'nin mektuplarla aşk romanı, âşığın, ötekinin özgürlüğünü –bu durumda aşkına cevap vermeme özgürlüğünü– sancılı bir biçimde kabullenmesinin hikâyesini anlatır.

Hayvanat Bahçesi'nden sonra Şklovski sürgünden Sovyet Rusya'ya döner ama Biçimci eleştiri ve karşılaştırmalı edebiyat gibi kozmopolit bir disiplinle uğraşan biri olarak "bir iç sürgün" halinde bulur kendini. 1920'lerin ortalarından itibaren Biçimciler dört bir yandan saldırıya maruz kalır; saldıranlar arasında hem Marksistler hem de gelenekçiler vardır (ki Şklovski bunları "Kızıl Restorasyon" un kurucuları olarak niteleler). Marx'ın sözünü değiştirerek, "Maddi varlık bilinci belirler ama vicdan belirlenmeden kalır," diye yazar Şklovski 1926'da.[44] Sürgün sonrası metinlerinden *Üçüncü Fabrika*, "maddi varlığın" determinizmine rağmen "belirlenmeden kalan vic-

43. Daha sonraları Elsa Triolet farklı bir estetik anlayışı benimseyecek ve gelecekteki kocası Louis Aragon'u Gerçeküstücülükten Sosyalist Gerçekçiliğe geçmeye ikna edecektir.

44. Biraz değiştirilmiş bu çevirinin aslı şöyledir: "Bytie opredeliaet soznani, no sovest' ostaetsia neustroennoy", Şklovski, *Tret'ia fabtrika*, s. 7. "Maddi varlık bilinci belirler" sözü Sovyet kaynaklarında Alman felsefecisi Feuerbach'a, Hegel'e, Marx'a ve Lenin'e atfedilir. Bu sloganın, radikal bir Konstrüktivist grup olan Konstrüktivistler Edebiyat Seksiyonu'nun (LTcK), yazarın toplumsal devrim ve sanayi devriminin taleplerine hizmet etmesi gerektiğini ilan eden 1924 beyannamesinin açılış sloganı olması Şklovski bağlamında anlam taşır. "Tekhniçeskiy Kodeks", Goriaeva, *Politiçeskaya Tsenzura v SSSR*, Moskova: Rosspen, 2002, s. 123.

danın" bir özyaşamöyküsüdür. Şklovski yadırga(t)ma ve yabancılaş(tır)maya dair değil sanatın özgürlüğüne dair konuşmayı ve bir özgürlüksüzlük teorisi oluşturmayı önerir. Metin, mektuplarını iki nüsha halinde yazan Mark Twain'e ait bir anekdot ile başlar: Mektupların biri gönderilen kişiye, diğeri yazarın arşivine gitmekte ve yazar aslında ne düşündüğünü bu ikinci mektuba kaydetmektedir. Bu belki de Sovyet entelijansiyasının kurucu öyküsü haline gelecek olan, satır aralarını okuma ve yarım kalmış cümlelerle birbirini anlama tekniğine dayalı Ezop dilinin ilk formülasyonudur. 1930'larla 1980'ler arasında bu Ezop dili Sovyet entelijansiyası hayali cemaatini birbirine bağlayacaktır. *Üçüncü Fabrika* sansürü sanat meselesi olarak düşünen ve edebi araçları kullanarak bu mesele üzerine kafa yoran ilk Sovyet metinlerinden biridir. Metin, asıl metin ile sonunda rafa kaldırılacak olan bir film senaryosu taslağının kolajı biçiminde düzenlenmiştir. Senaryo –tesadüfi olmayan bir şekilde– Fransız Devrimi sonrasında "Gıpta Körfezi" adlı ütopik bir adayı arayan ve Rousseau'nun *Toplumsal Sözleşme*'sini tartışan denizcileri konu alır. Yine de *Üçüncü Fabrika* ne bir samizdat ne de bir muhalif eser örneğidir; yazarla devlet arasında, yazarın kamusal alanı, sınırlı bir bağımsızlığı ve "yazarlar loncası" ile dayanışmayı muhafaza etmesini sağlayacak bir uzlaşma arayışıdır daha çok. Yazarın sancılı durumu, kendisini eser sahibi-üretici değil de eser sahibi-devlet ürünü yaptığı travmatik keten yapma sahnesinin yinelenmesi aracılığıyla gösterilir.[45]

45. Bu hem konstrüktivistlerle hem de Tolstoy'la bir polemiktir; Şklovski kendini Tolstoy'un didaktik sanat anlayışından açık bir şekilde ayrı tutar. Biçimci "ikinci fabrika"nın güncel durumunu tasvir etmek için Şklovski "Sanatın Özgürlüğüne Dair" başlıklı bölümde "Keten Fabrikası" üzerine bir hikâye anlatır:

> KETEN. Bu bir reklam değil. Bugünlerde Keten Merkezi'nde çalışmıyorum. Şu sıralar daha çok ziftle ilgileniyorum. Ağaçları delip özsularını çekmekle. Terebentin böyle elde edilir.
>
> Ağacın bakış açısından bu bir ritüel cinayettir.
>
> Keten için de aynı şey söz konusu.
>
> Eğer ketenin sesi olsaydı, işlenirken çığlıklar atardı. Keten kafasından tutulup sarsılarak yerinden sökülür. Köküyle birlikte. Sık ekilir ve baskı altında tutulur ki gürbüz olmasın, cılız kalsın.
>
> Keten için baskı gerekir...

Şklovski 1920'lerin Sovyet yazarlarının önünde iki seçenek bulunduğunu yazar: çekmeceye kaldırmak için yazmak ya da devletin talep ettiğini yazmak. "Üçüncü bir seçenek yoktur. Yine de seçilmesi gereken tam da bu üçüncüsüdür... Yazarlar aynı hatta çalışan tramvaylar değildir."[46] Şklovski'nin *Üçüncü Fabrika*'da araştırdığı ana paralelliklerden biri edebiyat geleneklerinin oyununa takılıp kalan yazarın özgürlükten yoksunluğu ile devletin, özel olarak da otoriter bir iktidarın buyrukları altında çalışan bir yazarın özgürlükten yoksunluğu arasındadır. Yazarın –biri kendine dayattığı oyuncu kısıtlarla, diğeri devlet *telos*'unun kabullenilmesiyle gerçekleşen– iki ölümü aynı şey değildir. İç özgürlük ve yazarın yaratıcı keşif alanı kamusal özgürlüksüzlük bağlamında daralır. Şklovski Paris evlerinin duvarlarında kedilerin geçmesi için bırakılan gizli geçitlerden söz eder – 1920'lerde daralan edebi kamusal alana atıfta bulunuyormuşa benzeyen bir imge. Her daim daralan bir özgürlük alanıdır bu.[47]

•••••

Ben özgürlük istiyorum.

Ama onu elime geçirirsem, bir kadının ve bir yayıncının ellerinden gelecek özgürlüksüzlüğü arayacağım.

Shklovsky, *Third Factory*, s. 45. Keten fabrikası ilginç bir alegori oluşturur. Yazar özgürlük ve özgürlüksüzlüğün sadece bir bakış açısı meselesi olduğuna kendini inandırmak ister; yine de toplumsal üretim sürecinde ve "baskıya" uyum sağlama sırasında attığı çığlıkları, sarsılmasını gözlemleriz. Yadırgatma ve Ezop diline ilişkin bkz. Anne Wexler Katsnelson, "My Leader, Myself; Pictorial Estrangement and Aesopian Language in the Late Work of Kazimir Malevich", *Poetics Today* 27, no. 1 (Bahar 2006): 67-97.

46. Shklovsky, *Third Factory*, s. 47-49.

47. Şklovski'nin deneysel özyaşamöyküsü metninin başlığında üç sayısını kullanması tesadüfi değildir: Sovyet üretimci metaforunu kullanan Şklovski, kendi okulunu "birinci fabrika", Biçimci OPOYAZ çevresindeki eğitimini "ikinci fabrika", çalışma yeri olan Üçüncü Sinema Fabrikası'nı ise Sovyet hayat fabrikası olarak adlandırır. Nihayetinde bu sonuncusuna teslim olmaya söz verir, ama yine de yazarlar loncasının haklarını ve özgür bir şehir havası soluma gereksinimini muhafaza etmeyi talep eder. Şklovski'nin üç özyaşamöyküsü metni de dikkat çekici biçimde Sovyet "fabrika hayatına" "görünürde teslim olma" ile biter. Bu konu Richard Sheldon'ın *Third Factory* için yazdığı giriş yazısında derinlikli bir şekilde tartışılmıştır. Bu teslim olma durumlarının tarihsel ve kişisel koşulları hep akılda tutulmalıdır: Pek çok Sosyalist Devrimcinin idam edildiği "Sosyalist Devrimciler Vakası" ertesinde, karısı rehine tutulurken Şklovski sürgün edilmiştir. Ayrıca her teslim oluş metnin sonunda acımasız ve çiftanlamlı bir mesel olarak yazılmıştır ve yazar Sovyet yetkililerden "Erzurum hikâyesini" tekrarlamamalarını ister. Bi-

Dolayısıyla yarı-özyaşamöyküsel metinlerinde Şklovski'nin edebi yadırgatma uygulamaları, sadece içsel özgürlüğe ve Stoacı kamusal hayattan çekilmeye işaret etmez. Şklovski'nin evrimi, çağdaşı Hannah Arendt'in yazılarında öne sürdüğü farklı bir tarihi yansıtır. Batılı özgürlük düşüncesinin soykütüğünü araştıran Arendt, kamusal hayattan soyutlanmış kişinin "içindeki *polis*" ya da "içindeki kale" olarak Stoacı içsel özgürlük kavramının, Atina *polis*'indeki daha önceki bir kamusal özgürlük kavramından türediğini gözlemler. İç özgürlük ile kamusal özgürlük arasındaki bağ mimari metafor düzleminde kendini açığa vurur. Epiktetos ve Marcus Aurelius gibi Stoacı felsefecilerin, özgürlük kavramını içselleştirerek kişinin "içindeki *polis*" ya da "içindeki kale" hakkında konuşmaya başlamasının kamusal *polis*'in ortadan kaybolmaya başladığı çağlara rastlaması tesadüf değildir. Dünyevi kaygılara yabancılaşma kavramı ve içsel özgürlüğe odaklanma, Roma İmparatorluğu zirvedeyken, demokratik ideallerin yarattığı hayal kırıklığının arttığı bir zamanda felsefenin merkezine yerleşmiştir.

Benzer bir biçimde, Şklovski'nin yadırgatma teorisi ve pratiği de devrim sonrası edebi kamusal alanın ortadan kalkması ve sadece

•••••

rinci Dünya Savaşı'nda, İran Seferi sırasında Şklovski'ye İlya Zdaneviç tarafından aktarılmış gibi anlatılan bu hikâyeye göre Asker halkı kafalarından ve sağ kollarından vurularak katledilmişti, "çünkü Askerler teslim olduklarını sağ kollarını havaya kaldırarak gösteriyordu". Viktor Şklovski, *Zoo, ili Pis'ma ne o liubvi* (1923), *Sentimental'noe puteşevstvie*; *Zoo, ili Pis'ma ne o liubvi*, Moskova: Novosti, 1990, s. 347. *Hayvanat Bahçesi*'nin ilk Sovyet basımında hikâye sansür tarafından olduğu gibi iptal edilmişti. Şklovski, Nadejda Mandelstam da dahil olmak üzere tutuklanan arkadaşlarının aile üyeleriyle dostluğunu sürdürmekle birlikte Stalin döneminden sağ çıktı. 1930'larda Şklovski yeni Sovyet nesri yazmayı denedi; hatta tutuklu kardeşini görmek için gitmiş olduğu bir Stalinist inşaat şantiyesi ve zorunlu çalışma kampı olan Belomor Kanalı için övgü niteliğindeki bir derleme kitabına katkıda bulundu. Gençliğindeki siyasi aktivizmden sonra (katılanların pek azının sağ çıktığı) kamusal muhalefet girişimlerine herhangi bir biçimde karışmadı. 1966'da yazdıkları için mahkemeye verilen Andrey Sinyavski ve Yuli Daniel'i desteklemek için imza verdi. Ancak Şklovski'nin yazıları, konu ne olursa olsun değişmeyen "yadırgatıcı tarzları" nedeniyle hep eleştirildi. Mesela "Dostoyevski üzerine de, bir film üzerine de, Kızıl Ordu üzerine de hep aynı üslupla" yazmakla suçlandı: "Bu yüzden ne Dostoyevski'yi ne de Kızıl Ordu'yu görüyoruz yazdıklarında. Gördüğümüz tek şey Şklovski." Bkz. A. P. Çudakov, "Dva pervykh desiatiletiya", Şklovski, *Gamburgskiy schet* içinde, s. 25.

benzer görüşlere sahip dar bir dostlar çevresinde açığa vurulabilen korunaklı bir içsel özgürlük kalesine dönüşmesiyle ilintilidir. Özel hayat, hatta içsel hayat kavramları tehlikeye düşmüş ve yeniden tanımlanmış durumdadır. 1926-27 kışında Moskova'ya yolculuk yapan Benjamin'in –sadece biraz abartarak– Bolşeviklerin "özel hayatı ortadan kaldırdığı" ve kafeleri kapattıkları, böylelikle kamusal ile özel arasındaki ayrımı Sovyet kolektivizmine dair daha geniş kapsamlı bir kavrayışa dönüştürdükleri yorumunu yapması şaşırtıcı değildir. Yadırgatma bir edebiyat aracından –zamanın tarihsel durumunun sallantılı temellerinden kaçışa olanak vermese de bu durumu çırılçıplak gözler önüne seren bir varoluşsal ve siyasi pratikten– evrilmiştir.

Şklovski'yi "özgür düşünceli" biri, bir maceracı ve on dokuzuncu yüzyılın Aralıkçılarına benzeyen bir devrimci olarak gören çağdaşlarının ve dostlarının tanıklıklarından bu hipoteze destek bulunabilir.[48] Benzer şekilde edebiyat eleştirmeni ve Biçimcilerin genç talebelerinden Lidya Ginzburg, 1927 yılında yazdığı günlüklerinde şöyle bir gözlem yapar: "Aracı çırılçıplak gözler önüne sermenin mutlu zamanları geçti (ve geride gerçek bir yazar olarak Şklovski'yi bıraktı). Artık insanın yapabildiği kadar aracı gizlemesi gereken zamanlardayız." Estetik yadırgatma uygulaması 1920'lerin sonlarında siyasi kuşku uyandırmaya başlamıştı bile; 1930'larda ise bir entelektüel suça dönüştü. 1930'da Şklovski *Literaturnaia Gazeta*'da yayımlanan "Bilimsel Hataya Anıt" başlıklı bir açıklama ile Biçimcilikten vazgeçtiğini duyurdu. Ama nasıl bir özeleştiriydi bu ve neden bir başka anıt inşa etme öyküsüyle başlıyordu?

Şklovski'nin açıklamasının türü yumuşak başlı bir manifesto ve yabancı roman paralellikleri ile muğlak bir özür arasında tuhaf bir melezdir. "Bilimsel hatasını" anlatmak için Şklovski en sevdiği araca, paradoksal paralellikler kurmaya başvurur. Yanlışlıkla kurulan bir şehre ve şehir sakinlerinin bilimsel hataya bir anıt dikmeye karar

48. Boris Eikhenbaum, *Moi Vremennik*, Leningrad: Izdatel'stvo pisatelei, 1929, s. 132. "Şklovski sadece bir yazar değildir, özel türden bir yazardır. Bu açıdan işlevi ve konumu farklıdır. Başka bir çağda bir Saint Petersburg özgür düşünürü, bir Aralıkçı devrimci olabilir, Güney'de Puşkin'le gezip dolanabilir ve düellolar yapabilirdi."

vermesine dair bir hikâye anlatır.[49] Görünürde nedamet getiren Biçimci eleştirmen, "Kendi hatamın anıtı haline gelmek istemiyorum," diye yazar. Bilimsel bir hataya dikilen anıtın, tarihin yan yollarında stratejik olarak konumlanmış son derece Şklovskici bir anıt olması çarpıcı bir olgudur. Şklovski'nin gizlice Biçimcilik için bir anıt dikiyor ve bunu Sovyet *Özgürlük Anıtı*'nın çarın heykelini örtmesi gibi siyaseten doğrucu birkaç basmakalıp sözle örtüyor olması mümkün müdür acaba?

Şklovski'nin Biçimci arkadaşları, Yuri Tinyanov ve Boris Eikhenbaum "bilimsel hataya anıtı" bir ihanet değil hayatta kalma taktiği olarak gördüler. Açıklamanın metinsel muğlaklıkları gözlerinden kaçmadı. Bu muğlaklıklar, Şklovski'nin devrimleri karıştırdığını, yurttaşlık özgürlüklerine ve sanatsal bağımsızlığa düşkünlüğüyle "burjuva" Şubat Devrimi'nin yandaşı olarak kaldığını söyleyerek ona saldıran Marksistlerin gözlerinden de kaçmadı.[50] Kesin olan bir

49. Lidya Ginzburg, *Çelovek za pis'mennym stolom*, Leningrad: Sovetskiy pisatel, 1989, s. 59.

50. Viktor Şklovski, "Pamiatnik nauçnoi oşibke" [Bilimsel hataya anıt], *Literaturnai Gazeta* 4, no. 41 (1930): 1. Taktik icabı sergilenen Engels alıntılarının ardından Şklovski, Biçimcilerin Sovyet Marksistlerinin düşmanı olmadıklarını, hayali bir roman kenti gibi inşa ettikleri edebiyat bilimleri tarafgir olmasa da hatalı olan dalgın bilginler olduklarını belirtir. Birinci Dünya Savaşı gazisi olan Şklovski Sovyet kamusal hayatında sıkça kullanılan askeri metaforları manipüle eder ama bunu bizimle olanlar ile bize karşı olanlar arasındaki bir ideolojik iç savaşı sürdürmek için yapmaz; ("üçüncü yol" ya da "satranç atının hamlesi" için yeni bir adlandırma olan) "tarafgir olmayan sanat" ile eşitlediği "cephedeki tarafsız bölgeden" söz etmek için yapar. Marksist sosyoloji yöntemini uygulamak yerine Yuri Tinyanov'un kültürel evrim teorisini ve kendi Lobaçevski usulü paralelliklerini takip eder. Troçki, *Sanat ve Devrim* (1924) kitabında idealizmin "düşürdüğü cenin" diye nitelediği "Biçimci Okulu" anti-Marksist burjuva eğilimleri için eleştirir. Şklovski'nin paralellikler yönteminin parodisini yapan Gelfand, Kral Midas'ın hikâyesini anlatır ve "iyileşmiş" Şklovski'yi Biçimci kulaklı Midas'a benzetir. Sonunda Gelfand "Viktor Şklovski'ye ne oldu?" diye sorarak bahisleri yükseltir: "Yanlış ve gerici yöntemleri reddetmek diye bir şey yoktur. Kişi onları ya yok eder ya da onların kölesi olarak kalmaya devam eder. Şklovski bu gerçeği anlamayı başaramadı. Şklovski'nin açıklaması kanıtlıyor ki, Marksist edebiyat bilimi, 'tarafsızlaştırıcıların' okulunu, militan edebiyat gericilerinin okulunu yok etmek gibi zorlu ve acil bir görevle yüz yüze." Bkz. M. Gelfand, "Deklaratsiya tsaria, ili çto slucilos's Viktorum Şklovski?", *Peçat' i revolutsiya 2* (1930): 15, vurgular özgün metindeki gibidir. Gelfand'ın eleştirisi 1930 değil 1937 tarihli olsaydı gerçek bir

şey var: Yadırgatma pratiği açık seçik bir siyasi rezonansa sahip olarak algılandı ve edebiyatdışı gerçekliklerle fazla bağlantılı olarak görüldü. Altmış beş yıl sonra yadırgatma teorisi üzerine düşünürken Şklovski Biçimci yöntem ve sanatla "dünya" arasındaki bağlantılar konusundaki tarihsel yanlış anlamaları dağıtmaya çalışır:

> *Ostranenie* yüksek ve keskin bir dünya algısının, dünyaya şaşırarak bakmanın bir biçimidir. Bu terim "içerik" denen şeyin varlığını varsayar, eğer içerik derken dünyanın ağırdan alınmış, yavaşlatılmış, özenli bir incelenmesini anlıyorsak.[51]

Dolayısıyla *ostranenie* dünyayı yadırgama ve ondan yabancılaşma değildir asla; dünyanın yenilenmesine hizmet eden bir yadırgama ve yabancılaşmadır. En nihayetinde, Biçimci eleştirmen edebiyat bilimini icra etmez, edebi kamusal alanın sonunu anlatır. Eserinin maruz kaldığı kesintisiz saldırılara ve anlatısal ve ideolojik uyuma yönelik resmi taleplere rağmen, Şklovski soyu tükenmek üzere olan "Biçimci loncasının" Ezop dilini kullanmayı sürdürdüğü sürece metinlerindeki araçlar neredeyse hiç değişmeden kalmıştır. Kendisini hedef alan kampanyalardan mucizevi biçimde kurtulmayı başaran Şklovski, 1984 yılında ölümüne kadar Walter Benjamin gibi büyük bir kuramcı-anlatıcı olarak, benzersiz bir Biçimci barok üslupla, çelişkilerle dolu incelikli mesellerle konuşmayı sürdürmüştür.

•••••

yok etme tehdidi, yazarın sadece eleştirel pratiğine değil hayatına da yönelen bir yok etme tehdidi anlamına gelirdi. M. Gelfand Şklovski'nin özrü olarak görülen metnine "Kral Midas'ın Açıklaması, ya da Viktor Şklovski'ye Ne Oldu?" (1930) denemesiyle sert bir eleştiri getirmişti. Eleştirilerindeki meşum havaya rağmen Gelfand'ın gözlemleri oldukça isabetlidir: Şklovski'yi Kantçılıkla, Hegelci-Marksçı diyalektikten yoksun olmakla suçlar. Dahası, Gelfand Şklovski'nin devrimleri karıştırdığını, yurttaşlık özgürlüklerine ve sanatsal bağımsızlığa düşkünlüğüyle "burjuva" Şubat Devrimi'nin yandaşı olarak kaldığını söyleyerek onun "cephedeki tarafsız bölgesine" saldırır. (Bu iddiayı kabul etmemek zordur; gerçekten de Şubat Devrimi ve onun anayasal programı Şklovski için bir yan yol ihtimali, Rus tarihinin seçmediği yol olma niteliğini hep korumuştur.) Bkz. Boym, "Politics and Poetics of Estrangement".

51. "Kökeninde *strannyi* kelimesi bulunmasına rağmen genellikle tek n ile yazılan *ostranenie* diye eski bir terim vardır. Bu imlayla *ostranenie*'nin sözdağarına girmesi 1917'ye rastlar. Sözlü tartışmalarda bu kelime sık sık 'dünyadan uzaklaşma' anlamına gelen *otstranenie* ile karıştırılır." Viktor Şklovski, *İzbrannoe v dvukh tomakh*, Moskova: Khudojestvennaia literatura, 1983, 2: 188.

Dünya İçin Yabancılaşma: Arendt ve Kafka

Şklovski için olduğu gibi Arendt için de mesafe ve özgürlük teorisi estetik deneyimle, totaliter bir rejimde aşk ve hayat dramalarıyla bağlantılıdır. Arendt siyasi düşünceye Alman felsefesi, estetiği ve şiiri yoluyla ulaştığını söyler. Yabancılaşma, mesafe ve uzaklık kavramları Arendt'in gençlik şiirlerinde ve 1925'te, aşk ilişkilerinin başladığı sıralarda Martin Heidegger'e yolladığı "Gölgeler" başlıklı otoportresinde canalıcı bir rol oynar. Gizli ilişkilerinden sonra Arendt kendi Romantik içebakışından uzaklaştırır kendisini ve "dünyeviliği" keşfeder. İnsan özgürlüğü üzerine düşüncesinde *amor socialis* fikrini geliştirir: kişinin mahrem bir yakınlık olmadan, saygı temelinde komşusunu ve arkadaşını sevmesi ya da "bir kişiye dünyanın aramıza koyduğu mesafeden duyulan saygı". Bu "mesafe" kişiye dünyayı yeniden keşfetme, kendi rutinlerini yadırgama, hem kendine saplanıp kalmaktan hem de kamuoyunun hazır görüşlerinden uzaklaşma imkânı tanır. Şklovski gibi Arendt de hem Marksist yabancılaşmaya hem de Romantik içebakışa ters düşen bir mesafe anlayışı geliştirir. Mesafe "çoğulluğun zemini", insanlığın temel bir yönü haline gelir: "Hepimiz aynıyız, yani insanız; ama hiçbirimiz yaşamış, yaşayan, yaşayacak olan biriyle aynı değiliz."[52]

Nazi Almanyasından ve düşman ülke uyruklular için bir Fransız toplama kampından çifte kaçışının ardından Arendt toplumdışı olanların kırılgan özgürlüğünü ve kendilerine özgü bağımsız düşünme (*selbsdenken*) silahını oluşturan mesafelenmenin başka boyutları üzerine düşünür. Amerika'ya göç ettikten hemen sonra yazdığı metinlerde –"Biz Sığınmacılar" (1943) ve "Parya Olarak Yahudi" (1944)– seküler Yahudilerin gizli geleneğinden; felaket zamanların-

52. Arendt'in çoğulluğu tikelcilik, kimlik siyaseti, hatta ötekinin siyaseti değildir. Farklılık ve çoklukla beslenir, kendi ile öteki arasında agonistik bir birleşmeyle değil. "Ancak öteki insanlarla etkileşim içinde ve kendine mesafe almakla ne değil kim olduğumuzu ortaya koyarız." Hannah Arendt, *The Life of the Mind*, cilt 1, *Thinking*, s. 179-93. Bu, Rousseau'nun hakikilik anlayışının açıkça tersyüz edilmesidir; ancak dünya tiyatrosunun sahnesinde "hakiki olarak" insan ve özgür olabiliriz. Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, s. 466.

da arada kaynamaya çalışmayıp Heinrich Heine, Rahel Varnhagen, Charlie Chaplin, Salamon Maimon ve Franz Kafka gibi hem dini Musevilikten hem de modern Avrupa kültüründen çifte yabancılaşmışlıklarını taraf tutmayan zekâ ve mizahı korumak için kullananlarla aynı gruba dahil olan parya ve türedilerin geleneğinden söz eder.[53] Paryalar tiyatrosundan birkaç tip sunar: Heine'nin –özgürleştirici mizahı ve küstahça yaşama coşkusuyla "düşlerin efendisi" olan– *schlemihl*'i; suç işleme potansiyeliyle her daim şüpheli küçük adam Charlie Chaplin; Bernard Lazare'ın bilinçli paryası; Kafka'nın topluma karşı mücadelede bağımsız düşünceyi ana araç olarak kullanan "iyi niyetli adamı". Şklovski gibi Arendt de çatışan kimliklere sahip seküler Yahudi'nin çoklu yabancılaşmasından söz eder. Savaş sonrası yıllarda Arendt'in kendisi de, yabancılaşmış bir personadan bir diğerine geçer; "başka diyardan gelen kız" ve felsefi âşık, özbilinç sahibi bir parya ve siyasi düşünür olur. Ancak Arendt kendisini açık açık anlatmaya nadiren gönül indirir ve marjinalleştirilmesini asla yüceltmez. Paryanın mahremiyetinin ve düşünsel özgürlüğünün, dünyevilik, *amor mundi* ve siyasi haklar pahasına mümkün olduğunu düşünür.

Totalitarizm deneyimini sanatsal ve mekânsal kategoriler aracılığıyla tartışmalarında Arendt ile (bunu adını koymadan tartışan) Şklovski arasında çarpıcı bir bağlantı bulunur. Arendt'e göre, "her şeyi mümkün kılan" Nazi Almanyası ve Stalin Rusyasındaki acımasız rejimlerin "benzersiz yeniliği" üzerine akıl yormak için kavramların alışılmışlığını kırmak gerekir. 1920'lerde Sovyetler Birliği'nde Şklovski'nin gözlemlediği hükümet dışı kamusal alanın yok oluşu, Arendt'in daha sonraki totalitarizm teorisi için canalıcı bir önem kazanır. Totalitarizm, bütün küçük duvarları, sivil toplum bölmeleri ve çok sayıda iletişim kanallarıyla kamusal özgürlük alanının yok edilmesiyle başlar: "Tiranlığın yaptığı gibi insanlar arasındaki yasa çitlerini yok etmek, insanın özgürlüklerini elinden almak, yaşayan bir siyasi gerçeklik olarak özgürlüğü imha etmek demektir."[54] Totaliter

53. Hannah Arendt, "The Jew as Pariah: A Hidden Tradition", *The Jews as Pariah and Politics in Modern Age*, haz. Ron H. Feldman, New York: Groove Press, 1978 (1944), s. 90.

rejimler "bireyler arasındaki sınırların ve iletişim kanallarının yerine, onları çoğulluklarını kaybederek tek bir devasa insana dönüştürecek şekilde sımsıkı bir arada tutan demir bir şerit geçirir".[55] Bu ise terörle tuhaf bir yakınlaşma doğurur. Maalesef 1930'ların Sovyet kültüründe bunu açıkça ortaya koyan, sık rastlanır bir örnek vardır: Boris Pasternak ve Mihail Bulgakov gibi bağımsız zihinleri bile baştan çıkarıcı bir gücü olan, Stalin'le baş başa görüşmeler.

Totalitarizmin Kaynakları kitabında Arendt yalnızlık ile tek başınalık arasında bir ayrım yapar. Tek başına olan kişi yalnız değildir, kendisiyle diyalog halindedir. Tek başınalık eleştirel mesafelenme ve yabancılaşma pratiğine ve en kötü şartlarda bile kişinin haysiyetini korumasına imkân sağlayan içsel özgürlüğe yol açabilir. Tek başınalıktan farklı olarak yalnızlık, siyasi süreçten "kitlelerin yalıtılmasının" bir sonucudur; kitleleri emperyalist veya totaliter bir rejimi desteklemeye sürükleyen sinizm ve saflık karışımıdır.[56] Bu anlamda yalnızlık yabancılaşmanın tam tersidir; modern konformizmin en uç biçimlerini besleyen bir yalıtılmışlık türüdür. Kamusal alanın çöküşü, uç noktada bir bilimcilik ile mistisizmin veya komplocu düşüncenin bileşimiyle sonuçlanır. Bunun neticesi ise olası bütün sonuçlarıyla birlikte radikal bir dünyevilik karşıtlığı olur. Totalitarizm Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'daki kasıtlı katili Raskolnikov'un her şeyin mubah oluşuna dair sözünü daha da ileri götürür; totaliter devlette her şey mümkündür. En acayip ve bilinmedik dünya görüşleri gerçekleşebilir; dolayısıyla sanatsal ve eleştirel yadırgama ve yabancılaşma, dünyayı yeniden kurmanın totaliter mantığına meydan okuyan çifte bir yabancılaşmaya dönüşebilir.

Kamusal diyalog Arendt için kişinin kendisiyle diyaloğu değil, kamusal sahnede bir kolektif eylemdir. Özgürlük, özgürleşmeden farklı olarak kamusal alan ve demokratik kurumlar, sözleşmeler, vaatler, ortak tarihsel hafızanın çapaları olmadan varolamaz; ancak öz-

54. Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, s. 465-6. Benzer şekilde, Walter Benjamin de "Moskova" (1927) denemesinde Sovyet Rusya'da kamusal ve özel alanların ayrımının yıkılmasına ilişkin çarpıcı bir gözlem yapar. Bolşeviklerin özel hayatı ortadan kaldırdığını ve devrim öncesinde sanat hayatının geliştiği kafeleri kapadığını belirtir. Bkz. Walter Benjamin, *Reflections*, s. 124-36.

55. Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, s. 185. 56. *A.g.y.*, s. 191.

gürlük deneyimi biçimsel demokrasi ile sınırlı değildir. Arendt için özgürlük, kamusal sahnede, ortak bir dile ihtiyaç duyan, bununla birlikte bir ölçüde hesaplanamazlık, şans, tesadüf, umut, sürpriz ve şaşırma da gerektiren bir performanstır. Şklovski'nin üründen çok sürece odaklanan yadırgatmasına benzer şekilde, özgürlüğün de "mesafelenme ve bağımsız yargıya" götüren bir deneyim olarak ve kendi içinde bir değeri vardır. Başka bir deyişle Arendt'in özgürlük anlayışı estetik, varoluşsal ve siyasi boyutlar taşır. Performansa, şaşırmaya, yenilenmeye ve rutinin "alışılagelmişliğini" kırmaya yaptığı vurguyla Şklovski'ninkine tekinsizce benzeyen bir dille betimlenir bu anlayış. Arendt Fransız direnişini ve 1956 Macaristan ayaklanmasını örnek verir (bir başka örnek de belki 1989 Prag'ı olabilirdi). Arendt'inki, Atina *polis*'i veya cumhuriyetçi özgürlüğün nostaljik bir imgesi değildir sadece, düşünen bireylerin katılımcı demokrasisidir; ama tarihin bu aşamasında, kişinin sabah çobanlık yaptığı, öğleden sonra balık tutup avlandığı, akşam da felsefe tartıştığı Marksist sınıfsız toplum modeli kadar ütopik görünür bu model ne yazık ki.

Bence Arendt'in eserinde iki farklı tür yabancılaşma ayırt etmek mümkündür; bunlardan birine *dünyadan* yabancılaşma, diğerine *dünya için* yabancılaşma adını vereceğim. *Dünyadan* yabancılaşmanın kökeni Stoacıların içsel özgürlük kavramına ve Hıristiyan özgürlük ve kurtuluş anlayışına, bunların yanı sıra Romantik öznellik ve içebakışa dayanır. Siyasi ve dünyevi meselelerden uzaklaşmayı ima eder. Öte yandan *dünya için* yabancılaşma, başkalarında ve kendi içimizdeki varlığını teslim etmemiz gereken temel insani çoğulluğu kabullenmektir. Bu, dünyayı yeni gözlerle görmenin bir yolu, estetik deneyim, eleştirel yargı ve siyasi eylem için temel önemde yeni bir başlangıç imkânıdır.

Hem Arendt hem de Şklovski sıkı bir sistem veya disiplin çerçevesinde düşünmeye karşı çıkan, geleneksel fikirlere aykırı, moderndışı kişiler olarak kaldılar. Şklovski hiçbir zaman sistematik bir edebiyat bilimcisi olmadı; Arendt kendisini sistematik bir felsefeci olarak sunma çabasına hiç girişmedi bile. İkisi de bir "düşünce okulu" bırakmadı arkasında, ama olağanüstü kavrayışlar geliştirdiler. *Totalitarizmin Kaynakları* ve bilhassa *Kötülüğün Sıradanlığı* (1963) kitaplarıyla Arendt özgürlük deneyimi ile hayal gücünün geleneksel

olmayan kullanımı ve "korkuluklara dayanmadan" düşünme yeteneği arasındaki bağlantıları kurmaya başlar. 6. Bölüm'de ele alınacağı üzere, "kötülüğün sıradanlığı" kavramı çerçevesinde, *kitsch* ve bilincin rutinleşmesi konularındaki sanatsal tartışmayı canalıcı siyasi meseleleri tartışmak için kullanır. Şklovski ile Arendt arasında bir başka ilginç bağlantı daha gözlemleyebiliriz: Kozmopolit yurttaşlık ya da "insanlığın yamuk kerestesi" ve insan haysiyeti konularına yönelik ilgisine ve muhakeme gücüne dair eleştirisine kulak veren sıradışı okumalarda dahi eserleri yeniden önem kazanan Kant'ın hayaleti musallat olmuştur ikisine de. Şklovski 1930'larda hiçbir zaman Hegelci-Marksist-Leninist diyalektiği benimsememiş bir neo-Kantçı idealist olmakla suçlanmıştı. Gerçekten de Şklovskici yadırgatmanın bariz otoriterlik karşıtlığı, şaşkınlık ve mesafelenme vurgusu Kantçı estetik kategorileri anımsatır. Arendt'e gelince, o da Kantçı teorinin yaratıcı bir deneysel yanlış okumasına dayanarak Kantçı estetik yargı anlayışını kendi etik yargı anlayışının temeli haline getirmiştir: "Düşünce rüzgârı kendisini (zorunlu olarak) bilgi şeklinde açığa vurmaz; o doğruyu yanlıştan, güzeli çirkinden ayırma yetisidir. Ve bu, risklerin açıkça ortaya konduğu ender anlarda felaketleri –hiç değilse kişinin kendi başına gelebilecek felaketleri– engelleyebilir."[57]

Dolayısıyla, yadırga(t)ma ve yabancılaşmaya dair araştırmalarında Şklovski ve Arendt aynı bilinç ve vicdan kavşağına ulaşırlar. Şklovski'nin *Üçüncü Fabrika*'sında bilincin maddi varlık ve Marksist ideoloji tarafından belirlendiği, ama vicdanın "belirlenmeden kaldığı" varsayılır. Arendt için de eleştirel zihin bilinç ile vicdanın buluşmasıyla şekillenir. Arendt'e göre vicdan kişinin kendisi ve başkalarıyla düşünmesi anlamına gelir ve "asli bir borçluluğu, insani varoluşun çıplak olgularıyla bağlantıyı" yansıtır. Vicdan dramatik bir tarzda, kişinin içindeki yabancılarla diyaloğu olarak tasvir edilir: "Vicdan, eğer evine gelirsen, geldiğinde seni karşılayacak olan o kişinin beklentisidir." Bu şekilde eve, vicdana dönmek daima belirlenmemiş olarak kalır. Bu yaklaşım, eşikleri, bölmeleri ve dünyaya açılan pencereleriyle kişisel özgürlüğün Stoacı içsel kaleden farklı,

57. Arendt, *The Life of the Mind*, s. 149-77.

karmaşık mimarisini ve içsel çoğulluğu açığa çıkarır. Böyle bir modern anlayışta vicdan bir dini inanç veya Kantçı ahlak meselesi değil, dünyaya özen göstermektir, düşünme ve muhakeme etme yeteneğidir. Arendtçi vicdan ne egemen, ne özerk, ne de kolektiftir; daha ziyade etkileşimlidir. Çok sayıda sesi, şivesi ile bireyin içsel çoğulluğuyla dış dünyadaki çoğulculuk arasında aracılık yapar. Muhalif tavırlar kişinin kendisiyle sürdürdüğü bu diyalogdan ve bilinçle vicdan arasındaki bu gerilimden kaynaklanır. Ne Arendt'in ne de Şklovski'nin yabancılaşmanın üstesinden gelmeyi istememeleri kayda değerdir; ikisi de bunu modern şartların, dünyeviliğin ve insan özgürlüğünün bir kurucu öğesi olarak görmüştür. Bu açıdan iki yazar da Hegelci-Marksçı tarih felsefesine ve bilimsel nesnellik peşinde her türden sistematik felsefeye aynı şekilde karşıdır. Aynı zamanda ikisi de teolojik, mesiyanik veya ütopik özgürlük uçurumuyla flört etmez.

"Geçmişle gelecek arasındaki yarıkta" asimptotik özgürlük alanıyla her karşılaştığı anda ve felsefi umutsuzluğa her kapılışında Arendt edebiyattan öykülere ve mesellere döner. Hiçbir zaman Biçimciliğin müritlerinden olmasa da çözümlemeleri çarpıcı ölçüde Şklovskicidir. Arendt'in Kafka okuması özgürlüğün –satranç atının hareketine benzeyen görünmez çaprazlarla şekillenmiş– sıradışı geometrisi ile sonuçlanır.

Arendt özgürlük için sözel anıtlarından birini, özgürlük savaşçısı ve dünyevilik mimarı adayı olarak görmeye pek alışık olmadığımız Franz Kafka'nın anısına kaleme alır. Kafka kamusal alanda bir siyasi aktör olarak ilk akla gelenlerden biri değildir ama Arendt'in okumasında, radikal hayal gücüyle yarattığı "düşünsel olaylar" aracılığıyla bakış açımızın alışkanlığını kırabilecek, dolayısıyla dünyayı değiştirebilecek bir yeteneğe sahiptir. 1937'de Arendt Kafka'ya adadığı ilk eserini, aralarında onun kim olduğunu bilen sadece üç kişinin bulunduğu küçük bir topluluğa sunar. Heidegger'in talebesi ve Arendt'in ilk kocası olan yazar Gunther Andres ve Walter Benjamin bu topluluğun içindedir. İstese de istemese de Kafka ölümünden sonra siyasi bir yazar haline gelmiştir; Fransa ve Almanya'da çok sayıda komünist yazar "Kafka'yı Yakmalı mıyız?" (1946) kampanyasında yer almış, savaş sonrası Çekoslovakya'da komünist ön-

derlik doğduğu Prag'da Kafka'yı sansürlemiş, Kafka'mn yasaklandığı memleketine geri dönüşü ise –tişörtleri süsleyen resimlerine bakılırsa– Elvis ve Che Guevera ayarında bir rock starı statüsünde gerçekleşmiştir.[58]

"Geçmiş ile Gelecek Arasında" denemeler derlemesinin önsözünde, hem siyasi hayatta, hem de zihin hayatında yirminci yüzyıl özgürlüğünün yitik mirasını tartışırken Arendt özgürleştirici Kafka okumasını okuruna sunar. Kafka'nın günlüğünde yer alan meseli aktarır:

> Onun iki hasmı var. Biri onu başlangıç noktasından, arkadan ittiriyor. İkincisi ise önündeki yolu tıkıyor. O, ikisiyle de savaşıyor. ... Ama bu sadece teoride böyle. Çünkü orada sadece iki hasmı değil, kendisi de var ve onun maksadının ne olduğunu kim gerçekten bilebilir? Yine de onun gönlünde yatan, punduna getirdiği bir anda –ancak hiçbir gecenin daha önce olmadığı kadar karanlık bir gecede olabilir böyle bir an– dövüş hattından sıçrayıp çıkmak, dövüş deneyimi sayesinde terfi ederek hasımlarının sürdürdüğü dövüşün hakemi olmak.[59]

Kafka söz konusu olduğunda hep olduğu gibi, bu meselin tam olarak ne hakkında olduğunu söylemek zordur. Bu bir özgürleşme meseli olabilir mi? Ama Kafka meselindeki isimsiz "o" özgürleşse bile

58. Komünizm sonrası Prag'da Kafka'nın kült statüsüne dair, bkz. Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books, s. 235-8; Türkçesi: *Nostaljinin Geleceği*, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis, 2009. Kampanyanın adı "Faut-il brûler Kafka?" idi.

59. Hannah Arendt, "The Gap between Past and Future", *Between Past and Future* içinde, s. 7. Meseli Arendt'in aktardığı şekliyle alıntıladım. Arendt İngilizce çeviriyi kullanmakla birlikte bir-iki yerde daha düz bir çeviri yönünde müdahalede bulunur. *The Great Wall of China* (çev. Willa ve Edwin Muir, New York: Viking, 1946) kitabında bulunan "1920'den Notlar" içindeki "O"ya gönderme yapar. Daha kapsamlı bir değerlendirme için bkz. "The Gap between the Past and the Future", *The Life of the Mind*, s. 202-13. Özgürlük köşegenini içeren Arendt'in diyagramı s. 208'dedir. Arendt Kafka'nın meselini özel yazışmalarında Heidegger'e gönderir, o da Arendt'in yorumunu okuduktan sonra derinlikli bir yorum yapar: "Kafka'nın metni son derece açıklayıcı; yorumuna katılıyorum. Ancak 'Açıklık' bölümünde beni huzursuz eden noktaya gelince, mesele sadece zaman ve mekânın dışında olan değil, zaman-mekâna zaman ve mekân halini veren şey; yani tam da zaman-dışı, mekân-dışı olmayan şey. Zamanla sonsuzluk arasındaki kaçışçı ayrım fazla zayıf. Bu, teoloji için yeterli olabilir, ancak düşünce için hep fazla kaba olacak." *Hannah Arendt and Martin Heidegger: Letters 1925-1975*, s. 134.

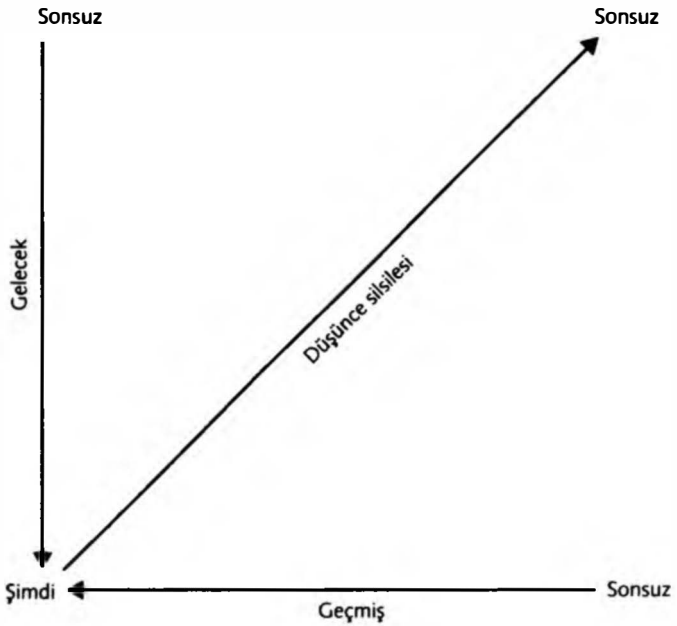
özgürlüğün ne olduğunu bilemeyecektir. Peki, umuda dair bir mesel olabilir mi? Ama Kafka ünlü sözünde, fazlasıyla umut olduğunu, sadece bizim için olmadığını söylemiştir. Muhtemelen "o" dövüşmekten yorulup tükenecek, "bitap düşüp ölecek"tir. Peki, öyleyse mesellere dair bir mesel olabilir mi anlatılan – ve "maksadının ne olduğunu kim gerçekten bilebilir?"

Kafka, kendisini başka bir varoluş düzlemine fırlatan görünmez eli hem çağrıştıran hem de karanlıkta bırakan edilgen çatıları, gizli özneleriyle ünlüdür. Her zamanki erkeksi tavrıyla Arendt kendisini Kafka'nın sözdizimi içine yerleştirir ve özne rolünü üstlenir. Yaratıcı okumasıyla Kafka'yı terfi ettirir ama hakem konumuna değil. Hangi konuma o zaman?

Arendt yaratıcı bir özgürleşme geometrisine ulaşır, hatta aynı meseli tekrar ele aldığı *Zihnin Yaşamı*'nda bir şekil bile çizer. Kafka'nın hikâyesinin bütün ihtişamına karşın bir düşünce olayının gerektirdiği mekân boyutundan yoksun olduğunu öne sürer. Ona göre insanın araya girişi sürekliliği bozmakta ve doğrusal kuvvetleri özgün doğrultularından saptırmaktadır. "İlkesel olarak bir paralelkenar oluşturan iki kuvvet, üçüncü bir kuvvet doğurur: ... köşegen üzerinde ve iki kuvvetin kesiştiği yere uygulanan bir kuvvet." Bu kuvvet uygulandığı yer itibariyle sınırlıdır ancak "kökeni sonsuzlukta olan iki kuvvetin birlikte etkisinin sonucu olduğu için uç noktası açısından sonsuzdur" (Resim 17). Bu köşegen düşünce etkinliğinin mükemmel bir metaforudur: "O, bu köşegen üzerinde zamanın içindeki mekânı –düşünce etkinliğinin ölümlü insanların zaman-mekânı içinde yaşayıp hareket edebileceği o dar zaman-dışı yolu– bulabilirdi."[60] Arendt böylece Kafka'ya bir kaçış yolu değilse bile insan özgürlüğünün gizli köşegenini önermiş olur. Kafka bir siyasi aktör değildir, ama sırf zekâsına ve manevi hayal gücüne dayanarak "soluk kesici bir düşünce manzarası" yaratmış olur.

Zihnin Yaşamı'nda Arendt Kafka'nın hikâyesini Nietzsche'nin "Şimdi"nin Zerdüşt tarafından keşfi öyküsü ve bunun Heideggerci yorumuyla yan yana koyar.[61] Nietzsche'nin meselinde kuvvetlerin

60. Arendt, "The Gap between Past and Future", *Between Past and Future*, s. 10-11.



Resim 17. Hannah Arendt'in özgürlük köşegeni diyagramı. Hannah Arendt, *The Life of the Mind*, 1: 208.

savaş alanı bir yarık değil "*nunc-stans*" (düşüncenin sonsuz şimdisi) ortaya çıkarır. Arendt, hakemin bu duyum-ötesi konumunda Parmenides'ten Hegel'e Batı metafiziğinin rüyasını –insanlık durumundan yüce bir özgürleşme yanılsaması– görür. Bunun tersine, Arendt'in seçimi, Şklovski'nin "satranç atının hamlesine" benzeyen "üçüncü yol" olur. Arendt için özgürlük, aşkınlık ya da geriye dönüş değil, insanlık durumunun potansiyellerini araştıran bir yanal harekettir.

Arendt Kafka'yı soldan ve sağdan gelen saldırılara karşı sadece sanatsal gerekçelerle korumaya çalışmaz. Onun Kafka'sı siyasetten uzaklaşıp kendi hayali şatosuna çekilmiş parlak bir kötümser değildir. Arendt onun geleceğin mimarisi için krokiler çizdiğini, şato ya

61. Arendt, *The Life of the Mind*, s. 204.

da Devrim için değil ama "iyi niyet" ve "insani kendiliğindenliğin" öngörülemez mimarisi için planlar önerdiğini iddia eder: "Kafka, insanlar tarafından inşa edilebilecek, içinde insanın eyleminin başka hiçbir şeye değil, sadece kendisine ve kendiliğindenliğine bağlı olduğu bir dünya tasarlar."[62] *Dava*'nın kahramanı Josef K., özgürlükten yoksun olan diğer yurttaşlara, "insan haklarından yoksun olduğu için değil gelip bu hakları talep ettiği için" "tuhaf görünür".[63] Kişinin gelip kabaca tanımlanmış insan haklarını talep edeceği bu dünya mimarisi, ancak *via negativa*, "Kafkaesk" olarak bilinen şeyin fotoğraf negatifiymiş gibi keşfedilebilir Kafka'da.

Geleneklere uyup gerçek diye kabullendiklerimizin acayipliğini ortaya serdiği için Kafka'nm dünyası radikal bir şekilde alışılmıştan uzaktır. Kafka'nın kahramanları "yüzeydeki görüntüyle değil derin yapılarla ilgilenir". Başka bir deyişle Kafka'nın metinleri mevcut binaları yansıtmayıp başka bir hayatın krokilerini sunduğu için alternatif mimari modeller gibi işlev görür.[64] *Dünya için* yabancılaşmanın örneğidir bunlar, çünkü "kendisini savunmak üzere çağrılmış bir taklit gibi görünen"[65] hayatın ve çağdaş gündelik gerçekliğin ufkunu genişletecek nitelikte bir tersten sanat mimesisi sunarlar. Arendt dünyevilik kavramını ilk Kafka okumaları üzerinden formüle etmiştir. Harabeleşme doğaldır dünyada; bu yüzden insani hayal gücünün yapabileceği, böyle doğa yasalarına ve hatta Hegelci tarih yasalarına sınırlı bir meydan okumadan ibarettir.

Arendt'in İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Kafka'yı yeniden okumasında yoğun bir kişisellik, çok önemli bir şeylerin söz konusu olduğunun belirtileri vardır. "Geçmiş ve Geleceğin Ötesinde"nin girişinde dili ve imgeleri bütün kitabı etkisi altında tutan bir metinlerarası hayalet –Walter Benjamin– dolaşır. Kafka'nın "O" meseli, Paul Klee'nin *Angelus Novus* tablosunun Benjamin tarafından yapılan tasvirine benzer. Benjamin, ölümünden sonra 1940'ta yayımlanan ve elyazması metnini Arendt'in Avrupa'dan kaçarken yanında taşıdığı *Tarih Felsefesi Üzerine Tezler*'inde tablodaki meleği "tarih me-

62. Hannah Arendt, "Franz Kafka, Appreciated Anew", *Essays on Art and Culture*, haz. Susannah Young-Ah Gottlieb, Stanford: Stanford University Press, 2007, s. 100.

63. *A.g.y.*, s. 100. 64. *A.g.y.*, s. 107. 65. *A.g.y.*, s. 106.

leği" olarak adlandırır. Arendt yaratıcı Benjamin ve Kafka okumalarında, onların muhayyel mimarilerinde tam olarak aydınlatmadan bıraktıkları gizli bir figür, düşüncelerinde bir anamorfoz halinde bulunan özgürlüğün "unutulmuş mirasını" geri kazanarak Benjamin ve Kafka'yı kendilerinden kurtarmaya çalışır. Kafka ve Benjamin çoktan ölmüştür, ama Arendt onları ölümlerinden sonra gerçekleşen bir sohbete sokarak omuzlarının üzerinden görünüp kaybolan özgürlük *daimon*'larını birbirleriyle yüzleşmeye zorlar. Benjamin Klee tablosundaki yeni meleğe "Tarih Meleği" adını vermiştir, ama Arendt böylesi bir mesiyanik ve felakete gebe "Tarih" fikrini sorgulamaya koyulur. "[İ]nsanlık onurumuza sahip çıkabilir, onu modern çağın bu sözde-tanrısı Tarih'ten --önemini inkâr etmeden– geri alabiliriz." Benjamin'in "Tarih Meleği" Arendt'in özgürlük meleğine dönüşmüştür. Bu figürün insan biçimli bir temsili, cisimleşmiş bir hali yoktur; elimizde olan sadece çok sayıda metinsel katman ile çağrışım yüklü bir şekildir.

Mahkemedeki Yazarlar: Muhalefet, Kanuna İtaat ve Milli Mitoloji

Başka bir özgürlük heykelini, Şklovski ve Tatlin'in oyuncu harabeşantiyesini değil de eski Gorki Caddesi'ndeki Sovyet şairi Mayakovski'nin heykelinin çok da uzağında olmayan büyük Rus şairi Puşkin'in anıtını düşünelim.

5 Aralık 1965'te, Sovyet Anayasa Bayramı günü, Puşkin Anıtı'nın bulunduğu meydan Sovyetler Birliği'nin ilk günlerinden beri ilk defa gönüllü, devlet tarafından desteklenmeyen bir siyasi gösteriye sahne oldu.

Kadın-erkek elli kişi, "Sovyet Anayasası'na Saygılıyız" ve "Andrey Sinyavski ve Yuli Daniel İçin Halka Açık Duruşma" yazılı iyi niyetli pankartlarla Puşkin Meydanı'na geldi. Olumlu gözlerle onları seyreden iki yüz kadar izleyici vardı ama kimin katılımcı kimin izleyici olduğuna, bazı izleyicilerin ürküp son anda karar değiştiren katılımcılar olduğuna dair değişik tanıklıklar da vardır. Olay yirmi dakika kadar sürdü, ardından KGB görevlileri katılımcıları hızla tutuklayıp "provokatif" pankartları imha etti.[66] Başka şeylerin yanı sı-

ra "sovyet karşıtı propaganda" ile suçlanan Andrey Sinyavski (mahlası Abram Tertz) ve Yuli Daniel'in (mahlası Nikolay Arjak) davası 1966 Ocağında yapıldı ve hapis ve sürgün edilmeleriyle sonuçlandı. Yazarların savunmasında, yazarlarla provokatif kahramanları arasındaki farkı açıklamak için, kişisel olarak Şklovski'ye bir gönderme yapmadan ama Sovyet edebiyat bilimine açıkça atıfta bulunularak yadırgatma teorisi kullanıldı. Bu savunma davayı kazanmalarına yetmedi ama küçük bir izleyici kitlesi ve kısa bir süre için zafer kazanmalarını sağladı, zira yazarlar resmi dil ve resmi olmayan uzlaşma yöntemleriyle özdeşleşmeyi reddetmiş ve hükümetin hüküm verirken davayı Stalin usulü bir gösteriye çevirmesine engel olmuştu.

Başka şeylerin yanı sıra Kafka'dan siyaseten yanlış intihal yapmakla suçlanan Sinyavski, 1920'lerin modernist edebiyatı ve devrimci kültürünü araştıran, gayretli bir Mayakovski ve (babası Şklovski gibi bir Sosyalist Devrimci olduğu için) Şklovski okuruydu. En önemlisi, davanın sessizce geçiştirilmesi engellenmiş ve gelişmeler Sovyet hükümetinin umduğunun çok üzerinde duyulurluk kazanmıştı. Gösteri ve dava yurtdışında Rusya'da olduğundan da fazla

66. Benjamin Nathans, "The Dictatorship of Reason: Alexander Volpin and the Idea of Rights under 'Developed Socialism'", *Slavic Review* 66, no. 4 (Kış 2007). Bu deneme Volpin'in yaşamöyküsünün ve muhaliflik anlayışının kapsamlı bir dökümünü sunar. Sovyetler Birliği'nde muhalifliğin tarihine dair derin kavrayışı ve bibliyografya tavsiyeleri için Ben Nathans'a şükran borçluyum. Kapsamlı değerlendirmeler ve anılar için bkz. Andrei Sakharov, *Memoirs*, New York: Alfred A. Knopf, 1990, s. 270, 314; Valery Chalidze, *To Defend These Rights: Human Rights and Soviet Union*, New York: Random House, 1974, s. 56; Liudmila Alekseeva, *Soviet Dissent: Contemporary Movements for National, Religious and Human Rights*, Middletown: Wesleyan University Press, 1985, s. 275; Liudmila Alekseeva, *The Thaw Generation*, Pittsburgh: Pittsburgh University Press, 1990; Aleksandr Sergeyeviç Yesenin-Volpin, *Filosofiia, Logika, Poeziia, Zaşçita prav çeloveka: Izbrannoe*, haz. A. Iu. Daniel' ve diğ., Moskova: Rossiikii gosudarstvennyi gumanitarnyi universitet, 1999, s. 243-5. Rusya'da vicdan üzerine tarihsel bir değerlendirme için bkz. Philip Bobbyear, *Conscience, Dissent and Reform in Soviet Russia*, Londra: Routledge, 2005. Sovyet döneminin sonlarına doğru muhaliflerin kabaca yarısı. milli dinin (Aleksandr Soljenitsin'in durumunda, iktidarda yazarçarın olduğu monarşi ya da teokrasinin) geri gelmesini düşlüyordu. Diğer yarısı ise insan yüzlü bir sosyalizm veya (1960'ların ilk muhaliflerinin zihninde neredeyse hiç yer tutmayan kapitalizmle pek az ilişkisi olan) bir tür Batı demokrasisinin hayalini kuruyordu.

duyuldu ve Şili'den Hindistan'a, pek çok önde gelen yazar ve aydının, Arendt, Auden, Aragon ve başka pek çok önemli Batılı entelektüelin yaygın desteğini aldı. Birçok Rus yazar ve aydını hayatlarında ilk kez imza dilekçelerine imza verdi. Sinyavski ve Daniel davası yaşlı Şklovski için de, yazarın Bolşevik karşıtı yeraltına dahil oluşundan elli yıl sonra ilk kamuya açık muhaliflik vesilesi oldu.[67]

Bütün dünyada 1960'lar muhaliflik, isyan ve sanatsal denemeler zamanı olarak görülür. Bu dönemden çok sonra doğanların da içinde bulunduğu birçok kişi hâlâ pek düşünmeksizin bu onyıla nostalji duyar. ABD'de yurttaşlık hakları hareketi, Paris'te olduğu kadar Zagreb'den Buenos Aires'e, Latin Amerika ve Doğu Avrupa'nın her köşesinde öğrenci ayaklanmaları, Prag'da Sovyet tankları, Berkeley'de öğrenci yurtlarının kapılarında Sovyet yıldızları, Paris sinemateklerinde ve Çinli muhaliflerin yargılandığı Çin mahkeme salonlarında Mao posterleri ile hâlâ 1960'ların ardında bıraktığı girdaplarda ve halledilmeden kalmış kültürlerarası iletişim başarısızlıklarının içinde yaşıyoruz. 1965-66 yıllarında Moskova'da gerçekleşen iki olay Avrupa ve Amerika solunun tarihi açısından canalıcı bir önem taşır: kültürlerarası bir kavrayış ve muhalifliğin savunusuyla dayanışma için az bulunur bir an. Yine de mesele yerel durumların çok ötesine giden bir niteliktedir: Bizi yasa ve edebiyatın doğası, kamusal alanın ve kolektif hafızanın kaderi üzerine yeniden düşünmeye zorlar.

Puşkin anıtı yakınlarındaki barışçıl gösterinin esas örgütçülerinden biri, matematikçi ve sıradışı bir felsefeci olan Aleksandr Sergeyeviç Yesenin-Volpin idi – çevirmen Nadejda Volpina ile, 1925'te intihar eden ünlü "köylü-şair" Sergey Yesenin'in gayrimeşru oğlu. Aleksandr Sergeyeviç Puşkin'in adaşı Yesenin-Volpin önce şair olarak hayata atılmış, daha sonra bilimsel çalışmalara ve Wittgenstein'ın gündelik dilin felsefesine yönelmişti. Matematiğe ve hukuka ilgi-

67. İmzacıları arasında Bella Ahmadulina, Korney Çukovski, Lidya Çukovskaya, İlya Ehrenburg, Venyamin Kaverin, Lev Kopelev, Bulat Okudjava, Raysa Orlova, David Samoylov, Viktor Şklovski ve Vladimir Voynoviç bulunan dilekçenin metni için bkz. "Pis'mo 62 pisatelei" (Nathans'a göre muhtemelen Mart 1966'da kaleme alındı), *Tsena Metaphory; ili, Prestuplenie i nakazanie Siniavskogo, Danielia*, haz. L. S. Eremine, Moskova: "Iunona", 1989, s. 499-500.

sini şiirsel dile karşı eleştirel bir kuşku ile açıklıyor, ama bir şiirinde her zaman *frondeur* (ayrıksı ve anarşist) olarak kaldığını itiraf ediyordu. Sahneyi de unutmayalım: üç şairin (Gorki, Puşkin ve Mayakovski) anıtlarıyla bezenmiş Gorki Caddesi. Mayakovski anıtının yakınlarındaki meydan 1960'ların başlarında pek çok halka açık şiir okumalarına sahne olmuştu; KGB binası ve kötü şöhretli hapishane Lubyanka'nın yanındaki Mayakovski'nin son evi de uzakta sayılmazdı. Gösterinin olduğu yerdeki Puşkin anıtı başlı başına bir gönülsüz performans sanatı kahramanıydı: 1930'larda, Stalin'in Moskova'yı yeniden inşası sırasında Strastnoy Manastırı'nı yıkmasını perdelemek için şehrin etrafında fantastik bir seyahat yapmıştı. Gösterinin yapıldığı yerdeki devrim öncesinden kalma anıtta Puşkin "Pindemonte'den" şiirinde övdüğü şairane içsel özgürlük alanına çekilmiş gibi düşüncelere dalmış bir halde durmaktaydı.

Yesenin-Volpin ve çevresindekiler, radikal sivil itaatsizlik, yasallık ve uygarlık savunusu yaparak sivil itaatsizlik eylemlerine girişen Amerikalı yurttaşlık hakları aktivistlerinden farklıydı. Yesenin-Volpin'in Sinyavski ve Daniel'i savunması bile Rus kültürünün "ikinci iktidarı" olarak ünlenmiş edebiyatın savunusu şeklini değil, yargı süreçlerinde *glasnost* ya da açıklığın savunusu şeklini aldı.

"Sovyet Anayasası'na Saygı" yazılı pankarta dair tartışmalarının da açıkça gösterdiği gibi, dilin saydamlığı talebi Yesenin-Volpin'in KGB sorguculari için pek uygun değildi.

Sorgucu: Aleksandr Sergeyeviç, meydana neden gittiniz?

Volpin: İfade etmeye çalıştığım şeyi ifade etmek için.

S.: Ama elinizde bir pankartla gözaltına alındınız. Neden?

V.: Kendimi gözaltına alan ben değilim; soru ötekilerin beni neden gözaltına aldığı mı?

S.: Hayır, ama yine de "Sovyet Anayasası'na Saygı" yazan bir pankart taşıyordunuz, değil mi?

V.: Doğru.

S.: Neden böyle bir pankart hazırladınız?

V.: İnsanlar Sovyet Anayasası'na saygılı olsun diye.

S.: Nasıl, ona saygılı olmayan birileri olduğunu mu düşünüyorsunuz?

V.: [Pankartta] öyle yazmıyordu.

S.: Neden bu gün[ü seçtiniz]?

V.: Meydana 1 Mayıs günü Bir Mayıs'a Saygı yazan bir pankartla gelseydim bu sizi şaşırtır mıydı? Bugün Sovyet Anayasa Bayramı.[68]

Bu bir absürd tiyatro değil gizli polis sorgusu örneğidir. Ne kastettiyse onu ifade eden saydam dil, sorgucular tarafından yıkıcı niyeti gösteren bir provokasyon olarak görülür. Günün gerçek olayları (gösteriye gelmek, pankart taşımak, gözaltına alınmak) derhal tersyüz edilir. Sorgucu Sovyet Anayasası'nın olumlanmasını bir kötülemeye dönüştürür (olumluyorsun çünkü başkalarının öyle yapmadığını düşünüyorsun) ve zalimle mazlumun kimliklerini karıştırır (seni pankartla birlikte gözaltına aldık, dolayısıyla suçlu olmalısın). Tam da Kafkaesk bir biçimde gözaltına alınanın suçluluk alanını çizen paranoyak mantığın parlak bir örneğidir bu. "O" (Josef K. değil artık sözü edilen) her zaman suçludur; ancak ve ancak her şeye rağmen özgürlüğün nasıl bir şey olduğunu tahayyül etmeye başlar ve kendi aydınlık özgürlük köşegenini hayal edebilirse çıkabilir bu durumdan.

Yesenin-Volpin Sovyet Anayasası'nın düzanlamına dayanarak ve kanunun lafzına bağlı kalarak sorgucunun imalarına karşı dikkatle direnir. Dilin tarafsızlığını korumak adına "kanuna uymak" sözünü tercih ederek "kanuna saygı göstermek" sözüne bile itiraz eder. "Yasal muhalif" duygusal dilden ve on dokuzuncu yüzyıl Rus geleneğini akla getiren aşırı romantik, nihilist, şiddete dayalı eylemlerden kaçınmalıdır.

Ama 1965 yılında böyle bir olumlamanın anlamı nedir? Bu bir taklit midir yoksa Dadacı bir siyasi performans mıdır? Yasallığın böyle olumlanması neden yasadışı görüldü? Bu soruyu insan (yerel halktan çok Batılı gözlemcileri şaşırtacak) başka bir imkânsız soruyla yanıtlayabilir: Sovyetler Birliği ve eski Doğu Bloğu ülkelerinde komünizme kim inanıyordu? Şaşırtıcı biçimde, ütopyanın doğası ve ideolojinin baştan çıkarıcılığı üzerine karmaşık bir tefekkür süreci yaşamış Gulag mahkûmları ve muhalifler arasında, Sovyet bü-

68. A. Iu. Daniel' ve A. B. Roginskii (haz.), *Piatoe dekabria 1965 goda v vospominaniiakh uçastnikov sobytii, materialakh Samizdata, dokumentakh partiinykh i komsomol'skikh organizatskii i v zapiskakh Komiteta gosudarstvennoi bezopasnosti v TsKKPSS*, Moskova: "Memorial", 1995, s. 40-41. Alıntılayan ve tartışan Benjamin Nathans, "Dictatorship of Reason".

rokratları ve KGB yüksek görevlileri arasında olduğundan daha fazla kişi komünizme hakikaten inanıyordu. Sıradan insanlar için komünist ideoloji, Marksizm-Leninizmi (ya da Leninizm-Stalinizmi) Rus-Sovyet'e tercüme eden, parti doktrininin tuhaf yönlerini artık sorgulanmayan gündelik âdet ve alışkanlıklara çeviren birtakım "kültürel mitolojiler" aracılığıyla evcilleştirilmişti. Burada "kültürel mitolojiler" derken, yukarıdan dayatılan ve belli bir siyasi gayeyle üretilen kurgular olarak algılanmayan, bir bilgelik mirası olarak görülen ortak anlatıları ("bu işler böyledir ve hep de böyleydi "mantığının gerektirdiği bütün totolojilerle birlikte "bu işler böyledir" düşüncesi) anlıyorum.[69] Bütün kültürlerde yerel düşünceler (saflık taraftarı olanlar da dahil) melez ve eklektiktir; geçmişin bilgeliğinin, tarihsel deneyime verilen yanıtların ve siyasi manipülasyonun bileşimidir. Sovyet Rusya durumunda farklı olan, bu mitolojilerin gizem ve otoriteyle, ayrıca herkese eşit derecede musallat olan korkuyla ve kadim bir Rus batıl inancı olan "çöpü evin dışına atmama" (yani kirli çamaşırları dışarıdakilere, yabancılara göstermeme) mantığıyla pekiştirilmiş olmasıydı.

Bu durumda yadırgatma ve evcilleştirme diyalektiği oldukça karmaşıktır. Bir yandan Leninist ve Stalinist zamanlarda, karizmatik bir anlaşılmaz dille sarılıp sarmalanmış yeni ideoloji, Sovyet yurttaşlarının pek çok gündelik deneyimini yadırgatıcı kalmıştı. 1930'lar ve 1950'lerdeki tasfiyeler sırasında bu ideoloji tuhaf kitlesel komplo suçlamalarını meşrulaştırmaya ve mantıkileştirmeye, casusların, "halk düşmanlarının", sabotajcıların pek çok sıradan ailenin içinde inanılmaz ölçüde yaygınlaşmasına katkıda bulunmuştu. Öte yandan 1930'lardan itibaren Sovyet ideolojisi, ılımlı sağ kanattan, milliyetçi veya emperyal ideolojilerden esasen farklı olmayan ortak inançlar temeline dayanılarak inşa edilmişti. Bu ortak inançlar, "dünyanın en büyük ve güçlü devleti" olan yüce Sovyet devletinin başarılarıyla gurur duymayı içeriyor ve devlet yurtseverliği erosu, arada pek gri alan bırakmayan "bizden yana olanlar ve bize karşı olanlar" arasın-

69. Rus ve Sovyet bağlamında "kültürel mitoloji" kavramı konusunda bkz. Boym. *Common Places*. Bu mitolojinin bir örneğini, vatanın "bir gelin gibi sevildiği" ve vatanseverliğin açık bir dille erotize edildiği, dönemin en popüler şarkılarından "Ülkemiz Güzelliğin Ülkesi" şarkısında bulmak mümkündür.

daki uzlaşmaz çatışmayla daha da pekişiyordu. Sovyetler Birliği (başta Çin olmak üzere) Doğu'da ve Batı'da düşman bir dış dünya ile kuşatılmıştı (Kruşçev döneminde, Hemingway'den Beatles'a kadar antikahramanlarıyla hayali bir Batı mitosu liberal aydınlar arasında yerleşmiş olsa da).

Yesenin Volpin'in Sovyet Anayasası'm düzanlamıyla okuyarak yaptığı, Sovyet ideolojisinin açıkça ifade edilmiş ideolojisi ve yazılı kanunları ile örtük kültürel mitosları ve yazılı olmayan gündelik kanunları arasındaki uçurumu ortaya çıkarmaktı. Lidya Ginzburg Sovyet tarzının korunmasında totolojinin ve söyleme biçiminin işlevi üzerine yazar: Stalinist zamanlarda sessizce kabul etmek yeterli değildi; kişi kabul ettiğini sistemin içinde, totolojik olarak ve kamuoyu önünde doğru tonlamayla dillendirmek, sadece Marksizm-Leninizmin genel ilkelerine değil yerel aparatçik emir ve kaprislerine de uymak zorundaydı. Yesenin Volpin totoloji ve olumlamayı gündelik hareket tarzına dair yazılı olmayan Sovyet mitolojilerini sabote etmek için kullanmıştı. Yesenin Volpin ve yasal muhalif arkadaşları kanuna aykırı davranmak yerine Sovyet rejiminin kanunsuz uygulamalarına ve Sovyet sisteminin yazılı olmayan toplumsal sözleşmesine –yani halk ile KGB arasındaki sözleşmeye– aykırı davranmıştı. Bu durumdaki çarpıcı taklitçilik, muhaliflerin toplumsal uzlaşma pratiklerini yinelemelerinden değil bu pratiklerin uygulanışını bozmalarından kaynaklanır. Vladimir Nabokov'un "bilmecemsi kılık değiştirme" olarak önerdiği stratejiye benzer bir biçimde taklitçiliğin estetik kullanımıdır bu; biyolojik evrim ya da tarih yasalarının ana anlatısına uymaz. 1960'ların muhaliflerini Brejnev'in durgunluk döneminin sofistike çocuklarından (benim kuşağımdan) ayıran, muhaliflerin gündelik davranış pratiklerini özel değil kamusal alanda sorgulamaya cüret etmiş, (Sovyet liselerinde öğretilen özgürlüğün Marksist-Leninist tanımından akılda kaldığı kadarıyla alıntı yaparsak) incelikli bir "iyi bilinen zorunluluklar" kisvesi altında ve gündelik mizah aracılığıyla bu davranış pratiklerinin içinde yer almaktan ve onları meşrulaştırmaktan kaçınmış olmalarıdır. Uzlaşmalar ve –"kara propaganda" suçlaması geleneğine tam uyan bir tarzda– dokundurmalar aracılığıyla muhalifliği Sovyet tarihinden silme konusunda bugün böylesine güçlü bir arzu olmasının sebebi, muha-

liflerin kabul edilmiş gündelik davranış stratejilerini "fiili olarak bozmasının" Sovyet ve Rus tarihinin evcilleştirilmiş versiyonlarını tehdit etmesidir. Başka bir deyişle, tıpkı Sinyavski'nin dilin düzanlamına davetinde söz konusu olduğu gibi, Yesenin Volpin'in "düzanlamcılığı" ve yasallığı *dünya için yabancılaşma* stratejileriydi. Yasal muhalifler, rejimle suç ortaklığının komplocu dilini yadırgatırken kanunu yeni bir gözle görmemizi sağlıyordu.

Yirmi dakikalık gösteri –on beş dakikalık şöhretten beş fazla– Sovyetler Birliği'nde o sıralarda gerçekleştirilmiş en iyi siyasi performans sanatı örneğidir. Sivil itaatsizlik kavramı, sivillik kavramına hep kuşkuyla yaklaşan ve sıklıkla onu milli fikirler uğruna feda eden, küçük itaatsizlikleri ise zor zamanlarda hayatta kalmanın gündelik stratejilerinin bir parçası olarak gören Rus ve Sovyet geleneğine tamamen yabancıdır. Yesenin Volpin'in "sivil itaat" savunmasının yetkililerce, ya delilik olarak baştan savılması ya da ihanet olarak mahkûm edilmesi gereken daha üst düzeyde bir itaatsizlik addedilmesi şaşırtıcı değildir.

Don Kişotça ve fazla idealist davranmalarına karşın bu küçük muhalif grupların taktikleri Dionysosçu *mania*'nın değil, kayıp Prometheusçu *technê*'nin yeniden yaratılmasıdır. Bir muhalif ve kehanet dolu *Sovyet Rusya 1984 Yılına Kadar Yaşayabilir mi?* kitabının yazarı olan Andrey Amalrik, Sovyet muhaliflerinin on dokuzuncu ve erken yirminci yüzyıl devrimcilerinden farkının kendini feda etme retoriğine itirazları olduğunu savunur.[70] Yine de, rasyonellik retoriğine rağmen Yesenin Volpin çelişkilerle dolu biridir: mizacen anarşist ve *frondeur*, buna karşılık sivil yasallık taraftarı. Rus duygusalcılığını değil berraklık ve akılcılığı savunmasına karşın sık sık hapsedilmiş ve psikiyatri hastanesine yerleştirilmiştir. Şairdir ve lirik bir şairin oğludur ama hukukun düzanlamlı dilini savunur. Ancak bu çelişkiler nihilist bir isyan olarak değil bir yabancılaşma ve yadırgatma performansı olarak alınırsa daha az anlaşılmaz görünür. Bu durumda dünya için yabancılaşma, dilin artık Stalinist tarzda çarpıtılıp evcilleştirilmediği asgari bir kamusal alanın yeniden fethedilmesi girişimidir. Paradoksal bir şekilde burada hukuk dili, baş-

70. Andrei Amal'rik, *Zapiski dissidenta*, Ann Arbor: Ardis, 1982.

ka bir insan haysiyeti anlayışıyla bağlantılı olan ve (kütüphaneleri Polonya ve Çekoslovakya'da yapılmış Rönesans resimleri albümleriyle donanmış entelijansiyanın pek sevdiği) Rönesans hümanizmi geleneği ile açık toplum teorilerini çağrıştıran farklı bir kültürel hafızanın ve davranış biçiminin dilidir.

Onların liberalizmi ekonomik neoliberalizm değil, bir tür insan yüzlü sosyalizm ve işleyen bir hukuk aygıtıydı; liberalizmin küresel kültürdeki güncel çeşidine pek benzemeyen tuhaf bir uluslararası melezdi. Başka bir ütopya belki, ama en azından otoriter olmayan bir ütopya. Muhalif pratikler Sovyet hukuk süreçleri üzerinde pek bir etki yapmamış olabilir; ancak gayriresmi ilişki ağları ve kişisel bağlantılar yoluyla kamuoyunu etkilemeyi başarmıştı.

İlk bakışta Andrey Sinyavski ve Yuli Daniel, Yesenin Volpin'in tutuklanmasına yol açandan farklı bir gerekçeyle tutuklandı. Sovyet düzenine desteklerini kamuoyu önünde gösterdikleri için değil, eserlerini yurtdışında gizlice bastırdıkları için suçlandılar: Sorun kanunun lafzı değil, edebiyat kanunuydu. Sinyavski ve Daniel Sovyet Ceza Kanunu'nun 70. maddesini ihlal etmekle itham edildi: "Sabotaj ve Sovyet iktidarını zayıflatmak için ajitasyon ve propaganda ya da aynı amaçlarla düzmece iftiralar yaymak gibi özellikle tehlikeli suçlar işlemek ya da bu tür yayınları hazırlamak ve saklamak, altı aydan yedi yıla kadar özgürlükten mahrumiyet ve iki yıldan beş yıla kadar sürgün ile cezalandırılır."[71]

İkinci Dünya Savaşı gazisi ve Sovyet pasaportundaki "milliyet hanesine" göre "Yahudi" olan Yuli Daniel faşizmle suçlanmış; bir edebiyat araştırmacısı ve pasaportuna göre Rus olduğu halde Yahudi

71. Alexander Ginzburg (haz.), *Belaia Kniga. Sbornik dokumentov po delu A Siniavskogo i Iu. Daniel*, Frankfurt am Main (yayıncısı yok), 1967, s. 167. Sinyavski ve Daniel'in davasının derin bir çözümlemesi için bkz. Catherine Theimer Nepomnyashchy, *Abram Tertz and the Poetics of Crime*, New Haven: Yale University Press, 1995; ve Harriet Murav, *Russia's Legal Fiction*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998, 6. Bölüm. Sinyavski ve Soljenitsin hakkında derinlikli bir tartışma için bkz. Donald Fanger, "Conflicting Imperatives of the Russian Writer: The Case of Siniavsky/Tertz, *Literature and History*, haz. Gary Saul Morson, Stanford: Stanford University Press, 1986, s. 111-24.

tınılı Abram Tertz mahlasını kullanan Andrey Sinyavski ise anti-sovyetizm, antisemitizm, Freudculuk, müstehcen eylemlerin tasviri ve Tanrı arayışıyla suçlanmıştı.[72] Daha önemsiz suçlamalar arasında Dostoyevski ve Kafka'dan (yazarın "muhafazakârlara, darkafalılara ve burjuvalara" yönelik eleştirilerini dışarıda bırakarak) intihal ve Rus halkına hakaret de bulunuyordu.

Sanatçıların davasındaki canalıcı nokta sadece ifade özgürlüğü hakkı değil, okur kitlesinin bağımsız düşünceye erişme ve bunu mümkün kılacak kamusal mimariye sahip olma hakkıydı. Oysa bizzat duruşma mekânının mimarisi son derece kırılgandı. Sovyet Yazarlar Birliği genel sekreteri, Nobel ödüllü Mihail Şolokhov, hiçbir muğlaklığa yer bırakmadan, daha önceki devrimci Sovyet yıllarında Sinyavski ve Daniel gibilerin bu demokratik tiyatro lüksüne sahip olmadan idam edilivereceğini söylemişti. Sinyavski'nin tavırları da çoğu zaman, Gulag deneyiminin büyük yazarı Varlam Şalamov'un öne sürdüğü üzere ilaç ve işkencenin etkisiyle, göstermelik Sovyet duruşmalarında benimsenen alışılmış tavra uymuyordu. Sinyavski halka açık göstermelik duruşmaların kurallarına göre oynamayı reddetti ve suçluluğunu kabullenmedi. Eyleminin "yasadışı" değil gayriresmi olduğu konusunda ısrar ederek ikili Sovyet sisteminin arada kalan gri bölgesinin adını koydu.

Ancak duruşmanın aleniliği göreceliydi. Duruşmaya girmek için özel bir davet almak gerekiyordu ve Sovyet halkının çoğunluğu Sinyavski ve Daniel'e ilişkin bilgiyi onların edebi metinlerini okuyarak ya da mahkeme kayıtlarından değil, duruşmanın nasıl sonuçlanacağını hissettiren duruşma öncesi basın kampanyasından öğrendi.

Ana gazetelerden *Izvestiia*'dan Dmitri Eremin'in ünlü "Dönekler" makalesi bu kampanyaya bir örnek oluşturur:

> Komünizmin düşmanları pislikten kaçınmaz. Burjuva basın ve radyosunda Sovyet karşıtı iftiralarını yurtdışında yayımlayan iki "yazarın" Moskova'da "gerekçesiz tutuklanması" üzerine haberler çıktı. Batılı propagandacıların kirli vicdanları ve aynı derece kirli tahayyülleri için mükemmel bir oyun alanı değil mi bu? Ama işte kaba fırça darbeleriyle "Sovyet edebi çevrelerinde tasfiye" efsanelerini resmediyorlar; "anti-

72. Murav, *Russia's Legal Fiction*, s. 204 ve Nepomniyaşçi, *Abram Tertz*.

komünist eğilimli yazarlara" ve genel olarak entelijansiya içindeki liberal çevrelere yönelik "yeni yaklaşım" yüzünden bu çevrelerin "diken üzerinde olduğunu" iddia ediyorlar.[73]

Makalenin sonraki kısmında Eremin iddialarını sürdürür: "Bu [Batı tepkisi] bir aldatmacadan ibarettir. Bunun arkasında gizlenen farklı bir şeydir: rejimimize karşı nefret, anavatanımız ve halkımız için değerli ne varsa hepsine yönelik iftira ve küfür."

Bu makalenin savını nasıl geliştirdiğine yakından bakalım. Neden bu kadar çok tırnak içine alınmış ifade var? Bu iddiaları ortaya atan efsanevi düşman kimdir? Bu tırnak içine alınmış kelime ve sözlerin kullanımı, uluslararası arenada genel kabul gören araştırma uygulamalarından çok farklıdır. Belirli bir metinden alınmış değildir bu ifadeler ve yanlarında bir referans bulunmaz. Stalinist retoriğin sıkça başvurduğu bir yöntemdir bu. Tırnak işaretleri halk düşmanlarının iftiralarını içerir ve yazarla okurları arasındaki dillendirilmemiş suç ortaklığına işaret eder. Bu, bilgiyi değil bir tavrı paylaşmanın yoludur. İlginçtir, tırnak içindeki bu ifadeler durumu son derece iyi tasvir eder, tabir caizse olan biteni tek bir genel fotoğrafla ortaya koyar. Kullanılan retorik, fantazmagorik dezenformasyon atmosferi, gizem ve otorite imalarıyla Dostoyevski'nin *Ecinniler*'inden tanıdığımız pek çok özelliğe sahiptir. (Bir diğer suçlayıcı –edebiyat eleştirmeni Zoya Kedrina– Dostoyevski'nin en nefret edilen antikahramanlarından birini, aşçı Smerdyakov'u taklit ettiğini söyler Sinyavski'nin.)

Bu retoriğin bir özelliği, Yesenin-Volpin'i sorgulayanların stratejisinden pek de farklı olmayan bir tarzda, daha büyük bir komplo suçlamasını ima yoluyla gündeme getirmesidir. Bir başka özelliği ise Şklovski ve diğer Biçimci eleştirmenlere karşı suçlamalarda da aynen kullanılmış olan "dönekler" (*perevertiyşi*), "riyakârlar" (*dvuruşniki*), ikili ajanlar, hainler, "içimizdeki göçmenler" gibi imgelerde görebileceğimiz bitmek bilmeyen bir ikiyüzlülük suçlamasıdır. Burada vatan hainliği imasına Rus halkına hakaret suçlaması eşlik eder. Eremin dini imgeler de kullanarak Sinyavski ve Daniel'i metinlerini yazarken Yehuda'nın kalemini kullanmakla suçlar; sanki

73. Dmitri Eremin, "Perevertyşi", *Tsena Metaforiy*, s. 21-23.

yazarların toplumlarından kovulmasını talep eder gibidir:

> Sinyavski ülkemizde [Sovyetler Birliği'nde] antisemitizm olduğu, "Abram Tertz" denen yazarın Sovyet hayatı üzerine "samimi olarak" yazmak istiyorsa yurtdışında yayımlanmanın yolunu araması gerektiği izlenimini yaratmaya çalışmaktadır. Edebiyatçının (*soçinitel'*) ve burjuva patronlarının tıynetini gösteren sefil bir provokasyon. Ülkemizde ve onun çokuluslu kültüründe hiçbir şey kutsal değildir.[74]

Sovyet kültüründe Tertz mahlası neden rahatsız edici bir nitelik taşıyordu? Sovyet kültürünün enternasyonalist olması ve Sovyet halklarının kardeşliğini yüceltmesi beklenmez miydi? Sinyavski sadece Yahudi adı gibi tınlayan bir mahlas kullanmakla kalmamış, 1949-53 yılları arasında süren ve ancak Stalin'in ölümüyle son bulan, "köksüz kozmopolitlere" (çoğu durumda Rus Yahudilerine) karşı Stalin' in son kampanyası hakkında açık açık konuşmuştu. Bu kampanyaya ilişkin haberler sol eğilimli Batılı aydınların çoğunu şaşırtmıştı: Savaşta Hitler'i bozguna uğratan "enternasyonalist" önder kozmopolitlik ve köksüzlük konusunda *Kavgam*'da dile getirilen düşünceler doğrultusunda, Hitler'in yolundan yürüyordu. Ancak Arendt'in betimlediği totaliterliğin mantığı ya da emperyal milliyetçiliğin mantığı göz önüne alınırsa kampanya o kadar da mantıksız görünmez. Yirminci Parti Kongresindeki ünlü konuşmasında, Kruşçev Stalin'in "hatalarını" eleştirmişti. 1960'ların ortalarındaysa böyle bir Stalin eleştirisi gündelik Sovyet hayatında konuşulmaması gereken bir tabu haline gelmişti. Daha da önemlisi, bizzat "Yahudi" kelimesi sanki hakaretmiş gibi yayımlanamaz olmuştu. "Yahudi" kelimesiyle ilişkisine dair özyaşamöyküsel denemesinde Joseph Brodsky, çocukluğu sırasında kelimenin "*mediastinum*" (göğüs kafesinin orta kesimindeki bir zar katmanı) kelimesi kadar ender rastlanır hale geldiğini yazar. Yani, Rus Ortodoks inancına sahip olan Sinyavski bu konudaki gayriresmi sessizlik yasasını ihlal etmişti: "Abram" adının basılmasına yol açmakla kalmamış, bu adı kendisinin kılmıştı. Bir kez daha, Sinyavski resmi Marksizm-Leninizm ideolojisini ihlal etmemekle birlikte, yeni siyasi adabımuaşereti ve dil kullanımı kurallarını çiğnemişti. Böyle yaparak Sovyet siyasetindeki belli belirsiz

74. Eremin, "Perevertyşi", *Tsena Metaforiy*, s. 23.

kaymayı, Stalinizme doğrudan dönüşü değil ama –günümüzdeki Rus tarih kitaplarında yeniden ortaya çıkmakta olan görüşe benzer bir tarzda– Stalin eleştirisini yeni keşfedilen bir vatanseverlikle evcilleştiren Brejnev dönemine geçişi gözler önüne sermişti. Sinyavski ve Daniel'i suçlayanlar sadece edebiyatın dilinden değil, hukukun dilinden de rahatsızdı.

Duruşmada Sinyavski'nin sorgusu Eremin'in makalesinin doğrudan bir yankısı ile başladı. "Abram Tertz" mahlasını kullanmasıyla ilgili soruya Sinyavski apolitik bir üslupla cevap verdi:

> Yargıç: Neden özellikle bu mahlası [Abram Tertz] seçtiniz?
> Sinyavski: Hoşuma gitti. Bunun milli bir gerekçeyle açıklanabileceğini sanmıyorum.

Yahudi adı gibi tınlayan ismin zevk meselesi olmadığı (ve Sinyavski'nin, Rus geleneğindeki "şovenist önyargılar" olarak gördüğü şeylere bütün ömrü boyunca ısrarla itiraz ettiği) apaçık olmakla birlikte, bu mahlasın başka bir çağrışımı daha olduğunu hatırlamak önemlidir: Tertz "üçüncü" kelimesinin Latince köküyle bağlantılıdır; Şklovski ve diğerlerinin, bizimle olanlar ve bize karşı olanlar arasındaki agonist mantık tarafından fethedilmemiş bir üçüncü alan arayışını anımsatır bize. Belki de Sinyavski'ye çekici gelen, aynı anda hem Babel'in gangsterlerini hem de Dante'nin *terze rima*'sını ve buna eşlik eden dünya kültürü özlemini çağrıştıran mahlasın çokanlamlılığı ve grotesk niteliğiydi.

Sinyavski-Daniel taraftarları mahkemeyi Biçimci yöntem geleneğinde edebiyat silahlarıyla bombardımana tutarak ciddi bir kamusal savunma yaptılar. Savunma tarafı tırnak işaretlerini, suçlayıcıların tam tersine, doğru varsayılan önyargılara başvurmak için değil mahkemeyi bilimsel hassasiyete davet etmek için kullandı; savcıların tırnak içinde kullandığı bütün alıntıların yazarlara değil onların edebi kahramanlarına ait olduğunu, dolayısıyla edebiyatın en temel yasalarından anlamadıklarını ortaya çıkardığını gösterdiler. Hasmane tavırlı mahkemede seçkin araştırmacı ve semiyotikçi Viaçeslav İvanov, Şklovski'nin edebi aracının Biçimci teorisini (elbette "Biçimci" kelimesini kullanmadan) sundu. Edebiyat biliminden ve 1960'larda Sovyetler Birliği'nde sağlam bir yer edinmeye başlayan akademik

profesyonellikten medet uman İvanov yadırgatma teorisini, edebiyatta anlatı perspektifinin ve metaforun işlevini açıkladı.[75] Sinyavski'nin Stalin'in kozmopolitlik karşıtı kampanyasına dair bütün söylediklerinin, Stalinizmin resmi Sovyet eleştirisi ile uyumlu olduğunu da belirtti. Böylece iddia makamını kendi ideolojik tutarsızlıkları ve hem kanunların düzanlamlarıyla yorumlanması hem de genel olarak edebi yorum konusunda profesyonellikten yoksunluklarıyla yüz yüze bıraktı.

Son savunmasında sanık Sinyavski çetrefil bir edebiyat tartışmasına devam etti ve gerçek davanın nasıl kendisinin ve Daniel'in fantastik edebiyatının talihsiz bir taklidi gibi göründüğünü açığa vurdu:

> Burada [duruşma sırasında] garip bir perde, elektrikli bir atmosfer oluşturuluyor. Dilbilim doktoru Sinyavski ile şair ve çevirmen Daniel'in aydınlık yüzünün arkasına gizlenen, komplolar, terör eylemleri, pogromlar ve cinayetler düzenleyen karanlık Sovyet karşıtı yeraltının atmosferi... Burada sanatsal aracın edebiliğini yitirmesi, düzanlamıyla alınması, öyle ki duruşmanın metnin devamı haline gelmesi hakikaten şaşırtıcı ve dehşet verici.[76]

Sinyavski'nin konuşmasının bu kısmı, onun yerinde bir adlandırmayla "dolaylı özgür ifade" dediği ana edebi yönteminin (yani bir karakterin perspektifini ve sesini üçüncü tekil şahıs kipinde kullanmanın) tasviri değil uygulanmasıdır. Bu yöntemin kökeni edebiyatın doğduğu çağlara kadar gider, ama modern dönemde on dokuzuncu yüzyıl Fransız romancısı, romantik aşkın ve modern aşk hikâyesinin büyük kitabı *Madame Bovary*'nin yazarı Gustave Flaubert'i çağrıştırır. Sinyavski'den bir yüzyıl önce Flaubert müstehcenliği ve ahlaksız tutumu yaymakla suçlanmış ve avukatı, Tertz'in duruşmasında da gündeme gelen "dolaylı özgür ifade" savını kullanarak edebi yöntemler üzerinden öncü bir savunma yapmıştı. Sinyavski de, kötü ve hain ikili ajanlar Sinyavski-Tertz ile Daniel-Arjak'ın fantastik hikâyesini anlatır; dolaylı ve edebi olmasına rağmen çar-

75. Açıklamasında özellikle anlatıcının yaşamöyküsel yazar değil başka bir karakter olduğu stilize "skaz anlatı" yönteminin Nikolay Gogol tarafından parlak biçimde kullanıldığını vurguladı.

76. *Tsena metaforiy*, s. 474.

pıcı ve son derece net bir şekilde savcının suçlamalarının satır aralarında neler olduğunu ortaya koyar: Sovyet politikalarında değişiklik ve Rusya'nın emperyal ve Stalinist devlet mitolojisinin ortak alanlarına geri dönüş. Metaforları düzanlamlarıyla almanın neden dehşet verici olduğunu gösterir Sinyavski.

Sinyavski edebiyat dâhilerinin hayat için şablon olacak bir edebiyat üretme ve tersine bir mimesis yaratma yönündeki megaloman tutkularını paylaşmaz. Kendi "bütüncül sanat eserini" yaratmanın değil, devletin bütüncül eserini kesintiye uğratmanın peşindedir. Nitekim Şklovski gibi Sinyavski de siyaset ve edebiyatta sözler ile eylemler –edebiyat ve gündelik hayat– arasındaki ayrımı ikisini de tehlikeye atacak şekilde kaybetme konusunda uyarıda bulunur. Nabokov, Auden ve diğerleri gibi, onun için de sadece estetik değil etik bir zorunluluktur bu. Sinyavski Lenin'in halkın düşmanlarını yok etmeye dair metaforlarının Stalin tarafından düzanlamlarıyla alınmasını bir siyasi felaket örneği olarak gösterir (gerçi bu süreç Lenin'in zamanında, "Kızıl Terör" diye adlandırılan dönemde başlamıştır).[77]

Sinyavski'ye yöneltilen ikiyüzlülük suçlaması da onun eserinde önceden yer alır. Kavramın edebiyat ve devlet açısından anlaşılma biçimleri arasında hayati bir farklılık bulunur.[78] Muhalif tavır stratejileri sadece yüzeyde Sovyetlere özgü olan ama fiiliyatta ulus-devletçi nitelik taşıyan, hem Sovyet ideolojisindeki hem de gündelik hayat pratiklerindeki dillendirilmeyen ikiyüzlülüğü yadırgatır. Komsomol'un, komünist liderlerin ve resmi olmayan rock müzisyenlerinin söylemleri ikiyüzlü bir dil ile örülüydü (ama tabii bunların dev-

77. *A.g.y.*, s. 117; Nepomniyaşçi, *Abram Tertz*, s. 36. Sinyavski sorgulamanın ve duruşmanın kendi metnini taklit eder bir görünüm almasını pek de eğlenceli bulmuş değildir. Roland Barthes'ın terimini kullanmak gerekirse, "ölü yazar" kendi sorgulamasının, mahkemesinin ve sürgününün koşullarını önceden bilen ve tanımlayan, Kassandra benzeri bir kâhin-hikâye anlatıcısı haline gelmiştir.

78. İddia makamı için ikiyüzlülük ihanet ve vatan hainliği ile eşanlamlıydı. Bu anlayış, yüzeyde, genç Sovyet komünistinin yasasında öne sürülen türden tutarlı ve ahlaki bir birleşik öznellik ve şeffaflık varsayar. Ancak farklı bir düzlemde, Sinyavski ve Daniel'e karşı yazılmış resmi mektuplardaki öfke başka bir şeye yöneliktir: izin verilmemiş davranışa, Sovyet ideolojisinin –mesela resmi söylemde hep muğlak bir yeri olan Stalin kültünün– eleştirisinin düzanlamıyla kullanımına.

let iktidarıyla ilişkileri arasında görmezden gelinemeyecek bir fark vardı). Geç sosyalizm döneminde bu ikiyüzlülük tamamen benimsenecek ve geç sosyalizmin paylaşılan bir kamusal yararı olarak özlemle anılacaktı; ama 1960'larda, Stalinizmin anısı güçlü ve canlıyken durum bu değildi.

Sinyavski için "ikiyüzlülük", bir yandan kendini-silme ve kendini-yeniden-yaratma estetik oyunu, bir yandan da bireylerin içsel çoğulluğunu ve kamusal tartışmada çoğulculuğu tanımayı talep eden etik ilkeydi. Böyle bir "ikiyüzlülük" ta antik Yunan'a, vicdanın kökeni kadar eskilere gider. Sanatın öyküsü ve vicdan tiyatrosu aynı çokseslilik oyununu paylaşır. Sokratesçi *daemon* eşzamanlı olarak bilinç ile vicdan arasındaki diyaloğu örnekler. Şklovskici yadırgatmanın da temelinde bu vardır: "Gündelik hayat bilinci belirler ama vicdan belirlenmeden kalır." Pek çok şair ve yazar, mesajını gizlemek için Ezop dili kullanmaktan, Şklovski'nin geleneğini sürdüren bilinç ile vicdan arasındaki Sokratesçi diyaloğa kadar ikiyüzlü olmanın farklı biçimlerinden söz eder. Joseph Brodsky'nin arkadaşı Litvanyalı şair ve muhalif Thomas Venclova, yazarın vicdanındaki iki iç ses üzerine belagatle yazar: düşünen bir kişinin içsel yaşamının tekinsiz doğasını sergileyen, birbiriyle sürekli düello halindeki Sovyet sansürcüsü ile şakacı şeytanın sesleri.[79] Ancak bu sadece kurnazca kendini sansürleme ve rejime uyum sağlama demek değildir; yazar şakacı şeytana uyduğunda ve resmi saklambaç oyununu kesintiye uğrattığında bu içsel bir özgürleşme oyunu da olabilir aynı zamanda.

Böyle bir ikiyüzlülük kendi içsel çoğulluğunu gözler önüne sererek Sovyet ve Rus kültürünün tekçi modelini sorgular. Sinyavski'nin bütün metinleri yerel siyasi, toplumsal ve sanatsal meselelerle ilgilidir: Kruşçev'in yirminci Kongre konuşmasında eleştirilen ama kısa süre içinde benzer eleştirilerle birlikte susturulan ya da dolaylı olarak bastırılan geç Stalin döneminin kozmopolitlik karşıtı kampanyaları; Rusya'da edebiyata büyük değer verilmesinin ve Sovyet

79. Thomas Venclova, "The Game of Soviet Censor", *Forms of Hope*, Riverdale on Hudson: Sheep Meadow Press, 1999, s. 186-91. Benzer bir tartışma için bkz. Philip Boobbyer, *Conscience, Dissent and Reform in Soviet Russia*, Londra: Sage, 2005, s. 161.

edebiyatı üzerindeki baskının bir yan etkisi olan grafomani salgını; Sovyet normlarının ahlakçılığının ötesine geçen cinsel ve erotik ilişkiler; Kafkaesk olaylar ve birdenbire belirip –oturma izni almadan– Sovyet toplu konutlarına yerleşen fantastik yaratıklar.

Sinyavski'nin hikâyeleri avangard sanata mizahi bir şekilde selam çakar ve yazarın "Sosyalist Gerçekçilik Nedir?" denemesinin sonunda ele aldığı 1920'lerin edebiyatının kesintiye uğramış geleneğini takip eder. Kimi zaman deneyselci geleneğin eksantrik, *off-modern* takipçileri gayriresmi grafomanlar kulübünde bulurlar kendilerini; kulübün başkanı ise kendini grafoman olarak tanımlayan, yazar olarak kendini silmeyi ve yadırgatmayı savunan, resmi edebiyatın desteklediği iyiliğin bayağılığını onun parodisini yaparak sorgulayan Tertz'in en başarılı karakterlerinden Galkin'dir. Sinyavski ve Daniel'in duruşmaları sırasında modernist kültür kendini ilk defa açık duruşmada buldu. Yasal çerçeve içindeki icraatı zaten parlak değildir modernist kültürün; yasal çerçevenin fantastik Sovyet versiyonu içinde kuşkusuz hepten başarısızdır. Yazarın ve karakterlerinin görüşlerinin birbirine karıştırılması, ahlaki öfke, incinmiş vatanseverlik duyguları ve yıkıcı niyet imalarıyla kurulmuş bir dile başvurulması sadece Sovyetlere veya Rusya'ya has değildir; on dokuzuncu yüzyıldan beri sanata karşı açılmış bütün davalarda kullanılmıştır. Farklı olan, yazarlara verilmiş olan acımasızca ağır hükümdür (elbette Sovyet standartlarına göre değil, Avrupa standartlarına göre "ağır").

Salt hukuki anlamda Sinyavski ve Daniel davayı kaybetti; hapis ve sürgün cezasına çarptırıldılar. Susturuldular ve eserleri Sovyetler Birliği son bulana dek Rusya'da yayımlanmadı. Bu sebeple benim kuşağımın okurları tarafından maalesef tanınmadılar. Ancak kendi zamanlarında dava ve muhalif davranış pratikleri, gayriresmi davranış taktik ve stratejileriyle kamuoyunu etkiledi.[80]

Ancak Sinyavski'nin başına gelenler hapis ve sürgünle son bulmadı. 1988'de Paris'te göçmenlerin yayınlarında, ardından 1989'da Rusya'da tekrar yargılandı. Olayların merkezinde Sinyavski'nin Dubravlag kampında yazdığı ve mektuplarla kaçak olarak karısına

80. Boobbyer, *Conscience, Dissent and Reform in Soviet Russia*, s. 150-68.

iletilen "Puşkin'le Gezintiler" metniyle ilgili skandal vardı. 1976'da, devrim sonrası göçmen dalgasından kalma Parisli bir göçmen eleştirmen Sinyavski'yi Rus dilini "kaba sabalaştırmakla" ve kültüre küfürle suçlamıştı. Sinyavski'nin "estetik nihilizminin" ve "ikiyüzlülüğünün" Rus yazarlık anlayışına ve "Rus kültüründe yüce ve saf ne varsa hepsine" karşı saygısızlık olduğunu iddia eden Soljenitsin bu suçlamayı yineledi. Sonra, 1989'da, Yuli Daniel'in ölümünün ardından Sinyavski'nin Rusya'ya gitmesi üzerine Rus dergilerinde ona karşı daha da zehirli bir saldırı dalgası patlak verdi. "Rusofobi" makalesinde İgor Şafareviç, Sinyavski'nin "Puşkin'le Gezintiler" metniyle Salman Rushdie'nin *Şeytan Ayetleri* arasında bir paralellik kurarak Puşkin'i bir Rus peygamberine çevirdi ve dine hakaret ile milli edebiyata hakareti birbirine karıştırdı. "Salman Rushdie'nin ünlü *Şeytan Ayetleri* romanı, "Puşkin'le Gezintiler"in İslami versiyonu gibi bir şeye benziyor sanki."[81] "Gibi bir şey" yazarın Rushdie'nin metnini aslında bilmediğine işaret ediyor olabilir. Sinyavski Rusya'nın kutsallarından Aleksandr Puşkin'e kara çalan biri olmakla suçlandı. Sinyavski'nin ikinci yargılanmasında, ilkinde tam olarak ifade edilmeyen bir şey ortaya çıktı: Ulusun kutsal otoritesine yönelik edebi özgürlük tehdidi dine küfür kavramını gündeme getirmişti, ki Yesenin Volpin'e göre Sovyet adaletinden çok İspanyol engizisyonuna yakışan bir taktikti bu.[82]

İkinci yargılama ilkinin bir tekrarı oldu ve Sovyet ve Sovyet-sonrası dönemin –bazı göçmenlerce bile benimsenen– aşırı ulusalcı yurtseverlik mitolojileri arasındaki şaşırtıcı sürekliliği gözler önüne serdi. Özgür düşünceli edebi deneyciliğe karşı olmak, bir yazarın görüşleriyle kahramanlarınınkini birbirine katmak, komploculuk imaları ve "kutsal" milli şair Puşkin'e küfür ve saygısızlık suçlama-

81. Şafareviç, "liberal entelijansiyanın bütün üyelerinin –ve özellikle göçmenlerin– Rusofob olduklarını ve bütün Rusofobların ya Yahudi ya da Yahudilerin kontrolünde olduğunu", bu yüzden Rus kültürünün tehdit altında olduğunu iddia eder. Nepomnyashchy, *Abram Tertz*, s. 30-31.

82. Sinyavski siyasi muhaliflerin çoğunun geçmişte inançlı, ilkeli devrimci ideallere bağlı örnek Sovyet vatandaşları olduğunu öne sürer. Onları başlangıçta gündelik Sovyet uygulamalarını sorgulamaya ve yabancılaşmaya iten bu idealizmdir. Ancak tek başına bu idealizm, otoriter yapıyı farklı temeller üzerinde yeniden inşa etmekten alıkoymayabilir onları.

ları yapmak bu sürekliliğin bir parçasıydı.

Sinyavski metinlerini tekinsiz bir biçimde taklit eden ama üzerinde bir yazar gibi denetim sahibi olmadığı hayatının fantazmagorisine ilişkin yorumlar yapar. Daha sürgündeyken, kendisini muhalifler arasında bir muhalif olarak bulur ve siyaset, din ve edebiyat arasındaki gerilimleri bir kez daha açığa çıkarır. Kimi Rus muhaliflerin Sovyet devletinin mimarisini zihinlerinde taşıdığını ve yurtdışında bu mimariyi yeniden kurduklarını söyler. Sürgünde yurtiçinde olduğundan da çok kendi içlerindeki gizli otoritarizme karşı uyanık olmalıdır muhalifler. Sinyavski açık bir biçimde hem Rus faşizmi hem de Sovyet otoritarizmi olarak değerlendirdiği şeylere karşı çıkar.

"Kişisel Bir Deneyim Olarak Muhaliflik" metninde Sinyavski siyasi ve sanatsal muhaliflik arasındaki ilişki üzerine akıl yorar. Metnin başlığı göründüğü kadar saydam değildir. Sinyavski'deki başka her şey gibi bir muğlaklık ve paradoks unsuru içerir. Kamusal bir etkinlik biçimi olarak görülen muhaliflik için kişisel deneyim olmak ne anlama gelir? Bir muhaliflik alanı haline geliyorsa kişiselliği nasıl kavramak gerekir? Bu sanatsal oyun imkânlarını azaltır mı, yoksa muhalifliğin mimarisini yeniden mi tanımlar? Muhalif yeniden yazımda Puşkinci "başka bir özgürlük" ne hale gelir?

Öncelikle Sinyavski Sovyet rejimiyle ve sürgündeki daha muhafazakâr çevrelerle anlaşmazlığının "estetik nitelikte" olduğunu iddia eder: "Toplumun siyasi ve toplumsal örgütlenmesi benim uzmanlığım değil. Sovyet iktidarıyla aramdaki ayrılığın estetik nitelikte olduğunu bile söyleyebilirim, yarı şaka yarı ciddi. Abram Tertz'in muhaliflik gerekçesi üsluba ilişkindir. Burnu büyük, iflah olmaz bir muhaliftir; muhafazakâr ve konformist toplumu rencide eder, tiksinti uyandırır."[83]

Sinyavski ilk muhalifler arasına siyasetçileri değil yazarları katarak kendi muhaliflik tarihini yaratır. Ancak resmi Sovyet devrimci yazarlarından (sevgili Mayakovski'sinden bile) söz etmez; içsel özgürlüklerini bir yurttaşlık erdemi haline gelecek ölçüde besleyen Pasternak, Mandelstam ve Ahmatova üzerine yazar.

83. Sinyavski, "Dissidentstvo kak liçnyi opyt", s. 133.

Burada çemberi tamamlayıp başladığımız noktaya, bir muhalif özgürlük anıtı olarak sıradışı Puşkin anıtına (ya da Tertz'in Dubrovnik çalışma kampında birlikte gezintiye çıktığı, anıtsallıktan uzak Puşkin'e) geri dönmüş oluyoruz. Puşkinci "başka bir özgürlük" Sinyavski için çok değerli olmasına rağmen, burada olumlanan sadece o değildir. Yazar her türlü muhafazakâr ve konformist topluluğu rencide eden bir eksantrik bireysellik modeli haline gelir.

Sinyavski kendi özgürlük ve muhaliflik fikrini şöyle tanımlar: "Fark etmez, bizim mesleğimiz özgürlük partizanları olarak kalmaktır; çünkü diğer bazı 'faydasız' kategoriler –mesela sanat, nezaket, insani düşünce– gibi kendi içinde bir değerdir, tarihsel ve siyasi şartlara (*konjuktura*) göre değişmez."

Sinyavski, yazarın hem çardan hem de halktan ayrı olarak varolma hakkını teyit ederek, ama bu sapkınlık oyununu kamusal alana doğru genişleterek Puşkinci "başka bir özgürlük" anlayışını yeniden yazar. Aslında Sinyavski burada bir başka sürgün yazar ve siyasi muhalifin, Aleksandr Herzen'in ünlü özgürlük tanımını yeniden yazmaktadır: "Özgürlük neden değerlidir? Kendi içinde bir amaç olduğu, ne ise o olduğu için. Başka bir şey için onu feda etmek, insan kurban etme eylemidir adeta."[84]

Özel hayatında Ortodoks Hıristiyan inanca sahip olmasına karşın Sinyavski kamusal alanda bir sapkın olmakta ısrar etti.[85] Ancak paradoksal bir şekilde, Sinyavski-Tertz sapkınlığı sapkınlık olsun diye ya da kişisel yazar özgürlüğü adına savunmuyordu. Yesenin-Volpin geleneğindeki gibi başkasının özgürlüklerini, kiliseyle devletin ayrılmasını ve çoğul olarak sapkınlıklara kamusal koruma sağlanmasını savunuyordu daha çok. Sapkınlık, manevi tutkuların ço-

84. Berlin, "Herzen and Bakunin on Liberty", *Russian Thinkers* içinde.

85. Sinyavski 1960'lardan beri Ortodoks Hıristiyan olduğunu, ama özel manevi inançlarının kamusal alanda yaptıklarıyla karıştırılacağını hiç düşünmediğini söylemiştir. Hep kiliseyle devletin, kamusal ve özel alanların ayrı tutulmasını savunmuş, içsel çoğulluk ve kamusal çoğulculuk konusunda ısrar etmiştir. Rus Ortodoks Hıristiyanlığı içindeki liberal geleneği temsil eder Sinyavski. Sosyolog ve özgürlük kuramcısı George Fedotov bu anlayışın bir başka ilginç entelektüel savunucusudur. Ortodoks papaz Aleksandr Men ve başka muhalif papazlar da Stalin döneminde kilise önderliğinin konumunu eleştirmiştir. Manevi muhaliflik için bkz. Boobbyer, *Conscience, Dissent and Reform in Soviet Russia.*

ğulluğunun korunmasını ve dünyayı yeniden kurabilecek bir hayal gücüne sahip olma hakkının güvence altına alınmasını sağlamak adına Ortodoksluğu yadırgatıcı kılar. Tertz'in estetik muhalifliği özerk estetikle değil, sanatsal pratik aracılığıyla dünya için yabancılaşmayla ilgilidir. Sinyavski'nin yazıları, davaları ve skandalları muhalifliğin tarih-sonrasına ve onu yeniden düşünme yollarına dair bir kavrayış sunar.

Sovyet-sonrası mekânda muhalifliğin siyasi ve sanatsal ölümden sonraki hayatına dair çıkardığım sonuçlar pek memnuniyet verici sayılmaz. Siyasi açıdan, seçkin bilimadamı ve insan hakları aktivisti Andrey Sakharov'un ölümünden sonra, Sovyet dönemi muhaliflerinin işlevi ve kamusal alanın yaratıcı biçimde yeniden tasarlanmasına ilişkin bıraktıkları mirasın önemi azaldı. Özellikle Doğu ve Orta Avrupa yazarları tarafından sıkça gözlemlendiği üzere, diktatörlük devrinde özel alan muhaliflik mekânı haline gelir ve özel alanın saklı köşelerinde yarı-kamusal nitelikte küçük gruplar oluşur. Bu durumda "özel", bireyden ziyade "mutfaktaki edebiyat salonu", arkadaş toplantıları, resmi olmayan ilişki ağları ve bağlantılar gibi alternatif kolektifliklerle eşitlenir çoğu zaman. Bunlar çevreler içinde çevreler oluşturur ve gelecekte kamusal kültürü yeniden yaratmaya yardımcı olacak aşamalı değişiklik sarmalları ortaya çıkarır. İçsel özgürlüğün kamusal alana doğru böyle yayılmasının tehlikesi, Sovyetler Birliği'nin son bulmasının ve komünizmin resmen çöküşünün ardından ayan beyan görüldüğü gibi, bu yayılmanın yeni siyasi kurumlar inşa etmeye dönüşmemesidir. Moskova ve Saint Petersburg'da büyük kitle gösterilerinin gerçekleştiği Ağustos 1991 olayları (muhtemelen) Rusya'nın kendi renkli ve demokratik devrimi olabilirdi, muhaliflik dersleri barındıran bir devrim. Ancak bağımsız bir yargı örgütlenmesi, hukuk sistemi ve hem devletten hem de ekonomik seçkinlerden bağımsız kamusal dayanışma kurumları inşa etme gereğine dair pek çok tartışmaya rağmen tarih farklı bir yol izledi. Partinin ve güvenlik sisteminin Sovyet dönemindeki seçkin yapısı neredeyse hiç değişmeden korundu ve sanki tersyüz edilmiş Marksizm veya yeni bir ütopyaymış gibi, kendine özgü, tuhaf bir serbest piyasa çeşitlemesi ülkenin bütün meseleleri için her derde deva bir ilaç olarak benimsendi. Siyasi seçkinlerin dönüşümü ya da büyük ölçekli bir milli

uyanış olmadan muhalifliğin yaratıcılığının yerine Rus usulü kapitalizm geçti.

Sanat açısından bakıldığında, dünya *için* yabancılaşmanın etkileri daha kalıcıdır ama çoğu zaman gölgede kalır ya da tarihten bilerek silinir. Avangardın siyasete aktarılamayacağı ve bu anlamıyla avangard deneyin başarısızlığa uğradığı yolunda görüşler öne sürülmüştür. Ancak yadırgatma stratejileri, özellikle *dünya için* yabancılaşma –bütün zorluklara ve kültürel baskıya rağmen– muhalifliğin oyuncu kültürü içinde hayatta kalmayı başarmıştır. Arendt'e göre özgürlük deneyimi tarihten silinmiş ve unutulmuş bir miras haline gelmiştir. 1960'ların Sovyet muhaliflik deneyimi (Doğu/Orta Avrupa muhalifliğinden farklı olarak) en azından doğduğu topraklarda böyle bir daimi kültürel silinmeye örnek oluşturur. Geç sosyalizm döneminde büyüyen benim kuşağım için muhaliflik bir tür Don Kişotvari ayrıksılık biçimi olarak görünebilir; ancak bu bize gençliğimizde dayatılmış olan *ars oblivionalis*'i, unutma sanatını sürdürmemiz ve komünizm-sonrası nezihleştirilmiş bir nostalji mekânına yerleşmemiz gerektiği anlamına gelmez.

Mahkemedeki Sanatçılar: Sovyet-Sonrası Çerçevede Siyaset ve Din

Çağdaş Rus yazarı Viktor Pelevin'in kült romanı *"P" Kuşağı*'nda (1999) komünizm sonrası Özgürlük Heykeli meşale yerine bir televizyon tutar elinde ve demokrasi değerlerini ilan eder. Bu durumda "demokrasi" kelimesi alternatif bir etimolojiye sahiptir: Kelimenin kökeninde *demos* yani halk değil, ticari tanıtım için kullanılan *demo* kelimesi bulunur.

Şklovski'nin en sevdiği söz sanatlarından paralelizmi kullanarak, başladığım gibi bitirmek istiyorum – Özgürlük Heykeli ile. Özgürlük Heykeli'nin Rusya'daki kaderi epey paradoksal oldu. Şklovski'nin tasvir ettiği anıt geçiciydi ve varlığını uzun süre devam ettiremedi; ama1920'lerin sonlarına doğru Moskova'da, yeni Sovyet neoklasik üslubunda daha kalıcı bir özgürlük anıtı inşa edildi. Ancak bu da İkinci Dünya Savaşı'nın ardından, yerini Stalinci devletin daha iyi bir simgesi olduğu düşünülen, Ortaçağ Moskova haneda-

nından prens Yuri Dolgoruki'nin daha az "kozmopolit" anıtına bıraktı. Yuri Dolgoruki günümüz Moskova belediye başkanı, prensin adaşı Yuri Lujkov'un en sevdiği anıt olmayı sürdürüyor. 2002 yılında belediye başkanının bir başka terk edilmiş anıtı, 1991 Ağustosundaki "Kadife Devrim" ertesinde yıkılmış olan Çeka (KGB'nin öncülü) başkanı Felix Cerjinski'nin anıtını geri getirmeyi savunması tesadüf değildir.

"P" Kuşağı'nın kahramanı, başarısız şair ve başarılı "halkla ilişkiler teknisyeni" Vavilen Tatarski, Şklovski'nin 1920'lerin sonlarındaki "Kızıl Restorasyon'un" gelişine dair söylediklerini başka kelimelerle tekrarlarcasına, komünizm-sonrası Rusya'nın komünist propagandadan Coca-Cola reklamlarına –arada eski Mısır tonlarıyla– "kızılın kızıla karşı kesin zaferi"ni kutladığını öne sürer.[86] Sovyet-sonrası gençlik kültürünün bu kahramanının romanda yansıttığı yeni yabancılaşma biçimi komplocu düşünceye ve üzerine düşünülmemiş nostaljiye yelken açar.

Yabancılaşma ve yadırgamanın kendi içinde tutkulu ve sorumlu düşüncenin garantisi olmadığını görebiliriz; çağın siyasi kötülüklerine panzehir olabileceği gibi zehir de olabilir yabancılaşma. Uç durumlarda içsel özgürlüğü dile getirmek bir entelektüel için en onurlu konum olabilir ve örnek teşkil eder. Öte yandan dünyayı yadırgamanın böyle bir biçimi kolayca tersyüz olabilir, muhaliflik konumundan varolan rejimin tiranlığına rıza gösterme haline dönüşebilir ve imkân baş gösterdiğinde yeni siyasi kurumlar inşa edememekle sonuçlanabilir. Kamusal özgürlüğün kurumsallaşması olmadan, *dünya için* eleştirel yabancılaşma, dünyadan yabancılaşma ve statükonun kabullenilmesi sonucunu doğurabilir.

Şklovski Sovyet Rusya'da devrimin hayatı edebiyattan da fazla yadırgattığını/yabancılaştırdığını yazmışsa da, 1970'lerde bu tuhaf

86. Viktor Pelevin, *Generation "P"*, Moskova: Vagrius, 1999, s. 110; Türkçesi: *"P" Kuşağı*, çev. Bülent O. Doğan, İstanbul: Verita, 2015. Romanın daha detaylı bir okuması için bkz. Svetlana Boym, *Obşçie mesta*, Moskova: NLO, 2003; bu Rusça basımda fazladan bir bölüm bulunmaktadır. Son sosyalist kuşak içinde "sözde saygı gösterisi" ve *stiob* kavramı için bkz. Alexei Yurchak, *Everything Was Forever Until It Was No More: The Last Soviet Generation*, Princeton: Princeton University Press, 2003 ve Boym, *Future of Nostalgia*, s. 154-7.

Sovyet hayatı norm halini aldı. Acımasızlık ve saçmalıkları evcilleştirildi ve argoda onu niteleyen bir terim doğdu: *sovok*. "Sovyet" anlamındaki *sovetski* sıfatından türemiş, itiraz ve sevecenliği birleştiren, ama aynı zamanda "kepçe" anlamına gelen, dolayısıyla evdeki çöpler için faraş anlamını anıştıran bir terimdi bu.

1990'ların ortalarına doğru "ideolojisizleşme" kavramı ya da siyasete yabancılaşma çemberi tamamladı ve 2000'lerden sonra Putin hükümetinin ilk günlerinin ana sloganı haline geldi. 1970'lerin ve 1980'lerin muhalif söyleminde ideolojisizleşme Sovyet devlet ideolojisine yabancılaşma hatta ondan özgürleşme anlamına gelirken, Putin döneminde 1980 ve 1990'ların eleştirel demokratik söyleminden kurtuluş anlamına gelir oldu. Hem Sovyet geçmişin hem de Sovyet-sonrası devlet kapitalizminin her türlü eleştirisinin ağza alınmaz bir tabu olmasını pekiştirdi. Nitekim 1990'ların sonlarından itibaren demokratik söylem aşağılayıcı *demşiza* adıyla anılır oldu: demokratik şizofreni anlamını taşıyan ve daha önceleri 1980'lerde perestroykaya biraz aşırı bir heyecanla sarılmış olan histerik teyzeler için kullanılan bir terim. Sanki eski Sovyet korku kültürü günlerinden kalma iyi bir savunma mekanizması devreye girmiş, bizzat siyasi söylem "estetik olarak yanlış" ve demode olmuş gibiydi. Şimdi Rusya'da kamusal siyasi söylem öylesine ideolojisizleşmiş ve sorumlu siyasetten öylesine uzaklaşmıştır ki çifte yabancılaşma bir kez daha gerekli hale gelmiştir.

"P" Kuşağı'nın kahramanı, "Rus düşmanı bir komplo var ve herkes bu komploda bir rol üstlenmiş," der. Elbette bütün nüfus "komplonun" içindeyse herkes suçludur ve kimse suçlu değildir; dolayısıyla hiç kimse "kızılın kızıla karşı zaferine" giden şimdiki zamanın sorumluluğunu üstlenmek zorunda değildir. Romanın gizli bir görsel altmetni vardır: Rus-Amerikalı sanatçı Alexander Kosolapov'un skandal yaratan kavramsal resmi *Hayatın Gerçek Tadı* (Resim 18). 1982'de yapılmış olan eser Sovyet ideolojisiyle Batı ticariliğinin ortaklığını, ikisi de "hayatın gerçek tadı" (ya da özgün sloganın daha düz çevirisiyle "asıl gerçek") olma iddiasındaki iki ikonayı gösterir: Lenin ve Coca-Cola. Bu imgelerin şoke edici olduğu, şimdiki gibi küresel kültürün sıradan ürünleri haline gelmediği 1982 yılında resim küçük ölçekli bir skandal yarattı. Eserin muğlaklığının ardında



Resim 18. *Hayatın Gerçek Tadı*, Alexander Kosolapov. Sanatçının izniyle. Özgün hali siyah değil kırmızı zemin üzerinedir.

yatan şey, resmin soldan sağa mı, sağdan sola mı okunması gerektiğinin belirsiz kalmasıdır: Lenin mi dünya devrimi için Coca-Cola'yı yanına almıştır, yoksa Coca-Cola mı gençlerin susuzluğunu gidermek için Lenin'i işe almıştır? Kitlesel olarak üretilen iki simgenin arasındaki gerilim tam da resimde bir gerilim unsuru, bir ayrım çizgisi ya da kesiklik olmayışından kaynaklanır. Bu bir kolaj değil, gerçeküstücü bir tesadüfi karşılaşma, kendini hiper-süreklilik olarak gösteren tuhaf ve çarpıcı bir yan yana geliştir. Resim ne Sovyetler Birliği'nde ne de ABD'de hoş karşılandı. Elbette Sovyetler Birliği'nde 1990'lara kadar sansür nedeniyle görülemedi. Ama sanatçı asıl, logosunun kötüye kullanıldığı iddiasıyla açık ve gizli girişimlerle resmi sansürlemeye çalışan Coca-Cola Company'nin itirazı yüzünden eserini "özgürlükler ülkesinde" de özgürce sergileyemediği için şaşkına döndü. Mülkiyet hakları ile ifade özgürlüğü arasındaki çatışma açığa çıkmıştı: Sanatın sınır bölgesi ne açık seçik tanımlanmıştır ne de iyi korunur. Kosolapov, Campbell çorba konservesi resmiyle ilgili davasında Andy Warhol'u başarıyla savunmuş olan avukatı tutarak hukuki bir savaşa girişti. (Daha sonra, 1990'ların ortalarında sanatçı resmini Saint Petersburg'daki Rus Müzesi'nde ser-

gilemek istediğinde başka bir engelle karşılaştı: Bu defa da Coca-Cola serginin resmi sponsoruydu.)

Kosolapov'un resminin hikâyesinde yeni bir gelişme de yaşandı. Sanatçı bir yandan kendi kendisinden, bir yandan da Rusya'da ve Batı'da değişen kitle kültüründen alıntı yapar gibi, eserinin *Bu Benim Kanımdır* başlıklı yeni bir çeşitlemesini yaptı. Yeni eserinde, (kitle üretimi yapılan Amerikan Evanjelik posterlerinden alınma) İsa Coca-Cola logosunun yanına yerleştirilmiş, altına da "Bu Benim Kanımdır" yazılmıştı. Kosolapov bir kez daha çağdaş kitle kültürünün farklı klişelerinin uyumsuz tesadüfi karşılaşmasını sergileyerek, hem Amerikan hem de –en büyük katedrali eski özgün halinin yaldızlı bir kopyası olan– Rus kültürlerinde dinsel simgelerin kitle üretimi üzerine yorum yapıyordu.

2003 yılında Moskova Sakharov müzesinde gerçekleştirilen "Dikkat, Din" sergisi sırasında *Bu Benim Kanımdır* tahrip edildi. İlginçtir, üzerine boya atılan Amerikalı İsa'nın yüzüydü; Coca-Cola şişesi olaydan hiç hasar almadan kurtulmuştu. Olaylar özetle şöyle gelişti: Sergi 14 Ocak'ta Sakharov Müzesi'nde, Rusya, Ermenistan, Japonya, ABD ve Küba'dan sanatçıların katılımıyla açıldı. Serginin adı –"Dikkat, Din" (*Ostorojno, Religiia*)– kasıtlı olarak çiftanlamlıydı; hem din ve maneviyatla uğraşırken dikkat ve özen gösterilmesini, hem de fanatizme ve dinsel kurumların yeni siyasi işlevine karşı uyanık olmayı çağrıştırıyordu. 18 Ocak günü altı adam sergiye geldi ve üzerlerine birtakım sloganlar (Mikrop!, Pislik!, Şeytan!, Kâfir! Ortodoks Kilisesi'nden nefret ediyorsun, lanetleneceksin vs.) yazarak resimleri tahrip etmeye koyuldu. Müze korumaları odayı kilitlemeyi ve polisi çağırmayı başardı ve adamlar tevkif edildi. Ancak olay tuhaf bir biçimde gelişti ve sanat tahripçileri kısa sürede salıverildi; etnik ve dinsel nefret yaymaya dair 282. kanun maddesi uyarınca sergi organizatörleri ve sanatçılar aleyhine dava açıldı. Anavatanın Ahlaki Dirilişi İçin Toplumsal Komite'nin radikal aktivistlerinden Kilise önderliğine kadar, Rus Ortodoks dinsel örgütlerin çoğu, kültürel konularda Kilise'nin müdahale hakkını öne sürerek sergiye saldıranların eylemini destekledi. Şubat 2003'te Rus Parlamentosu Duma, serginin amacının "dinsel nefret uyandırmak ve dini inanç sahiplerinin hassasiyetine ve Ortodoks Kilisesi'ne ha-

karet etmek" olduğunu belirten bir karar aldı. 267 milletvekilinin 265'i sanatçılara ve müze yöneticisine karşı ceza davası açılması doğrultusunda oy kullandı. Böylesine sert önlemlerin alınmasına karşı oy kullanan iki milletvekilinden biri olan Sergey Yuşenkov ise kürsüye çıktı ve "Ortodoks Kilisesi'nin önderliğinde bir totaliter devletin temellerinin atılmasına şahit oluyoruz," dedi. Birkaç hafta sonra Yuşenkov Moskova'da bir cinayete kurban gitti.[87]

Rusya'da geriye kalan az sayıda devlet desteksiz yayında yeni bir melez terim ortaya çıktı: "din adamları Bolşevizmi". Sergiyle ilgili bu skandal, "samimiyetsizliğin maskeli balosu" ve devletle halk arasındaki "ikiyüzlü aracılar" denilerek hükümet dışı ve hukuki kurumların itibarı aşındırıldığında neler olacağını ortaya koyan pek çok yakın tarihli olaydan biridir ve maalesef bu tutum Rus ve Sovyet geleneğinde köklü bir geçmişe sahiptir.

Din adamları Bolşevizmi olayı, Soğuk Savaş sonrasında yaşanan en önemli çatışmalardan birini –siyasileşmiş din ile kilise ve devlet ayrımında ısrarlı siyasi kültür arasındaki çatışmayı– gözler önüne serer. Modernlik karşıtı ve kilise retoriğinde genellikle Batı

87. Daha ayrıntılı bir tartışma için bkz. Konstantin Akinsha, "The Orthodox Bulldozer", *Art News* (Nisan 2004). Dini düşmanlık ve antisemitizm kışkırtıcılığına ilişkin 282. kanun maddesi hiçbir zaman neo-Nazilere veya açıkça zenofobik ulusalcı hareketlere karşı kullanılmamıştır. Kanun maddesi ilk olarak sanatçı Ter Oganyan'a karşı kullanıldı. "Dikkat, Din" sergisinin kapatılması etrafında dönen tartışmalarda iki tarafın retoriği de Sovyet Soğuk Savaş söylemine ait pek çok mecaza başvurdu. İlya Glazunov, Nikita Mihalkov ve İgor Şafareviç de dahil önde gelen pek çok Rus yazar, sanatçı ve biliminsanı, "Rusların ve Rus Ortodoksların Rusya'da ancak rezervasyon bölgelerinde yaşadıklarını" öne sürerek, Rusya'daki Ortodoks Ruslar ile ABD'deki yerlilerin durumunu mantıksızca mukayese eden Sovyet Soğuk Savaş söyleminin yaygın bir klişesini tekrarladı ve "bilinçli bir Satanizm" suçlamasıyla serginin tahrip edilmesini destekledi. Liberal basın sergiyi 1974'ün "buldozer sergisine" benzeterek "Ortodoks Buldozeri" diye adlandırdı. ABD, Japonya, İngiltere ve İsveç'te benzer sanat skandalları yargı organları ve sivil toplum örgütlerinin devreye girerek sanatçılarla devlet ya da dini kurum yetkilileri arasında arabuluculuk yapmasına yol açmıştı. Günümüz Rusyasında ise mahkemelerin devlete ve kilisenin dini buyruklarına bağımlı olduğu görüldü. "Vicdan özgürlüğü"–ve inanç özgürlüğü–anlayışı paranoyak bir formül uyarınca (biz barbarlar sanatçılardan nefret ediyoruz, bu yüzden bize zulmediyorlar) tepetaklak edildi. Olayın derinlikli bir çözümlemesi için bkz. Mikhail Ryklin, *Zurück und Zukunft: Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus*, haz. Boris Groys ve Anna von der Heiden, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.

karşıtı başka bir modern geleneğin inatçılığını gösterir. Hem taklit etmeye hem de baltalamaya çalıştığı seküler toplumların tekinsiz kırılganlığına işaret eden modernlik karşıtlığı, modernitenin ikiz kardeşidir.

Küresel kültürün, 2000-2003 yılları arasında devlet destekli olmayan televizyon kanallarının kapatılması tartışmaları sırasında odak noktasına taşınan bir başka özelliği, kapitalizmin gelişimiyle siyasi özgürlüklerin gelişiminin paralel yürümediğinin ayan beyan ortaya çıkması oldu. "Piyasanın liberalleşmesi" savları devlet destekli olmayan basının "liberal değerlerini" törpülemekte kullanıldı ve neticede Rusya'daki serbest piyasa Çin'dekine benzer bir devlet kapitalizmine dönüştü. Çünkü ne Rusya'da ne de Batı'da piyasa toplumsal, hukuki ve siyasi bağlamlardan özgürleşmiş değildir; en iyi halde, Avrupa demokrasilerinde bile bir kültürel değerler dengesi yaratan sivil ve hukuki kurumlara dayanır. Piyasanın siyaset karşıtı retoriği her yerde tehlikelidir: Doğu'da ve Batı'da pek çok işadamının ve siyasetçinin en nefret ettiği kelimelerden birinin "siyaset" olması tesadüf değildir. Dolayısıyla en ilginç sanat projeleri, çok çeşitli ve paradoksal yollardan siyasetle uğraşır. Çünkü sanatsal deneycilikte bile Viktor Şklovski'nin betimlediği ve sanatsal özgürlüğün olmazsa olmazı olan kendi "belirlenmeden kalan vicdanına" karşı sorumlu olmaya devam eder kişi.

Bugünün romancıları için kızılın kızıla karşı zaferi hakkında konuşmak ve herkesin herkese karşı olduğu bir kurgu tasarlamak ne kadar cazip olursa olsun, tarihi bir kısırdöngü olarak okumamak ve yadırgama ve yabancılaşmanın da nostalji gibi eski tadını yitirdiğini söyleyerek surat asmamak gerekir. Yeni bir başlangıç, uzun süre yirminci yüzyıl kültür tarihinin baskın çeşitlemelerinin yan yollarında kalmış fikirlerin soykütüğünü gözler önüne seren alternatif bir varsayımsal tarih ortaya koyar. Bu fikirler gerçekleşmemiş olanaklar, seçilmemiş yollar, harabeye dönüşmemiş "bilimsel hata anıtları" olarak ele alınmalıdır. Arendt tarihi kaçınılmaz ve önceden belirlenmiş bir şey olarak görmek yerine özgürlük fikrini geçmişe dair kavrayışımıza yansıtır. Dönüp yirminci yüzyıl tarihine bakan Arendt felaketin içkinliği görüşünü uzaklaştırmayı önerir. Böyle yapmak için kişi "önceden kestirilemez ve öngörülemez olana bakmalıdır", çün-

kü "kendiliğinden gerçekleşen kurtuluş değil hep felaket olduğu ve bu yüzden felaket hep karşı koyulmaz göründüğü için, terazinin kefeleri felaket lehine ne kadar ağır basarsa özgürlük içinde yapılan eylem de o kadar mucizevi olacaktır".[88]

88. Arendt, "What is Freedom?", *Between Past and Future* içinde, s. 170.



Resim 19. David King'in *The Commissar Vanishes* kitabından alınma, silinmiş (ve muhtemelen idam edilmiş) bir Komünist Parti üyesinin fotoğrafından bir parça olan "siyah kareli" satranç tahtası biçimli kolaj, Svetlana Boym.

6

TERÖR ÇAĞINDA MUHAKEME VE HAYAL GÜCÜ

İki Tutuklamanın Hikâyesi: Arendt ve Ginzburg

1933 yılında Hannah Arendt ve annesi Alman komünistlerine yataklık yaptıkları ve Alman antisemitizmine dair belgeler topladıkları gerekçesiyle Hitler'in gizli polisi tarafından tutuklanır. Arendt kendisini tutuklayan adamla yakınlık kurmayı becerir ve ona inanılmaz hikâyeler anlatır. "Hoş bir adam" olan Nazi subayı siyasi mahkûmlarla ilgili çalışmaya yeni başladığını ve onları ne yapacağını bilemediğini itiraf eder. Dahası, Arendt birkaç günlük hapsi sırasında kendisine sigara ve daha kaliteli kahve alması için onu ikna eder. Subay, Arendt'in evinin aranmasında sadece birkaç şüpheli (eski Yunancayla yazıldığı için şifresi zor kırılabilecek) belge çıkması üzerine onu çabucak salıvermeye söz verir. Nazilerin iktidara gelmesinden az sonra Alman gizli polisiyle bu mucizevi ve tamamen sıradışı karşılaşmanın ardından Arendt, Alman kültürüyle derinden özdeşleşmesine rağmen Almanya'dan derhal kaçma yönünde hayati bir karar alır.[1]

Arendt'in Nazi Almanyasında kurgudan da garip tutuklanmasından dört yıl sonra, 1937'de, Komünist Parti'nin sadık bir üyesi ve

1. Young-Bruehl, *Hannah Arendt*, s. 106-7.

öğretmen olan Sovyetler'deki çağdaşı Yevgenia Ginzburg Stalin'in gizli polisi tarafından tutuklanır. Aslında Yevgenia pek çok başkası gibi gecenin yarısında evinden alınmaz; inanılmaz bir karar vererek, partideki arkadaşlarının açık uyarılarına, bir bölümünün korkunç biçimde tutuklanmasına rağmen kendi iradesiyle Gizli Polis (NKVD) Merkezi'ne gider. Başta onun NKVD subayı da aynı ölçüde "hoş"tur: Yevgenia'yı telefonla arayıp kırk dakika kadar sürecek bir görüşme için ne zaman merkeze uğrayabileceğini sorar. "İlkbahar deresi gibi cıvıltılı" bir sesle, annesini görmesi gerekiyorsa akşam yemeğinden sonra yarım saatlik bir sohbet için uğramasını önerir. Yevgenia sevgili partisine masumiyetini kanıtlamak için derhal geleceğini söyler.

Tam bir kişisel ilkelilikle, ahlaki inançlarıyla uyum içerisinde, akılcı ve erdemli davranan Yevgenia NKVD'ye gelir ve bunun sonucunda on yıl boyunca ortadan kaybolur: Hiçbir suç işlemediği ve rejimin ateşli bir savunucusu olduğu halde, milyonlarca başkası gibi Stalin'in Gulag'ındadır.[2]

Eğer modern siyasi trajediler durumunda talih kavramı kullanılabilirse, pek çok açıdan Arendt'in talihinin yaver gitmesi Ginzburg'un "talihsizliğinden" daha istisnaidir. İki kadın da kendi kişisel kontrollerinin ötesinde siyasi güçlerle karşılaşmış olmakla birlikte tutuklanma hikâyeleri tam olarak karşılaştırılabilir değildir. 1933'te Nazi gizli polis subayları, birkaç yıl sonrasında Sovyet meslektaşlarının olduğundan çok daha az örgütlü ve deneyimlidir. Dahası o noktada Arendt faşistleri siyasi düşman olarak görürken Ginzburg sorgucularının parti yoldaşları olduğunu düşünür. En önemlisi, bu iki tutuklanma hikâyesi kişisel açmaz bilmecesini çözmeye ve mu-

2. Evgeniia Ginzburg, *Journey into the Whirlwind*, çev. Paul Stevenson ve Max Hayvard, New York: Harcourt, Brace and Co., 1995; Türkçesi: *Anafora Doğru*, çev. Gün Zileli, İstanbul: Pencere, 1996. Kitabın giriş bölümünde Ginzburg'un oğlu, yazar Vasili Aksenov annesinin hakiki sosyalizm adına Stalinizme direnmiş olmayı, böylece hiç değilse hapsedilmesinin daha "meşru" bir sebebi olmuş olmasını sık sık gönlünden geçirdiğini söyler. Ginzburg'un anıları ikili bir bakış açısı kullanır: parti politikasındaki yeni dönem yüzünden şaşkına dönmüş, inançlı bir idealist komünistin bakış açısı ve Yirminci Parti Kongresi'nden sonra yazan, Gulag'dan sağ kurtulmuş biri. Ginzburg 1930'lar ve 1940'lardaki bakış açısını mümkün olduğunca yeniden yaratan bir "dolaylı serbest söylem" kullanır ve bunu 1950'lerde ulaştığı sonuçlarla daha ılımlı hale getirir.

hakeme ikileminin tek doğru cevabını bulmaya dair değil, bizzat özgür düşünce alanın tehdit altına girdiği aşamada önceden kestirilemeyen ve öngörülemeyen siyasi şartlarla karşılaşmaya dairdir.

Dünyamızın çöküyor gibi göründüğü durumlarda olayları nasıl muhakeme eder, yargıda bulunuruz? Bize –zorunlu çoktan seçmeli şıklar ve grup kimliklerinin ötesinde– fikrimizi değiştirme ve dünya görüşümüzü sorgulama yeteneği veren nedir? Temellerimiz sarsılır ve mümkün olanın eşiği insanlık sınırlarının ötesine taşınırken "korkuluklar olmadan düşünme" nasıl mümkün olabilir?

Tutuklanmalarının üzerinden yaklaşık yirmi yıl geçtikten sonra Arendt önce *Totalitarizmin Kaynakları*'nı, ardından *Kötülüğün Sıradanlığı*'nı, Yevgenia Ginzburg ise *Anafora Doğru*'yu yayımlar. Ginzburg'un Gulag'daki hayatına dair etkileyici bir anlatı olan bu kitapta, yazar karanlık zamanlardaki muhakemelerini ve kendisinin ve hapishane arkadaşlarının körlük ve şaşkınlıkları üzerine düşüncelerini kaleme alır.

Anılarında Ginzburg tutuklanmasına yol açan olayları sıralamaya çalışır ve farklı kararlar vererek körlemesine sistemin eline koz vermemenin mümkün olup olmadığı üzerine kafa yorar. Hayatındaki iki kişi –ikisi de sıradışı perspektiflerden– farklı davranması için tavsiyede bulunmuştur.

Bunların biri, "serflik günlerinde doğmuş, okuma yazma bilmeyen basit bir köylü" olmakla birlikte "derinden felsefi bir kafa yapısına" sahip, "hayata dair meselelerden konuşurken hep tam isabet kaydetme konusunda hatırı sayılır bir gücü olan" kayınvalidesi Avdotya Aksenova'dır.[3] Avdotya Yevgenia'yı (Genia) odasına çağırır, kapıyı kilitler ve fısıltıyla konuşur:

> "Senin için bir tuzak kuruyorlar Genia, kaçabilecek gücün varken, onlar belini kırmadan kaçsan iyi olur. Gözden ırak, gönülden ırak derler. Ne kadar uzağa kaçarsan o kadar iyi. Eski köyümüz Pokrovkoe'ye neden gitmeyesin..."
>
> "Ama masum olduğumu Parti'ye kanıtlamalıyım. Bir komünist olarak nasıl kaçıp gizlenebilirim ki Parti'den?"
>
> Masum olduğunu kime kanıtlayacaksın? Eskiden de aynı şeyleri ya-

•••••

3. Ginzburg, *Journey into the Whirlwind*, s. 20.

parlardı, Tanrı ve Çar çok uzaklardaydı. Hâlâ çok uzaklardalar, Tanrı ve Stalin."

"Yok, büyükana, böyle söyleme. Canıma da mal olsa kanıtlayacağım. Moskova'ya gideceğim. Mücadele edeceğim."

"Ah Genia, Genia, canım. Akıllı bir adam kadar aptal şey yoktur derler (*'uma plata, a gluposti saratovskaia step'*)."[4]

Tutuklanmasından önceki akşam Yevgenia'nın buluştuğu, kendisine akıl veren diğer kişi, eski dostu genç Doktor Dikovitski'dir. O da "rezil bir liberalizm" ve "halk düşmanlarına karşı uyanık olmama" emareleri gösteren, siyasi açıdan güvenilmez olarak yaftalanmış biridir. Yevgenia'ya kendi farklı radikal kaçış yolunu önerir.

"Dinle Genia," dedi bana, "ikimiz de topun ağzındayız ve burada kalmakla kendimize iyilik yapmıyoruz. Başka bir şey düşünmeliyiz. Mesela gidip avare çingenelerle yaşamaya ne dersin, ha?"

Akı mavimsi gözleri geçmişteki gibi küstahça parıldıyordu.

"Hâlâ dalga geçebiliyorsun!"

"Son derece ciddiyim. Dinle. Ben doğuştan çingeneyim, seni de pekâlâ çingene diye yutturabiliriz (*tsiganka Aza*). Neden ortalıktan biraz kaybolmuyorsun? Kimseye tek kelime etmeden... Yoksa, siyah çerçeve içinde, 'P. V. Aksenov sevgili eşinin zamansız ölümünü kederle duyurur' falan diyen bir ilan çıkabilir gazetede. Senle ben bir çingene kampına katılır, fırtına dinene kadar bir-iki sene turist gibi dolaşırız. Ne dersin?"[5]

Avdotya'nın önerisi ne kadar sağduyulu ve naifse, Dikovitski'ninki de o kadar inanılmaz ve edebidir. Dikovitski, Yevgenia'ya bütün Rusların ve Sovyet okul çocuklarının bildiği, Puşkin'in romantik şiiri "Çingeneler"in edebi kurgusunu hayata geçirmeyi teklif etmektedir. Her iki durumda da Kazan şehrinden fiili kaçış, bireyleri sınıf düşmanı olarak yaftalayarak gerçekliği hapseden zamanın Sovyet dilinden zihinsel bir kaçışı içerir. İkisi de konuşmalarında o dönemin Sovyet diline yabancılaşmaya yol açan, farklı dillere ve referans sitemlerine başvuran alıntılar kullanır. Avdotya'nm muhakemesi halk bilgeliğine ve –devrim öncesinden Sovyet Rusya'ya uzanan– daha uzun vadeli bir tarihsel hafızaya dayanır. Dikovitski'nin eksantrik kaçış planı ise mizahı, edebi kurguları ve eklektik, aykırı dü-

4. Ginzburg, *Journey into the Whirlwind*, s. 21-22. 5. *A.g.y.*, s. 22-23.

şünceyi kullanır. Sistemi kurnazlıkla alt etmeye çalışmazlar; onun küçük hatalarını ve boşluklarını araştırmayı, Gulag'ın "düşük teknolojisini" taklit etmeyi denerler. Dikovitski de Avdotya da, değişik dünyalar ve inanç sistemleri arasında hareket etmelerini sağlayacak nitelikte, farklı perspektifleri keşfeden bir hayal gücüne ve zihinsel esnekliğe sahiptir. Belli ki muhakeme gücü sadece eğitim düzeyine bağlı değildir. Nitekim okuma yazma bilmeyen Avdotya Rus-Sovyet klişelerini Yevgenia'dan daha iyi okuyabilmektedir. Yevgenia için gündelik deneyimleriyle, şahit olduğu çelişki ve adaletsizliklerle sarsılmayan tek bir hakikat ve inançlarına uygun tek bir özgün davranış biçimi vardır.

Geçmişin bilgisiyle tarihe baktığımız için şu anda tasfiyelerden kurtulmanın tek bir yolu olmadığını biliyoruz. Ancak Yevgenia'nın kayınvalidesinin ve arkadaşının "gözden ırak, gönülden ırak" mantığına dayanan önerileri, Mihail Bahtin gibi entelektüeller ve yazarlar da dahil pek çok kişiye yardımı dokunmuş akla yakın bir stratejiydi. Hırsla halk düşmanı kotalarını doldurmaya uğraşan aşırı gayretli Sovyet NKVD görevlilerinin burnunun dibinde olmamak, bir kurtuluş yolu olmasa bile en azından makul bir çabaydı.[6]

Ginzburg anılarında, tek bir dönüşümü değil, zihniyet değişimi ve yabancılaşma yaratan ve sonunda onu ideolojinin gücünü ve birey üzerindeki etkisini tanımaya götüren bir dizi karşılaşmayı içeren bir bilinç *bildungsroman*'ı sunar. Başlardaki bir olay, Ginzburg'un aynadaki yansıması gibi olan bir kadın mahkûmla, Derkovskaya ile karşılaşmasına ilişkindir. Derkovskaya da kendisi gibi oğlundan ayrılmış bir anne ve adanmış bir siyasi idealisttir. Yalnız o farklı bir devrimci partiye, SR'lere (1917'den itibaren Bolşeviklerin hasmı olan Sosyalist Devrimcilere) bağlıdır. Kalabalık bir hücrede bulunan iki

6. Anılarını yazdığı sırada Ginzburg gözden ırak kalıp unutularak tutuklanmaktan kaçma stratejisinin çoğu zaman amansız sistemi aldatmanın yolu olduğuna inanır. "Evet, insanlar kaçmak için her yolu deniyordu. Sağduyusu, kurnazlığı, zihinsel bağımsızlığı dogmatik Sovyet eğitiminin ve Parti sloganlarının mistik büyüsünün etkilerine üstün gelenler arasında kaçabilenler bazen gerçekten kaçabiliyordu." Ginzburg, *Journey into the Whirlwind*, s. 24. 1936'da ise Yevgenia bunun tersini yapıp Moskova'ya gitmiş ve durumunun özellikle dikkat çekmesine yol açmıştı.

kadın sohbete koyulurlar ve Derkovskaya komünist-Bolşeviklere karşı ağzına geleni söyler, ama buna rağmen Yevgenia Derkovskaya'nın oğlunun alınyazısı karşısında "derin bir acıma" duygusu hisseder. Bir gün, kendisini tüketen bir sorgulamanın ardından Derkovskaya'nın tek tesellisi olan sigaralarının bitmiş olduğu anlaşılır. Ailesinden yeni bir paket gelmiş olan Yevgenia hevesle ona bir paket sigara sunar. Sonra olanlar hem duygulandırıcı hem de absürddür.

> Derkovskaya kızardı, "teşekkür ederim" deyip arkasını döndü.
>
> "Bir saniye, şimdi geliyorum."
>
> Duvarın yanına oturup tık tık vurarak bir mesaj yollamaya başladı. Bir sonraki hücrede kalan mahkûmlardan biri SR gizli bölge komitesi sekreteri Mukhina'ydı. Benim takip edebildiğimi anlamadan Derkovskaya mesajını tamamladı.
>
> "Bana sigara ikram eden Bolşevik-komünist bir kadın var burada. Kabul etmeli miyim?"
>
> Mukhina Bolşevik-komünistin muhalif olup olmadığını öğrenmek istedi. Derkovskaya bana sordu ve cevabımı iletti. Mukhina'mn cevap mesajı kesindi: "HAYIR."
>
> Sigaralar aramızdaki masada duruyordu. Geceleyin Derkovskaya'nın derin derin iç çektiğini işittim. Bir deri bir kemik olmasına rağmen ekmekten vazgeçmeyi tercih ederdi. Tahta yatağımda uyanık uzanmış halde aklımdan son derece aykırı fikirler geçmeye başladı: yüksek ilkeler ile dar kafalı hoşgörüsüzlük arasındaki çizginin ne kadar ince olduğu, bütün insani sistemlerin ve ideolojilerin ne kadar göreceli olduğu, insanın insana uyguladığı işkencenin ne kadar mutlak olduğu gibi fikirler...[7]

Derkovskaya'nın durumuna şahit olmak Yevgenia'nın kendi günahının farkına varmasına yol açar ve çoğunlukla iyi niyetlerin ve idealistçe özlemlerin üzerine kurulan hoşgörüsüzlüğün anatomisine dair bir kavrayış sağlar. Bolşevikler ile Sosyalist Devrimciler arasındaki karşıtlık özgür dünyanın bir lüksü gibidir; Gulag dünyasında insanları düşman sınıflara ayırma yöntemi sorgucuların yöntemine dönüşür; Stalinist propagandanın yansıttığı olabilecek en iyimser sosyal adalet vizyonu ile Gulag deneyiminin daha önce hiç olmadığı şekilde yan yana varoluşunu anlayabilmek için kişinin düşünce çerçevesini tamamen değiştirmesi gerekir.

7. Ginzburg, *Journey into the Whirlwind*, s. 112-3.

İlginç bir biçimde, daha sonraları iki kadın siyaset değil edebiyat aracılığıyla birbirlerine bağlanır. İdeolojik farklılıklardan pek az söz ederler; Aleksandr Blok'un şiirlerini ezberden okuyup tartışmayı tercih ederler. Rus edebiyatı Ginzburg için alternatif bir referans sistemi halini alır; adalete ilişkin ilk sezgilerini "Lermontov'un peygamberce özlemi" olarak tasvir eder, kendi düşünsel yabancılaşması üzerine konuşmak için Blok'u kullanır ve hücre hapsinde bir mantra gibi Puşkin'in şiirlerini ezberden okur. Kamplarda edebiyat okurluğundan yazarlığa evrilir. Ginzburg'un durumunda edebi hayal âlemleri, başka türden kültürel anıları bir biçimde aklına getirir ve bu, kaçmak, hayatta kalmak ve kampların edebiyattan da inanılmaz gündelik gerçekliğiyle baş etmek için ona güç verir. Bu Gulag dünyasında kelimeler anlamlarını yitirmiştir. Edebiyat bu mahkûmlara her zaman anlamı geri getirmez ama kişinin kelimelerle yeniden oynayabileceği ve insan haysiyetinin hâlâ mümkün olduğu bir zihinsel mekâna yerleşebileceği sanal bir hayal gücü bölgesi sunar. Kişi ancak bu ahlaki hayal gücü bölgesinde asgari bir özgürlük alanı bulabilir. Bu, Dostoyevski'nin "daha özgür özgürlüğü" de, Stalin'in ideolojisi aracılığıyla vaaz edilen radikal özgürleşme ve parlak komünist geleceğin yeryüzündeki cenneti de değildir; dönemin Sosyalist Gerçekçi filmlerinde resmedilen adalet, özgürlük ve bolluğun ütopik ülkesinin ortasında yer alan gizli Gulag bölgesindeki benzeri görülmedik varoluş koşullarına dair bireysel muhakeme eylemlerinde bulunma özgürlüğüdür.

"Auschwitz'den sonra lirik şiir yazmak barbarlıktır sözünü yumuşatmak istemiyorum," diye yazar Theodor Adorno.[8] Bu Yahudi Soykırımı'ndan sonra sanata dair söylenen sözler arasında en çok alıntılananlardan biridir. Adorno'nun bu düşüncesini paradoksal bir biçimde sürdürdüğü daha az bilinir. Edebiyat, diye devam eder Adorno, "bu hükme karşı koymalıdır. Çünkü çekilen acının derhal ihanete uğramadan dillendirilebileceği neredeyse tek yer artık sanattır." Adorno Gulag tartışmasını ele almaz ama Yevgenia Ginzburg gibi

8. Theodor Adorno, "Commitment", *Aesthetics and Politics*, Londra: Verso, 1980, s. 188-9.

Gulag'dan sağ kurtulan, Kolima kamplarının parlak ve gözükara hikâyecisi Varlam Şalamov, Gulag'dan sonra sanat için benzer bir paradoksal ilke öne sürer: "Hiroşima'dan, Auschwitz'den ve Kolima' dan, savaşlardan ve devrimlerden sonra, yeni düzyazıda didaktik olan her şey atılmalıdır. Sanatın vaaz verme hakkı yoktur. Sanat insanları ne soylulaştırır ne iyileştirir. Sanat bir hayat yoludur, hayatı anlamanın yolu (*poznaniia jizni*) değil. Başka bir deyişle bir belgedir ... belge gibi yaşanmış bir düzyazı."[9]

Ama edebiyat için "belge gibi yaşanmış" olmak ne anlama gelir? Ve muhakeme için ne tür dersler sunar?

Auschwitz deneyimi yirminci yüzyıl Batı siyasi felsefesini derinden etkilemişse de Sovyet Gulag deneyimi öyle bir etki yaratmamıştır. Karmaşık tarihi ve siyasi şartlar bir yana, Gulag ile hesaplaşma konusundaki inatçı zorluk büyük ölçüde ikili bir imgeye sahip oluşunda yatar: Hem cennet hem de cehennem olarak, hem ideal bir sosyalist inşaat şantiyesi hem de bir köle emeği kampı olarak temsil edilmiştir.[10] Gulag'ın otuz yıl süren varlığı sırasında Sovyetler Birli-

9. Varlam T. Şalamov, "O novoi proze" (Yeni Düzyazı Üzerine), *Sobranie soçinenii v şesti tomakh*, Moskova: Terra Knijnyi Klub, 2005, 5:157. Şalamov ve Arendt üzerine çalışmamın ilk hali için bkz. " 'Banality of Evil', Mimicry, and the Soviet Subject: Varlam Shalamov and Hannah Arrendt", *Slavic Review 67*, no. 2 (Bahar 2008). *Slavic Review*'un anonim eleştirmenine ve editör Mark Steinberg'e yorum ve görüşleri için müteşekkirim.

10. Dariusz Tolcyzk, *See No Evil: Literary Cover-ups and Discoveries of the Soviet Camp Experience* kitabında Gulag'ın ikili imgesinin tarihini inceler. Gulag' ın belgesel tarihi için bkz. N. Vert, S. V. Mironenko ve I. A. Zuzina (haz.), *Istoriia Stalinsgoko Gulaga: Konets 20-kh-pervaia polovina 50-kh godov; Dokumenty v 7-i tomakh*, Moskova: ROSSPEN, 2004; Anne Appelbaum, *Gulag: A History*, New York: Doubleday, 2003. Son zamanlarda yayımlanmış en derinlikli çalışmalar için bkz. Lynne Viola, *The Unknown Gulag: The Lost World of Stalin's Special Settlements*, New York: Oxford University Press, 2007; Golfo Alexopoulos, *Stalin's Outcasts: Aliens, Citizens, and the Soviet State, 1926-1936*, Ithaca: Cornell University Press, 2009; Irine Paperno, *Stories of Soviet Experience: Memoirs, Diaries, Dreams*, Ithaca: Cornell University Press, 2009. Büyük Terör döneminden kalan günlükler üzerine bir inceleme için bkz. Véronique Garros, Natalia Korenevskaia ve Thomas Lahusen (haz.), *Intimacy and Terror: Soviet Diaries of the 1930s*, çev. Carol A. Flath, New York: New Press, 1995; günlük tutma pratiği ile ilgili olarak bkz. Jochen Hellbeck, *Revolution on my Mind: Writing a Diary under Stalin*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2006 ve Igar Halfin, *Terror in my Soul: Communist Autobiographies on Trial*, Cambridge, MA: Harvard University

ği'nden ve yurtdışından sanatçılar, yazarlar ve film yapımcıları, "insanların özgürlüğü soluduğu" ütopya ülkesini övmek üzere istihdam edildi. Sayısı bilinmeyen milyonlarca mahkûmun helak olduğu Gulag bölgesinin bütün kapıları ve gözetleme kuleleri popüler bir şarkının nakaratıyla süslendi: "Emeğimiz onurumuzdur, cesaretimiz ve zaferimizdir." Sosyalist Gerçekçi sanat, bugünün Rusyasında devlet televizyonunda hâlâ sık sık yeniden yayınlanan ve Broadway ve Hollywood müzikallerine çok benzeyen Sovyet müzikalleri aracılığıyla ideal Sovyet topraklarının hipnotize edici hayalini kitlesel olarak üretti. Bu baştan çıkarıcı, coşkulu ve eğlendirici sanat dikkatlerin dağıtılmasına ve dünyayı cennet yapma adına fedakârlığı haklı çıkaran güçlü devrimci şiddet teleolojisinin evcilleştirilmesine yardım etti. Dolayısıyla Gulag tarihi sadece terör anılarını akla getirmez, aynı zamanda Sovyet sınırlarının çok ötesine yayılmış olan yirminci yüzyılın en güçlü ütopya düşlerinden birine de dokunur. Sovyet hayatında Gulag'ın meşrulaştırılması yaygın bir araz oldu: Sıradan yurttaşların sağduyuya dayalı algılarını ve gündelik deneyimlerini yabancılaştırdı. Bu algılar ve deneyimler ancak ikili bir yabancılaşma aracılığıyla, fiili Sovyet gündelik hayatının ve onun yerini alan resmi devlet kurgusunun yadırgatılması yoluyla "onarılıp sağaltılabilir"di. Primo Levi ve Hannah Arendt gibi, Gulag'a tanık olan ve tanıklıklarını yazan yazarlar da – Yevgenia Ginzburg, Aleksandr Soljenitsin, Vassili Grossman, Varlam Şalamov ve diğerleri – kamp de-

•••••

Press, 2003. "Sovyet öznelliği" ve Stalinist kültürel araştırmalara yaklaşımlar için bkz. *Ab Imperio 3* (2002) dergisi. Rus bağlamına uygulanmış bir Foucault eleştirisi için bkz. Laura Engelstein, "Combined Underdevelopment: Discipline and Law in Imperial and Soviet Russia", *Foucault and the Writing of History*, haz. Jan Goldstein, Cambridge: Blackwell, 1994 ve Jan Plamper, "Foucault's Gulag", *Kritika 3*, no. 2 (2002). "Belgesel-düzyazı"nın poetikasının derinlikli bir edebi tartışması için bkz. Leona Toker, "Towards a Poetics of Documentary Prose – from the Perspective of Gulag Testimonies", *Poetics Today 18*, no. 2 (1997): 201-7; Leona Toker, *Return from the Archipelago: Narratives of Gulag Survivors*, Bloomington: Indiana University Press, 2000; Leona Toker (haz.), "Documentary Prose and the Role of the Reader: Some Stories of Varlam Shalamov", *Commitment in Reflection: Essays in Literature and Moral Philosophy*, New York: Garland, 1994, s. 169-93. Stephen Barnes tarafından Harvard Üniversitesi Davis Merkezi'nde Kasım 2006'da düzenlenen "Gulag'm Tarihi ve Mirası" konferansından da çok yararlandım.

neyimini anlayabilmek için bütün insani duygu ve ilişkileri (dostluk, aşk, iyilik, özgürlük vs.) kapsayan bir "ölçek değişikliğinden" ve yeni anlayış biçimlerinden söz ederler. Kötülüğün sıradanlığını ve iyiliğin sıradanlığını gözler önüne serdikleri, bu arada bireysel muhakeme sanatını odak noktasına koydukları için Gulag anlatılarını yirminci ve yirmi birinci yüzyılda totalitarizm ve terör üzerine düşünmenin daha geniş çerçevesine yerleştirmek canalıcı önem taşır.

Kötülüğün Sıradanlığı ve Muhakeme Sanatı

Tutuklanmasının ve mucizevi bir şekilde Almanya'dan, ardından da Fransa'daki yerinden edilmiş kişiler kampından kaçışından sonra Arendt şans ve bireysel muhakeme, kamusal haklar ve totaliter "insanlığın özgürleşmesi" meseleleri üzerine düşünmeye koyuldu. Kendisi de deneme yanılma yoluyla siyasi muhakemede bulunma doğrultusunda pek çok tartışmalı eylem gerçekleştirmiş olduğu için Arendt, muhakeme üzerine kitabını zihnin hayatı üzerine son büyük eserinin doruk noktası olarak kaleme almak istedi. Ani ölümü gerçekleştiğinde, bu çabanın iki epigraf dışında boş bir kâğıttan ibaret ilk sayfası daktilosundaydı. Cato ve Goethe'den yapılan bu iki tuhaf alıntı görünürdeki uyumsuzluklarıyla yorumcuların kafasını karıştırır.

> Zafere ulaşmış davalar tanrıların hoşuna gider, yenilgiye uğramış olanlar Cato'nun.[11]

> Yolumdaki büyüleri hepten kovabilseydim
> Kafamdaki bütün sihri silip atabilseydim
> Durabilseydim karşında insan gibi ey doğa
> İnsan olma zahmetine değerdi katlanmaya.[12]

Arendt'in kitabının hangi öngörülmez biçimi alacağını bilmiyoruz. Bu son boş sayfada muhakemeye ayrılan alan, yenilgiye uğramış olan ile meydan okuyanın tanınmasının arasında bulunur; insani merak ile tarihi savaşları kaybedenlerin anısı arasında kalan bir alan... Ya da belki tam tersidir; kaçınılmaz yenilgilere ve zahmete rağmen, veya bunlar sayesinde, şaşırmanın ve hayal gücünün patikalarını silmek mümkün değildir.

Yenilgi Arendt için çoğu zaman "Tarih'in ilahiliğine" ve ilerlemenin otoritesine ya da diğer determinist düşünce sistemlerine karşı muhalifliğin bir biçimidir. Yenilgiye uğramış olanların (sadece mağdurların değil) seslerine kulak vermek, insan haysiyetini tarihte muhafaza etmenin, başka şekilde tarihten silinecek olan özel bireysel eylemleri ve özgürlük deneyimlerini muhafaza etmenin bir biçimidir. Ancak sadece hafıza yetmez. Yenilgiye uğrayanların haysiyeti, onların hayal gücüne dayalı muhakemelerinde, çoğu zaman özgürlükten yoksunluğun uç noktası olan şartlar altında gerçekleştirdikleri ender özgür düşünce anlarında yatar.

Arendt'in muhakeme sanatını kavrayabilmek için onun bu meseleye ilk olarak, emperyalizmden gelişen ve emperyalizmin ötesine giden totalitarizm deneyiminin emsalsizliği ve öngörülemezliği üzerine çalışırken eğildiğini akılda tutmak gerek.[13]

Arendt'in düşüncesinin üç yönü temel bir önem taşır. Birincisi, sadece devletten değil, (geleneksel dinden daha güçlü olabilen ve bazen kutsal mekânlar üzerine inşa edilen) totaliter ideolojiden de kaynaklanan yeni tahakküm biçiminin radikal tuhaflığını vurgular Arendt. Böyle bir "tuhaf büyülenme" kişinin kendi çıkarlarına veya gündelik deneyimine ters düşebilir ve geleneksel sosyal, psikolojik ya da kurumsal rasyonalizasyonla tam olarak açıklanamaz. Şalamov'un deneyimlerin radikal biçimde ölçek değiştirmesi fikriyle aynı doğrultuda, Arendt estetiğe ait yadırgatma kavramını "terör ideolojisinin" gücü üzerine düşünmek için kullanır.[14] Bu ideolojinin

11. Ronald Beiner, "Hannah Arendt on Judging", *Lectures on Kant's Political Philosophy*, s. 132 ve Young-Bruehl, *Hannah Arendt*, s. 533'te yer aldığı haliyle Cato'dan alıntı.

12. Goethe, *Faust 2* (sahne 5), çev. George Madison Priest, New York: Knopf, 1941.

13. Sovyetler Birliği'nin çöküşünden sonra Hannah Arendt'in totalitarizm kavramı sorgulandı ve birkaç kez bir Soğuk Savaş dönemi kalıntısı olarak gözardı edildi. Kavram sık sık kendisinin karikatürüne dönüştürüldü ve tam bir devlet kontrolü ve hayatın her alanı üzerinde tam bir tahakküm olarak görüldü. Arendt'in özgürlük kavramı ve totalitarizm deneyimine, sorumluluk ve muhakemeye dair görüşlerinin daha geniş varoluşsal, felsefi ve estetik yönleri çok daha az eleştirel dikkat topladı.

14. Arendt'in fikrine göre "sağduyunun canavarlıklara inanmama eğilimi" yüzünden totaliter ideoloji çok başarılı olabilir: "Totaliter rejimlerin altüst olmuş

baştan çıkarıcılığı ender olarak açığa çıkan pek çok gizli paradoksunda yatar. Böyle bir inanç sistemi gelecek için radikal bir özgürleşme önermesine rağmen bugün için özgürlüklerin yok edilmesini haklı gösterir. Benzer biçimde, son derece tutarlı, kapalı bir düşünce sistemi sunmasına karşılık insanları kendi gündelik deneyimlerinin ve duyularının gerçekliğine güvenmemeye zorlar. Bilimsel dil ve tutarlı yapının arkasında mistisizm ve dünyevilik karşıtlığını gizler. Bu anlamda terör ideolojisinin mantığı, gündelik gerçeklikle bağını koparmış, kendi fantazmagorik gerçekliğine sahip olan bir komplo dünyası içinde her şeyi anlamlandıran paranoyanın akılcı sanrılarının mantığına benzer. Kısacası, eğer düşünce veya inanç sistemi "her şeyi mükemmelen anlamlandırıyorsa" dikkatli olun: Anlamlı ve hassas olmayı her an bırakabilir; dünyevi kusurları reddederken giderek dünyevilik karşıtı, hatta tamamen ölümcül hale gelebilir.

İkincisi, Arendt terör ideolojisinin nasıl geleneksel insan yapımı kanunları, sözleşmelere dayalı toplumsallığı, (ahlaki mutlaklara değil) insanlığın mükemmel olmayan kültürel hafızasına dayanan kamusal hayatın teatralliğini itibarsızlaştırıp yerine tarih ve hakikatin insan-ötesi yasasını koyduğunu gösterir.[15] Amaç aracı haklı çıkardığına göre. böyle soylu bir hedef (devrimci) şiddetin her türlüsünü meşrulaştırır. Arendt tarihin yasalarını, devletle kamusallık alanı arasındaki ilişkiyi anlamanın Hegelci-Marksçı çerçevesinin temellerini sorgular. Yasaya ilişkin demokratik anlayış ile tarihin yasasına ilişkin totaliter anlayış arasında açık bir fark gözetmeden Aydınlanma projesinin eleştirisi olarak tahakküm ve iktidar biçimlerini araştıran Carl Schmitt, Michel Foucault, Giorgio Agamben ve başka yirminci yüzyıl düşünürlerinin aksine Arendt totaliterliğin farklılığı

•••••

kurgusal bir dünya yaratmada o kadar ileri gidebilmesinin sebebi –totaliter ülke nüfusunun büyük kısımlarını da daima içeren– totaliter dünya dışında kalanların kendisini hüsnükuruntulara kaptırması ve gerçek çılgınlık karşısında gerçekliğe bakmaktan kaçınmasıdır." Arendt, *Origins of Totalitarianism*, s. 437.

15. Arendt totaliter devletin (kanunları az çok başarıyla yürürlükte tutan) anayasal devlet ile kanunsuz ve keyfi tiranlık arasındaki geleneksel karşıtlık çerçevesinde anlaşılamayacağını öne sürer. Totaliter ideoloji "adaletin yeryüzüne hükmetmesini sağlamanın –kabul etmeli ki pozitif yasaların hukuku aracılığıyla asla mümkün olmayan– bir yolunu bulduğu iddiasındadır". Arendt, *Origins of Totalitarianism*, s. 462.

konusunda ısrarcıdır. Arendt'in (daima tekil olan) insan-ötesi yasanın tersine (hep çoğul olan) insan yapımı kanunlar üzerine düşüncesi, pek çok Marksist ve post-Marksist düşünürün değersizleştirdiği kamusal alan ve ortak dünya kavrayışıyla ilişkilidir. Dahası, Arendt Aydınlanma'nın temel kaygılarına eğilmeyi sürdürerek şiddet ile siyaset arasındaki ilişkiyi sorgular; ortak dünyanın kamusal hafızasına dayanan bir hukuk anlayışı geliştirir.

Üçüncüsü, devletin tam denetiminin ayrıntılı bir çözümlemesini yapmasına rağmen Arendt bireyin kendi adına muhakeme yapma yetisi konusunu cesaretle ele alır ve muhakeme, hayal gücü ve düşünme arasında sıradışı bir bağlantı bulur. Kendi özgün muhakeme kuramını geliştirmek için Arendt Kantçı "sağduyu" ve hayal gücü anlayışını gözden geçirir. Onun için hayal gücü en uç şartlarda bireysel muhakeme eylemlerini ve paradigma değişimlerini kavramanın bir biçimi haline gelir. Kamusal sahnede teatral gösterilerden düşünme sanatı ve zihnin yaşamına kadar, devletin estetik "bütüncül eserine" yanıt oluşturan bir dizi estetik pratiğe odaklanır. Böyle bir pratik anlayışının gündelik mitolojiler hakkında, onları evcilleştirmeden ve doğallaştırmadan düşünmek için alternatif bir model sunması, coşkulu bir benimseme veya kahramanca bir muhaliflikle sınırlı olmayan çeşitli tepkilere imkân tanıması önemlidir. En uç şartlarda gündelik pratikleri yorumlayanların görevi, olayların resmi olarak belgelenmiş haline karşı-yanıt oluşturacak asgari sapma veya uyumsuzluk "bölgesini", küçük paradigma değişimlerini anlamaktır.

Kitlesel imhanın ideolojik temelini oluşturan Nihai Çözüm'ün mimarı Adolf Eichmann'ın davasına ilişkin tartışma yaratan değerlendirmesinde Arendt, Eichmann'ın bir şeytan ya da Nazi bürokrasi makinesinin bir dişlisi olarak değil, birey olarak yargılanmasını önerir. Başka bir deyişle, Eichmann'ın davasını kendi devlet terörü teorisinin içinde eritmez. Eichmann başından sonuna kadar hep klişelerle konuşan tam bir örgüt adamı gibidir. Olağan bir bağlamda Eichmann'ın tutumu sadece kurumsal konformizm ve geleneksel yurtseverlik olarak görülebilecekken, Nazi imha makinesi bağlamında bu tür bir klişeci vicdan "kötülüğün, dili ve düşünceyi bağlayan ölçüde sıradanlığına" yol açar.[16] Ne demektir bu? Kötülüğün sıradan olduğu ya da gündelik sıradanlığın kötü olduğu ima edilmez

burada. Arendt, insanlığa karşı en korkunç suçlara izin veren bireyin, Shakespeare oyunlarına yakışır türden görkemli bir kötü kahraman ya da yeryüzünde Şeytan'ın fizikötesi bir cisimleşmesi değil, sıradan bir memur olduğuna dikkat çeker. Kötülüğün mitolojikleştirilmemesini, tersinden bir yüceleştirmeye tabi tutulmamasını ısrarla vurgular. Aslında İsrailli psikiyatr Eichmann'ın kesinlikle normal olduğu belirtilmiştir. Hapishanedeyken kendisine Nabokov'un *Lolita* romanı önerilen Eichmann'ın bu teklifi "uygunsuz ve ahlaksız" diye reddetmesi ironiktir. Bu belki de Humbert Humbert'ın umabileceği en iyi savunmadır. İlginçtir, *Lolita*'nın sonsözünde Nabokov asıl müstehcenliğin erotik konularda değil, "klişelerin çiftleşmesinde", merak ve hayal gücü yoksunluğunda olduğunu söyler.

Arendt, Eichmann davasında, zihinsel otomatikleşmenin, klişeleşmiş bilincin ve (geniş anlamda, ahlaki hayal gücü olarak düşünülen) "hayal gücünün iflasının" Eichmann'ı bireysel olarak sorumluluğunu taşıdığı "devasa bir muhakeme hatasına" götürdüğünü gösterir. Herkesin suçlanabilmesine, dolayısıyla kimsenin suçlanamamasına yol açan kolektif suç kavramına yakınlık duymaz Arendt; onun için suç bireysel ve tikeldir.

Eichmann'ın durumu sosyolojik, siyasi ve tarihsel olarak açıklanabilir ama affedilemez. Onun varoluşsal konumunun yeniliğini çözümlemek için Arendt estetiğin kavramlarını kullanır: hayal gücünün iflası ve sıradanlık. Arendt'in sıradanlık anlayışı, başta Nabokov olmak üzere Hermann Broch, Theodor Adorno ve Clement Greenberg'ün *kitsch* ve *poşlost* eleştirisini hatırlatır.[17] Son ve bitmemiş projesi *Zihnin Yaşamı*'nda Arendt etik ve sorumluluk meselesini eşi görülmemiş bir düşüncesizlikle ilişkilendirir ve özellikle bir rejimle düşüncesizce işbirliği yapmak üzerine kafa yorar.[18]

Bireysel muhakemeye girişme kapasitesi, genel ile özel, inanç sistemi ile yaşanmış deneyim, bilinç ile vicdan arasında arabulucu-

16. Arendt, *Eichmann in Jerusalem*, s. 252 ve *The Life of the Mind*.

17. Vladimir Nabokov, "On Philistines and Philistinism", *Lectures on Russian* Literature. Klişe (*poşlost*) ve *kitsch* üzerine ayrıntılı bir araştırma için bkz. Boym, *Common Places*, s. 11-20. Kötülüğün sıradanlığı ve radikal kötülük tartışması için bkz. Richard Bernstein, *Radical Evil: A Philosophical Interrogation*, Cambridge: Polity Press, 2002.

luk yapma yeteneğine bağlıdır. Muhakeme ikili bir hareket gerektirir: düşünme pratiği ile deneyime mesafe alma ve değişen deneyim aracılığıyla düşünme alışkanlıklarına mesafe alma. Muhakeme imkânı bir ahlaki ilkeye kesin bağlılık tarafından değil ahlaki hayal gücü tarafından belirlenir. Kampların duygusallıktan en uzak şahitlerinden, bir bilimadamı ve agnostik olan Primo Levi Auschwitz'de merak ve kültürün rolü üzerine yazar.[19] Başlangıçta Şalamov gibi Levi de estetik deneyimin romantik ya da kurtarıcı niteliğini reddeder, ama daha sonra başka bir kültürel hafıza ile merak ve hayal gücü meseleleri arasındaki bağlantıyı incelemeye koyulur. Hayal gücü ve muhakeme, korkuluklara ve yüzeysel desteklere değil, eşikleri ve kapıları taşıyan derin temellere dayanır. Hayal gücü sadece mekâna değil zamana ilişkin kopukluklar üzerinde köprüler kurar. Kampın sınırlarını zorlar, çatlakların *arasında* ve egemen dilin yapılarının *ötesinde* alanlar açar.

Elbette "hayal gücünün iflası" hiç de kötülüğün sıradanlığının tek açıklaması değildir. Arendt için meselenin anahtarı kamusal alanın ve kamusal dünyanın tahrip edilmesi, bunun sonucunda da iletişimin bozulması ve terörle içli dışlı olunmasıdır, ki bu da yurttaşların rejime bağımlılığını ve kurbanlaştırma kısırdöngülerinin yaygınlaşmasını koşullar. Totaliter rejimin ehlileştirilemez ve indirgenemez siyasi boyutu buradan kaynaklanır. Yine de ahlaki hayal gücü bir tür zorunlu "perspektivizm", başka ufuklara bir açılım sağlayabilir.[20] Hayal gücü, özgürlüğü özgürlük aracılığıyla düşünme gibi bir varoluşsal oyuna girişebilir, tabii kendisini dünyaya özen gös-

18. Eichmann'ın gösterdiği gibi, sadece sığlık ve aptallıktan ibaret olmayan, aynı zamanda bir etik sorun olan ve faillerin bakış açısından savaş suçlarının anlaşılmasının anahtarı niteliği taşıyan bir düşüncesizlik çeşidi vardır. "İyilik ve kötülük meselesi, doğruyu yanlıştan ayırt etme yetimiz düşünme yetimizle bağlantılı olabilir mi?" diye sorar Arendt. Arendt, *The Life of the Mind*, s. 5. Dana R. Villa, *Politics, Philosophy, Terror: Essays on the Thought of Hannah Arendt*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 2001. Arendt 5. Bölüm'de tartışılan *dünya için* yabancılaşma pratiği aracılığıyla muhakemesizliğin zemini olarak düşüncesizliğin temellerini araştırır.

19. Primo Levi, *The Drowned and the Saved*, New York: Summit Books, 1988, s. 138-9; Türkçesi: *Boğulanlar, Kurtulanlar*, çev. Kemal Atakay, İstanbul: Can, 1996.

termekten tamamen "özgürleştirmediği", olanakları ve varsayımsal tarihleri seferber ettiği, başka iletişim biçimlerine başvurarak atlaya sıçraya hareket ettiği sürece. Hayal gücü, kendine mesafe alma, içsel çoğulluğunu keşfetme ve bireysel psikolojinin ötesine, ortak dünya deneyimine geçebilme yetisi anlamında insanda insan-dışı olan şeklinde tanımlanabilir. Muhakeme ve hayal gücü etkinlikleri kültürel klişelere bağlıdır, ancak onlarla tamamen sınırlı değildir.

Kamp deneyiminin anlaşılmasının aynı anda hem disiplinlerarası hem de son derece titiz bir tutkulu düşünce biçimi gerektirdiğine inanıyorum. Arendt Gulag edebiyatının bir kısmıyla ve Ginzburg'un anılarıyla tanışıktı ama çevirisi ancak ölümüne yakın dönemde yayımlanan Şalamov'un anılarını muhtemelen bilmiyordu. Oysa Şalamov'un hikâyeleri doğrudan doğruya totaliter şartlar altında muhakeme ile hayal gücü arasındaki ilişki üzerinedir: *Kolima Hikâyeleri*'nde insan ruhunun içinde ve dışında Gulag bölgesinin sınırlarını araştırır. Şalamov, entonasyon taktikleri, karalama, insan hatası, taklit ve (gayriresmi dayanışma ve seçici yakınlaşmaların nişanesi olan) küçük hediye değiştokuşları aracılığıyla kötülüğü estetik olmaktan çıkarmak ister.[21]

Kolima Hikâyeleri'nde İnsan Hatası ve Entonasyon Etiği

Şalamov'un yaşamöyküsü ile tutuklanmalarının ve mucizevi bir şekilde sağ kurtulmasının hikâyesi Rus tarihi üzerine ilginç bir koda sunar ve Rus milli mitolojisinin kimi klişelerinin tersine bir anlatı oluşturur. Şalamov, adının iki kelimeyle ilintili olduğunu yazar: *şalost'* (keyif, uçarılık, oyun) ve *şaman*. Etimolojik olarak ister doğru

20. Hannah Arendt, "Understanding and Politics", *Partisan Review 20* (1953): 392. Daha ayrıntılı bir hayal gücü incelemesi için bkz. Hannah Arendt, *Lectures on Kant's Political Philosophy*, s. 79-85; Ronald Beiner, "Hannah Arendt on Judging", *Lectures on Kant's Political Philosophy*, s. 89-156; Howard Caygill, *Art of Judgement*, Oxford: B. Blackwell, 1989, s. 366-80. Arendt'in estetik yargı odaklı Kant okuması oldukça geleneğe aykırı olmakla birlikte kamusal özgürlüğü ele alışı açısından canalıcı önem taşır.

21. Şalamov, "Stalinizm övgüsü kötülüğün estetize edilmesidir," diye yazar. Varlam Şalamov, *Vospominaniia, Zapisnye Knijki, Perepiska, Sledstvennye Dela*, Moskova: Eksmo, 2004, s. 309.

ister yanlış olsun, bu Şalamov'un kökenlerini şairane bir yolla nasıl yarattığını ortaya koyuyor. Rusya'nın kuzeyinde, Vologda'da Ortodoks bir papazın oğlu olan Şalamov babasına isyan etti ve her türlü kurumsal dinden genç yaşta uzaklaşarak edebiyatı seçti. Şalamov 1917 Şubat ve Ekim devrimlerini kastederek, "gökyüzündeki fırtınada" yerini almak için çok geç doğduğu yorumunu yapmıştı, ama 1920'lerin kültür devriminde aktif bir katılımcı oldu: Osip Brik ve Sergey Tretyakov'un LEF toplantılarına katıldı; Kazemir Maleviç, Marc Chagal ve Vasili Kandinski'nin deneysel sanatını ve yeni siyaset ve hukuk kuramlarını tartıştı. Soldaki pek çok yazar ve sanatçı gibi o da parti çizgisinde bir Bolşevik değildi. 1927 Kasımında parti siyasetinde şeffaflık talep eden Kamenev ve Zinovyev liderliğindeki muhalefetin gösterilerine katıldı. Josef Stalin'in eleştirisini içeren Lenin'in *Vasiyetname*'sinin tam metnini basan yeraltı matbaasında 1929 Şubatında tutuklandı. 58. madde uyarınca, "karşı-devrimci Troçkist faaliyet"in kısaltması olan "KRTD" gerekçesiyle beş yıla hüküm giydi. Daha sonraları bu kısaltmadaki T harfinin hem Troçki'ye hem de mahkeme anlamına gelen *tribunal*'e işaret ettiğini söyleyecekti. 1937'de, 1938'de ve 1943'te tekrar tutuklandı. Şalamov'un bu diğer tutuklanmalarının bir sebebi, ülkeden göç etmiş yazar İvan Bunin'in Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazandığını söylemesiydi. Lenin'in vasiyetnamesinde olduğu gibi, Şalamov bir kez daha sadece olgusal ve belgelere dayanan bir gerçeği dile getirdiği için suçlanmıştı. Sonraki iki tutuklanmasıyla ilgili olarak Sovyet döneminde aklanmış olmasına karşın ilk "KRTD" için ancak 2000 yılında aklandı. "Kaderin mucizevi cilvesi" ve Gulag'da on yedi yıl hayatta kalmayı başarmasının ardından Şalamov sonraki yirmi yılını hikâyelerini ve şiirlerini yazmaya hasretti; ancak bunlar Aleksandr Soljenitsin'in eserlerinden farklı olarak 1988-89 yıllarına, Perestroyka dönemine kadar anavatanında yayımlanmadan ve büyük ölçüde bilinmeden kaldı. Şalamov, Soljenitsin'in ortaklaşa bir Gulag tarihi yazma önerisini reddetti. Onun yazılarını "kamp deneyimini cilalama" ve köle emeğine, zorunlu çileye edebi bir övgü olarak görüyordu. Trajedinin son sahnesinde, Şalamov çok soğuk bir havada gizlice huzurevinden akıl hastanesine götürülmesinin ardından 1982 yılında öldü. Hemşirelerin bildirdiğine göre son âna kadar çığlık at-

maya ve direnmeye devam etmişti. Sanki Kolima'nın ve Sovyet devletinin soğuğu sonunda onu yakalamış gibi, Şalamov'un ölüm sebebi akıl hastanesine götürülme sırasında yakalandığı zatürre idi.

Şalamov'un düzyazısında benzersiz bir özellik vardır: Uç noktalardaki deneyimi betimler ama emek, çile, din ya da milli aidiyet aracılığıyla kefaret ve kurtuluş önermez. Ginzburg'un anıları gibi Viktor Şalamov'un Kolima hikâyeleri de okuru deneyimin insanlıkdışılığıyla yüz yüze bırakır, ancak Şalamov şöyle der: "Eğer *Kolima Hikâyeleri*'ni sanat düzleminde anlarsak, bu hikâyelerde kötülüğün üstesinden gelmenin ve iyiliğin zaferinden başka bir şey yoktur."[22] Hümanizmin böyle olumsuz yoldan onaylanmasını ve "sanat düzleminde" deyişini nasıl anlamalıyız? Şalamov için iyiliğin sıradanlığından kaçınmanın tek yolu bu muydu?

Önde gelen Sovyet edebiyat araştırmacılarından Yuri Lotman'a yazdığı az sayıdaki mektuplarının birinde, Şalamov asıl arzusunun şiirsel entonasyon üzerine çalışmak olduğunu belirtir.[23] İlk bakışta Şalamov'un Gulag tanıklığıyla "ses tonunun saflığı" kaygısı arasında bir ölçüde uyumsuzluk var gibi görünür. Ancak entonasyon terör çağında büyük bir önem kazanmıştır. Yazar, araştırmacı ve Biçimci yöntemin talebesi Lidya Ginzburg günlüğünde insanların Stalinizm ile işbirliği yapmasının ve onu olumlamasının çoğu zaman açıkça ifade ettiklerinde yatmadığını kaydeder: "Stalin'in terör yıllarında 'asılsız olan', genel ideolojik dünya görüşünde değil çoğu zaman kişinin kamuoyu önünde rejimi onaylarken kullandığı ses tonunda bulunurdu."[24] Hem kamusal alanda hem de (günlükler de dahil) özel

22. Varlam Şalamov, "Oproze" (Düzyazı Üzerine), *Sobranie soçinenii v şesti tomakh*, 6:148.

23. Şalamov'a göre "entonasyon edebiyat araştırmalarında tamamen ihmal edilmiş bir alandır". Varlam Şalamov'dan Iu. M. Lotman'a mektup, *Vospominaniia, Zapisnye Knijki, Perepiska, Sledstvennye Dela*, s. 933. Şalamov'un entonasyon üzerine kısa metinleri arasında şunlar da yer alır. "Poetiçeskaia intonatsia" (Şiirsel Entonasyon), s. 21-30 ve "Vo vlasti çujoi intonatsii" (Yabancı Entonasyonun Denetimi Altında), Şalamov, *Sobranie soçinenii v şesti tomakh*, 5: 31-38. Entonasyon üzerine araştırmalar toplumsal dilbilim, retorik ve sosyal antropolojiye dayalı disiplinlerarası alanın konusudur. Sovyet müzikolojisinin kurucusu Boris Asafyev (1884-1949), toplumsal iletişim ve estetik yenilik biçimi olarak disiplinlerarası bir entonasyon anlayışı geliştirmiştir.

alanda ideolojik klişelerle konuşma, Sovyet döneminde ve sonrasında zorunlu bir ayin gibi devam etti. Ortaçağ ikona resimlerinde olduğu gibi bu konuşmanın da yorumu küçük ikonografi/entonasyon farklılıklarına dayanır.[25] Bu küçük farklılıklar rejimle işbirliğinin ya da –Arendtçi terimlerle söylersek– sıradan kötülükle suç ortaklığının derecesini gösterir.

Şalamov'un belgesel-düzyazısı kültürel mitosların paradigma değişikliklerine imkân veren kırılma noktalarını açığa çıkarır. *Kolima Hikâyeleri*'nin anlatıcıları, Ginzburg'un özyaşamöyküsel anlatısında olduğundan da fazla, Sovyet söyleminin ve Gulag teknolojilerinin taklidine başvurur; ancak bunu olumlu ya da olumsuz tutarlı bir "Sovyet öznelliği" anlayışına meydan okumak için yaparlar. İdeolojiyi uygulamak yerine çırılçıplak bırakırlar.

Şalamov ve Yevgenia Ginzburg'un muhakeme ve hayal gücü açısından Gulag deneyimine yaklaşımları arasında önemli bir fark bulunur. Ginzburg'un anıları kronolojik olarak yapılandırılmıştır ve çok sayıda tarihi ânı belgeler: 1937, 1956, Kruşçev döneminde buzların çözülmesi ve sonraki hayal kırıklıkları. Günlüğünün her aşamasında ikili bir perspektif sunar Ginzburg: kamp mahkûmu olan kendi gençlik halinin perspektifiyle, deneyimi üzerine düşünen yazarın perspektifi. Onunki bir bakıma pedagojik bir anlatıdır: Merak, öfke ve şaşkınlık içinde çevresiyle yüzleşir; Stalinist deneyime dair nasıl yeni bir anlayışa ulaştığını ve böylece görüşlerinin Doğu ve Orta Avrupa'nın "insan yüzlü sosyalizm" ve liberal hümanizmine nasıl yaklaştığını betimler. Ginzburg'un anıları, bir kadın mahkûmun ve değişen kültürel çerçeveleriyle bir Sovyet yurttaşının evriminin çok-katmanlı *bildungsroman*'ıdır.[26]

24. Lidya Ginzburg, *Çelovek za pis'mennym stlom*, Leningrad: Sovetskij Pisatel', Len. otdnie, 1989, s. 310. Bu mesele Svetlana Boym, *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia* içinde daha ayrıntılı ele alınır.

25. Brejnev döneminin sonlarına doğru ironi ve klişelere dayalı çiftanlamlı konuşma, yerini sahte ironi ve KGB ajanları dahil herkesin uyguladığı "niyet okumaya dayalı" *stiob* söylemine bırakır. Stiob'un retoriği ve durağanlık döneminin kültür mirası için bkz. Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, s. 154-6.

26. Ginzburg anılarını Sovyetler Birliği'nde yayımlamayı planlar; bu yüzden metin belli bir miktar içsel sansür içerir, ki dönemin yaygın bir özelliğidir bu. Anı-

Şalamov'un hikâyelerinde hep şimdiki zaman kipi kullanılır. Anlatıcı yeraltının daimi sakini Hades gibi konuşur, bir defalığına yeraltına inmiş heyecanlı ziyaretçi Orfeus gibi değil. Okurlar insanın yaşamasına uygun olmayan Kolima dünyasında yaşamaya ve dehşet verici ölçüde yakın bir bakış açısı üstlenmeye zorlanır. Dışarıdakilerin değil hapishane arkadaşlarının, yeni gelenlerin yerine konurlar. Sanki Kolima'nın insanlıkdışı dünyasının değişmiş varoluş ölçüleri tanıdık kılınmak istenirmişçesine, genellikle hikâyeler *in medias res*, olayların ortasında başlar ve biter. Ancak buradaki "sanki" canalıcı önemdedir ve Şalamov'un çifte yadırgatmasının özüne ilişkindir. Şalamov'un hikâyeleri, onun edebi becerilerini edindiği 1920'lerin "olgular edebiyatı" ve Biçimci poetikasını hatırlatacak tarzda belgeselvari bir üslupla yazılmış modern mesellerdir.[27] Deneyimin tasviri değil, başlı başına bir deneyim olan böyle bir içgüdüsel düzyazı, Şalamov için şeytan çıkarmaya benzeyen tüketici bir fiziksel süreçti. "Hikâyenin her kelimesini çığlık atarcasına söyler, bağırır, tehdit eder, ağlardı; gözyaşları ancak hikâye bitince kururdu."[28] Her hikâye resmi tarih belgelerinin karşısına konulmuş yaratıcı bir belgeydi.

Kolima Hikâyeleri'nde Şalamov ödünsüz bir "ses tonu saflığı" arar. Bu, Arendt'in "mağlupların haysiyeti" diye adlandırdığı, satırların arasında kalan ama mahkûmların Kolima karlarındaki ayak izleri gibi o satırları şekillendiren bir şeydir. Ancak entonasyon "samimi bir ses" ve siyasi buzların çözülüşünün hafif dokunuşu değil, Sovyet taklitçiliğinin uygulamalarını tehdit eden özel bir yazarlık aracıdır.[29] Şalamov'da tekrarlamalar ideolojiyi sahnelemeye yara-

•••••

larda çok sayıda açık vahşet tasviri bulunmaz: Bu tür bir sansasyon merakı zaten Ginzburg'un esas derdi değildir ve çoğu zaman hapishane arkadaşlarının onurunu korumaya çalışır. (Bu sadece sansür meselesi değil, aynı zamanda bir kültürel farklılık meselesidir.) Metin farklı zamanların kararsızlıklarını, yargılarını, siyasi kararlarını ve yazma pratiklerini içerir.

27. Aslında Şalamov'un belgesel-düzyazıyı tartışması, 1920'lerin sonundaki "romanın sonu" ve yeni "belge-düzyazı" (*proza dokumenta*) tartışmalarından çok da farklı değildir. Şalamov'un çalışmaları ve Biçimci çevreyle dostluğu düşünülürse bu şaşırtıcı sayılmaz. Şalamov iç içe anlatılar, çokseslilik veya açıkça süslemeye yönelik söz sanatları gibi gösterişçi edebi araçlara yer vermez.

28. Şklovski, *Varlam Şalamov*, s. 54.

maz; farklılık boyutunu, bağımsız muhakeme ve hayal gücü alanını açmaya yarar.

Entonasyon hikâyelerin okunurluğunu karmaşıklaştırır ama aynı zamanda pek çok belgeye yansıyan Gulag iletişim sisteminin karmaşıklığını kavramaya da yardımcı olur. Sesin saflığı monologculuk ya da her şeyi görüp bilen bir yazar bakış açısı değil, Şalamov'un kamp deneyiminin "sıradanlaştırılması" (*opoşlenie*) diye adlandırdığı şeyin karşısında estetik ve etik muhaliflik anlamına gelir. Okurun Kolima adlı "cehennemden dönmenin" nasıl bir şey olduğunu anlaması için Şalamov, ıstırabı ve otoriter ahlakı kabullenmeyi vaaz eden "Rus hümanist geleneği denen şeyin" klişelerine karşı savaşır: "On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısının Rus hümanist yazarları ruhlarında, yirminci yüzyılda onların adına dökülen kanlardan kaynaklanan büyük bir günahın lekesini taşır. Bütün teröristler Tolstoycu ve vejetaryendi, bütün fanatikler Rus hümanistlerinin talebeleriydi."[30]

Bu yargı sert görünse de, Şalamov'un Tolstoy okumasının onun edebi eserlerine değil, daha çok peygamberce son dönem yazılarıyla, Sovyet Sosyalist Gerçekçilik ilkeleriyle ve Soljenitsin'in Tolstoy'u sahiplenmesiyle şekillenmiş "kültürel metnine" dayandığını akılda tutmak önemlidir.[31] Şalamov'a göre ahlakçı ve dini klişeler

29. Stalin'in ölümünden hemen sonra, Kruşçev döneminin şafağında, Sovyet "kalın dergileri" Gulag deneyimi ya da kurbanlar için adalet üzerine değil de ses tonundaki "samimiyet" üzerine tutkulu bir tartışmaya girişmişti. Yazar İlya Ehrenburg tarafından kullanıma sokulan "buzların çözülüşü" terimi bu tartışmayla ilintilidir. Kültür politikası açısından Kruşçev döneminde buzların çözülmesi toplum yapısını veya Sovyet söylemini altüst etmeyen ama sözdizimini ve ses tonunu etkileyen bir yumuşak devrimin davetiyle sahneye çıkmıştı. Şair ve ozanların gayriresmi (ama asla resmilik karşıtı olmayan) buzların çözülüşü kültürü, alternatif bir Sovyet dostluk ağı için parola işlevi gören yeni bir entonasyona dayanır. Bu entonasyon devrimi –minör tonda isyankârlık– devletle yapılan, yazılı olmayan Sovyet sözleşmesine doğru ilk adım niteliği taşıyordu. Tavır gibi ses tonu da, çok sayıda "iyi niyetli" yurttaş ve muhbir için okunmaz kalan ama Sovyet döneminin mükemmellikten uzak gayriresmi ağları için beyaz mürekkep ya da görünmez mühür işlevi gören bir işaret sistemi oluşturdu.

30. Şalamov, "O novoi proze", *Sobranie soçinenii v şesti tomakh*, 5:160.

31. Şalamov, *Vospominaniia, Zapisnye Knijki, Perepiska, Sledstvennye Dela*, s. 53-56.

ile tarihsel olarak şiddetin gerekliliği söylemi "Kolima cesetlerine" ihanet anlamına geliyordu. Bu mesele Şalamov'un not defterlerine kaydedilmiş, Şalamov ile Soljenitsin arasındaki –Dostoyevski'nin kalemine yakışır nitelikte– çarpıcı bir diyalogda doğrudan dile getirilir. İki yazar inanç, dürüstlük, Rusya ve Batı, Thomas Jefferson, Voltaire ve ABD kitap piyasası meselelerine değinir ama Şalamov'un Soljenitsin ile ilişkiyi nihai olarak koparmasına yol açan esas mesele deneyimin "sıradanlaştırılıp bayağılaştırılmasıdır". Şalamov Soljenitsin'i "gerçekliği cilalamak" ile suçlar ve *Gulag Takımadaları*'nın epik yazarının "ses tonundaki kirliliği" hiç affedemez.[32]

32. Not defterlerinde Şalamov, çoğu zaman tam adını vermeden, sadece adının ilk harfiyle S diye anarak Soljenitsin ile çok sayıda görüşmesini aktarır. Şalamov Soljenitsin'e "yazı delisi", Gulag tüccarı (*delets*) ve "gerçeklik cilacısı" (*lakirovşçik deistvitel'nosti*) der. Örnek olarak Şalamov'un not defterlerinden alınma, "S"nin kendinden daha az başarılı Şalamov'a eserlerini yurtdışında bastırmanın yolunu öğrettiği şu pasaja bakın:

> Amerika için –dedi yeni tanışım, hızlıca ve öğretici bir edayla– kahramanın dindar olması gerekir. Bu konuda bir kanunları bile var; Amerikalı hiçbir yayıncı kahramanı ateist, kuşkucu, hatta sadece kuşkuları olan bir adamın hikâyesinin çevirisini basmaz.
>
> – Peki ya Bağımsızlık Bildirgesi'nin yazarı Jefferson?
>
> – O çok uzun zaman önceydi... Senin hikâyelerine baktım ve kahramanı imanlı bir adam olan tek bir hikâye bile bulamadım. Yani onları –sesi alçaldı– Amerika'ya yollama.
>
> Yeni arkadaşımın küçük parmakları daktilo edilmiş sayfaları hızla karıştırıyordu.
>
> – Şaşırdım. Nasıl olur da Tanrı'ya inanmazsın?
>
> – Voltaire gibi benim de böyle bir varsayıma ihtiyacım yok.
>
> – Ama Voltaire'den sonra II. Dünya Savaşı oldu.
>
> – Tam da bu yüzden...
>
> Kolima Stalin'in imha kampıydı. Kendine özgü her yönünü yaşadım. Yirminci yüzyılda anılarını kişisel sebeplerle kullanabilen bir yazarı tahayyül bile edemiyorum.

Şalamov, *Vospominaniia, Zapisnye Knijki*, s. 372-3. Bunu izleyen notlarında Şalamov, "Yöntem ne kadar ucuzsa o kadar başarılı oluyor. Bu benim hayatımın trajedisi," şeklinde bir gözlem yapar (s. 373).

Soljenitsin ile Şalamov arasındaki Dostoyevskivari derin anlaşmazlığı çözmek bize düşmez. İlginç olan, bu karşılaşmanın Şalamov'un sıradanlık ve bayağılık tartışmasıyla çerçevelenmiş olmasıdır: Şalamov için mesele inanç veya Amerika ya da eserlerinin yayımlanma imkânları değildir. Mesele yöntemlerin "ucuzlaşması" ve en az satılabilir deneyimlerin satışa çıkarılmasıdır.

Şalamov'un kendi düzyazısı gerçekliğin cilalanması sürecinde oluşan çatlaklara odaklanır. Şalamov için entonasyon, hikâyelerindeki anlatıcı sesini ve sözdizimini etkileyen, benzersiz sanatsal üslubunu kolektif deneyime bağlayan, hikâyenin şiirsel biçimi içindeki sözlü konuşma izidir. Şalamov, geleneksel psikolojizm olarak gördüğü ve küçümseyerek "psikolojinin temsilindeki yarım-seslerden oluşan yüzey tabakası (*şelukha*)" diye adlandırdığı şeyden kaçınmak ister.[33] Bu tür bir psikolojizm kamp deneyiminin modern özgünlüğünü ehlileştirir ve siler. Şalamov'un metinlerinde entonasyon, içeriden bakanın sesiyle yadırgatıcı bakış açısı arasında özel bir denge yaratır.

Peki, Şalamov'un belgesel-düzyazısında "edebi" olan nedir? 1920'lerdeki OPOYAZ üyeleri gibi, Şalamov da yadırgatmanın temelini ve radikal muhakeme ve hayal gücü pratiklerini araştırmak için geleneksel edebi biçime saldırır. Şalamov'un hikâye anlatımına yaklaşımı estetik ve etik "heykeltıraşlıktan" (gereksiz her şeyi yontup atmaktan) ama bunu yaparken deneyimin ve tanıklığın benzersizliğinin izlerini korumaktan ibarettir, ki bu izlere yazarın yazım hataları, tekrarları, söz bozuklukları gibi Hegelci-Marksist-Leninist "tarihin yasaları" anlayışının alakasız gördüğü her şey dahildir. Kendine yardımcı olmaya çalışan editörleri irite etmek pahasına, metinlerindeki yazım hatalarını ve tekrarları aynen bırakmakta ısrar eder Şalamov.[34] Ona göre bunlar hikâyelerini birbirine bağlayan, çağdaş tabirle metinüstü diyebileceğimiz doğrusal olmayan bir ağ oluşturmaktadır. Şalamov bu tuhaf yazım hatası poetikasını totalitarizm meselelerini ele alan başka modernist yazarlarla, özel olarak Nabokov ve Milan Kundera ile paylaşır. Nabokov hataları, yanlış anlamaları ve yazım hatalarını *Solgun Ateş*'te olduğu gibi ("Ebedi hayat bir yazım hatasından mı kaynaklandı?") ironik bir aydınlanma ânı yaratmak, "insanlığın yamuk kerestesini" ve insan hatasını metnine dahil eden bir ifşaatta bulunmak için kullanır. Kundera için ise komünist "istenmeyen adamları" her fotoğraftan silmeyi içeren totaliter sistem hiçbir zaman tam olmaz ve başka bir tarih için alan açan

33. Şalamov, "Oproze", 6: 152.
34. *A.g.y.*, s. 155-6.

lekeler bırakır ardında.[35] Ben zayıfların ve gözetim altındakilerin önemli bir silahı olan bu yaklaşımı "leke poetikası" olarak adlandırıyorum. Şalamov'da yazarın yazım hataları benzer şekilde, çeşitlemeler içeren bir tema, kolektif teleolojiden sapmayı temsil edebilen bir tuhaflıklar ve insan hataları çeşitlemesi oluşturur. Bunların korunması yazarın hakkıdır, ki Şalamov bazen bunu tam anlamıyla bir insan hakkı olarak görür. Bence bu yazım hataları ve tökezlemeler, biz okurların yazarı gafil avlamasını sağlayan bilinçdışı "Freudcu dil sürçmeleri" olarak yorumlanmamalıdır. Eğer maharetli okurlar olmaya gönüllüysek, bunlar bizi alternatif kamp iletişimi taktiklerinde suç ortağı yapar.

Yazım hataları Şalamov'a göre yazara ihanet etmez, onun imzasını çerçeveler. *Kolima Hikâyeleri*'nde "insan hataları", kurnazlıkların ve Stalin döneminin gündelik pratiklerine ve diline sinmiş sıradan kötülüğün klişelerinden asgari ölçüde özgürleşmenin hikâyelerini anlatan gizli anlatıları tetikler. Şalamov'un metinlerini yakından okumak sadece "bir edebi eserin nasıl yapıldığını" açığa çıkarmakla kalmaz, ideolojinin nasıl yapıldığını, hangi iletişim biçimlerinin ondan kaçınabildiğini ve onu yıpratabildiğini gösterir.

Klişe Tayınları, Terör Belgeleri

Şalamov'un "Kuru Tayınlar"ı Gulag'ın arafta kalmış bir bölgesinde keşif yapmak ve karın içinde bir yol inşa etmek için destansı bir yolculuğa çıkan dört hükümlüyle, neredeyse bir peri masalı gibi başlar. Hikâyenin başında üzerinde bildik "Emeğimiz onurumuzdur, cesaretimiz ve zaferimizdir" sözü yazılı kamp kapılarından çıkarak yola koyulurlar. Talihin bir anlığına yaver gitmesinden duydukları sevinçle, sanki kısa kaçışlarının birinin hatasından, bir şakadan ya da bürokratik yönetmelikteki yazım hatasından kaynaklandığı ortaya çıkacakmış gibi, sessizliği bozmaktan korkarak yürürler.

35. Milan Kundera *The Book of Laughter and Forgetting*, çev. Michael Heim, New York: Penguin, 1986, s. 65-68; Türkçesi: *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı*, çev. Erhan Bener, İstanbul: Can, 2014. Leke poetikası üzerine bir tartışma için bkz. Boym, *Common Places*, s. 242.

Kamp hayatının resmi klişeleri hikâyeyi, bölgeyi kuşatan dikenli teller gibi çerçeve içinde tutar. Aslında hikâyenin Rusça başlığı "Kuru Tayınlarla" (*sukhim paikom*) diye çevrilmelidir. Bu mecazlı zarf tümleci, bir varoluş tarzına işaret eder. Başlığın sözdizimi bizi doğrudan kamp dilindeki "tayınlara" iteler. "Kuru tayınlar" mahkûmun bölge dışına yolculuğunun zaman ve mekânını belirleyen "kısa süreli özgürleşmenin gelişi"ni belirtir. Yiyeceğin, çalışmanın, özgürlüğün, ıstırabın, cezanın ve vahşetin bölüştürülüp tayına bağlanması kamp hayatının merkezindedir. Tayınlama, terörün rasyonelleşmesinin bir biçimidir.

Hikâye bir yandan çeşitli klişeleri, bir yandan da kamplarda varolmanın resmi ve gayriresmi rasyonalizasyonlarını boza boza ilerler. Tesadüfün bir araya getirdiği dört yolcu kamp toplumunun bir kesitini oluşturur. Ancak herhangi bir biçimde temsili kimseler değildir bunlar; kendine özgü (ama sıradışı olmayan) talihsizlikler yaşamış tekil bireylerdir. Yol arkadaşlarından biraz daha yaşlı olan ve mahkûmların "en düzgünü" olarak tasvir edilen İvan İvanoviç, geçmişte "mükemmel bir işçi" ve "neredeyse kamp emeğinin kahramanı" olmuştur. Tutuklanmasının nedeni gündelik sebeplerdir, ayrıntıları açıklanmaz. Mahkûmların en genci –Fedya Şapov– "yarı-erişkin gövdesi" ile pek güçlü olmayan, yirmi yaşın altında, Altay'dan gelen bir delikanlıdır. Suçu annesini ve kendisini beslemek için çiftliğinde "bir koyun öldürmek"tir. Kollektivizasyonu sabote etme suçundan kamplarda on yıla mahkûm edilmiştir. Üçüncü mahkûm Savelyev adlı Moskovalı bir öğrencidir. Bir vakitler Genç Komünistler Birliği'nin sadık üyesiyken, iki kişiden –kendisi ve nişanlısından– oluşan bir karşıdevrimci hücre kurduğu iddiasıyla suçlanmıştır. Nişanlısına yazdığı romantik mektuplar Sovyet karşıtı propaganda ve "ajitasyona" kanıt olarak gösterilmiş ve Kolima'da on yıl çalışmaya mahkûm edilmiştir. Dördüncü hükümlü, anlatıcımız, Moskova'dan bir siyasi mahkûm ve kamp taktiklerinin kıdemli bir gözlemcisi, yaşamöyküsü olmayan bir mahkûmdur.

Hükümlüler coşku dolu "Emeğimiz onurumuzdur, cesaretimiz ve zaferimizdir" sloganıyla kamp kapılarını artlarında bırakır bırakmaz kendi çabalarını pay etmeye ve kampta çalışmanın değer ve anlamı üzerine tartışmaya başlarlar. Anlatıcı Gulag bağlamında "dü-

rüst" çalışmanın mümkün olup olmadığı üzerine düşünürken, Savelyev kendi artı emek teorisini öne sürer. Önce köle emeğinin şartlarını örten "artı dil" üzerine konuşur: "Dürüst çalışma isteyenler sadece bizi döven, hırpalayıp sakatlayan, yemeğimizi yiyip bizi ölümüne çalışacak canlı iskeletler haline çeviren piçlerdir. Onların çıkarınadır bu, ama onlar bizden bile daha az inanır dürüst çalışmaya."[36]

"Kaytarma" (*filonit'*) kavramı Şalamov'un kamp dünyası açısından canalıcı önemdedir. Onun hikâye anlatıcıları emek kahramanları değil, "kürek sanatçıları" ve saklanma ustalarıdır. Kaytarma anlamına gelen kamp argosuna ait kelimelerden biri olan "Kant", hafif iş ve "kürek sanatçılığı" –yani kamp çalışmasına asgari yaratıcılıkla ve hayatta kalmayı hedefleyerek yaklaşmak– demektir. Felsefecinin adıyla kamp görevlerinden kaçınma ve göstermelik iş yapmanın çakışmasındaki ironi Şalamov'un gözünden kaçmaz.[37] Mahkûmun anti-Marksist artı değer teorisi parodisi, "Kant" sevgisinin bir örneğidir; mahkûmun kişisel itaatsizlik "sermayesini" oluşturan "kaytarmanın", (göreceli) tembelliğin ve işten kaçmanın artı değeridir.

Savelyev küçük Fedya'ya dil ve çalışma taktikleriyle kampta hayatta kalmanın yollarını öğretir. Ona çalışmayı reddeden muhalif bir kaytarmacının hikâyesini anlatır. "Bir rapor düzenlediler. 'Mevsim için uygun giyimli' olduğunu yazdılar." "'Mevsim için uygun giyimli' olmak ne demek?" diye sorar Fedya. Savelyev bu sözün mahkûm çalışma kotasını dolduramadığı ya da öldüğü zaman kullanıldığını ve bürokratların, eksik giysileri, botları, eldivenleri vs. tek tek sıralamak yerine, sanki bu insanlıkdışı çalışmayı mantıksal olarak gerekçelendirirmiş gibi, raporlarında 'mevsim için uygun giyimli' deyip geçtiklerini açıklar:

36. Şalamov, "Sukhim paikom" (Kuru Tayınlar), *Sobranie soçinenii*, 1:73. Savelyev kamptan sağ kurtulsalar bile, vücutlarında bitmek bilmez ağrılar ve hafızalarında kör noktalar olan hasta adamlar olarak kalacaklarını söyler. Yine de hastalık günleri arasında, sayısı mahkûmların "işten kaytarmayı" becerdikleri günlerin sayısına eşit birkaç iyi gün, neredeyse mutlu geçen birkaç gün olacaktır.

37. "Kant oldukça yaygın bir kamp terimidir. Tam bir istirahat değil, geçici bir istirahat gibi bir şey, ... kişinin imkânlarını sonuna kadar tüketmeden, daha kolay işleri seçerek yaptığı çalışma türü [*pri kotoroi çelovek ne vybivaetsia iz sil, legkuiu vremennuiu rabotu*] anlamına gelir." Şalamov, "Kant", *Sobranie soçinenii*, 1: 73.

"Eh, üzerindeki yazlık ya da kışlık her parçayı sıralayamazlar. Eğer kışsa, çalışmaya paltosuz, eldivensiz gönderildiğini yazamazlar. Kaç defa eldivenin olmadığı için kampta kalmak zorunda kaldın?"

"Hiçbir zaman," dedi Fedya utangaçça. "Patron yolda ayaklarımızla karları ezdirdi. Yoksa giyecek bir şeyimiz olmadığı için geride kaldığımızı yazmak zorunda kalacaklardı."

"Aynen öyle."[38]

"Mevsim için uygun giyimli" gibi görünürde zararsız bir bürokratik klişenin ardında, kamptaki çalışma koşullarına uygun giyinmiş neredeyse kimsenin olmadığı çıplak gerçeğine giden bir kısa yol bulunur.

Böyle konuşmalar, hiçbir zaman tam olarak deşifre edilmeyen asgari kamp nezaketine ilişkin gayriresmi kanun aracılığıyla mahkûmlar arasında bir bağ oluşturur. Mahkûmların hiçbiri yetkililerle doğrudan işbirliği, başka mahkûmları ihbar, ustabaşı olup başka mahkûmlara emir verme gibi etik tabuları çiğneme "günahını" işlememiştir. Her şeyin mübah ve mümkün olduğu bir zamanda yaşıyor olmalarına rağmen dördü de kendine hâkim olmayı başarır bir biçimde. En çok, kısa kaytarma ve hikâyeler anlatma anlarında, yarı yalan yarı hayal hikâyeler kurma ve hayallere dalma (*vranie-mechtanie*) zamanlarında mutlu olurlar. Fedya özellikle Moskova metrosuyla ilgili olanlar türünden şehir efsanelerine bayılır. Kolima'nın donduruculuğundan kaçmak için hayal gücüyle oraları "ziyarete giderler".

Ancak hikâyenin tam merkezinde bir saatli bomba vardır. Bir hükümlünün (yine göreceli konuştuğumuzu unutmadan) aşırı dozda özgürlük soluması, tıpkı açlıktan ölmek üzere olan birinin fazlaca ekmek yemesi gibidir. Öldürücü olabilir. Kuru tayınlarını bitirmek üzereyken kamptan ustabaşı gelir ve hemen kaytarma ve paylaşma taktiklerini anlayarak kampa geri dönmelerini emreder. Kampın dışında hayal kurmak için yalnız tek bir geceleri kalmıştır. İvan İvanoviç şafağa kadar hep aynı trajik beceriyle çalışmayı sürdüren tek kişidir.

Ertesi sabah Savelyev İvan İvanoviç'i, kendisini bir ağaca "hem de ipsiz" asmış halde bulur. Dört arkadaş arasındaki en iyi işçi,

38. Şalamov, "Sukhim paikom", s. 83.

"düzgün adam" İvan İvanoviç kendi kaçış yolunu seçmiştir. Ustabaşı paniğe kapılır, hükümlülerin dikkatini cesetten başka yere çekmeye çalışır. Gulag'ın kıdemlileri gibi henüz ölüm sahnelerini gündelik sıradan şeyler olarak görmeye başlamamış olan Savelyev bir balta kapar ve kendi dört parmağının üzerine indirir. Bunun sonucunda kendini sakatlama, daha doğrusu –gücü kuvveti yerinde bir Gulag mahkûmunun bedeni devlet mülkü sayıldığı için– bir işçiyi sakatlama suçundan derhal tutuklanır. Andrey Sinyavski kesik beden parçalarını ihraç edilecek ağaç kütüklerinin içine yerleştiren ilk Sovyet çalışma kampı Solovki'nin mahkûmlarından söz eder. Bunu Batılı alıcılara emeklerinin ve ürünlerin doğasına ilişkin bir mesaj yollamak için yapmışlardır. Savelyev'in parmakları muhtemelen hiç kimsenin almayacağı bir mesajdır; ancak bu onun kendini ifade etmek için tek ve korkunç fırsatıdır.[39] Fedya ve anlatıcı, İvan İvanoviç'in temiz elbiselerini alıp bölgeye, aynı barakalardaki aynı bölmelere geri döner.

Gece geç vakit hikâyenin anlatıcısı kalkar ve Fedya'yı donuk bir halde annesine mektup yazarken bulur. "Fedya'nın omzunun üstünden" göz atarak mektubu okur anlatıcı. Hikâye böyle son bulur: "Anneciğim –diye yazar Fedya– ben iyiyim anneciğim. Mevsime uygun giyiniyorum anneciğim."[40]

Hikâyenin, örtbas edici kamp dilinin merkezi klişesiyle –"mevsime uygun giyinme"– bitmesi bizi sessizliğe gömer. Hikâyenin başlangıcındaki hükümlüler gibi biz okurlar da sessizliği bozup yorum yapmak için konuşmaya çekiniriz. Anlatıcının ses tonundaki bir şeyler bizi duraksatır ve varsayımlarımızı gözden geçirmeye zorlar.

Fedya annesinin korkularını yatıştırmak için hakikatin sadece bir kısmını mı söylemektedir? Yoksa en özel mektubunda bile resmi klişeleri tekrarlamaktan başkasını yapamayacak kadar şokta mıdır? Bu araf bölgesine yapılan keşif gezisi kötülüğün sıradanlığına bir giriş midir yoksa bir muhaliflik dersi midir? Ve Fedya'nın mektubu açık bir uzlaşma girişimi midir yoksa bir itaatsizlik midir?[41]

39. Andrey Sinyavski, "Srez materiala", *Salamovskii sbornik*, 1. Kısım, Vologda: Izd-vo Instituta povyşeniia kvalifikatsii i perepodgotovki pedagogiçeskikh kadrov, 1994, s. 224-8.

40. Şalamov, "Sukhim paikom", s. 85.

Bu, Şalamov'un imzası niteliğinde bir entonasyon örneğidir. "Anneciğim" üç defa tekrarlanır ve büyük bir fark yaratır.[42] "Belge" kesintiye uğrar. Entonasyon mektuptaki resmi klişeyi patlatır. Bir satırda iki tür tekrarlamayla karşılaşırız: kamp klişelerini taklit eden tekrar ve ağıt olarak tekrar. Görünmez yazar Fedya'nın omzunun üzerinden göz atar ve küçük dokunuşlarla mektuptaki bürokrat dilini bir ağıda dönüştürür: Çehov'un uzaktan gelen kopan tel sesi gibi, anneciğim, anneciğim, anneciğim. Burada dilin çıplak ilişkisel işlevini ifade eden umutsuz bir hitap vardır; bu bir ilişki kurma arzusu bile değil, kırılgan iletişimi yoklama girişimidir. Böyle nüanslar hikâyeyi büyük bir edebiyat eseri yapar ve ahlaki hayal gücünü "hırpalar".

Hikâyenin katarsis noktası İvan'ın ölümü ya da Savelyev'in kendini sakatlaması değil, hikâyenin çerçevesini kıran, bizim kavrayış çerçevemizi yerinden oynatan, Fedya'nın mektup-belgesindeki şaşkına çevirici muğlaklıktır. Şalamov Dostoyevski'ye yaraşır coşkulu ıstırap sahnelerine ya da Eisenstein'ın sıradışı dokunaklılığına ilgi duymaz. Şalamov'un hikâyeleri empati ve müşterek arınmanın vereceği anlık tatmini okurdan esirger. Belki bu yüzden pek çok kişi Şalamov'u "gaddar", duygusuz, nihilist ya da –yazarın aksi yöndeki itirazlarına rağmen– gizli dindar olarak yorumlamıştır. Şalamov anlık katarsisten çok kamp talihinin can yakan düğüm noktalarıyla, *peripeteia*'larıyla ilgilidir.

Trajik açmazlar Şalamov'da çok önemli bir rol oynar; ancak Şalamov'un trajedi anlayışı modernisttir. OPOYAZ eleştirmenleriyle yakınlığı olan ve sanat psikolojisine de ilgi duyan psikolog Lev Vigotski tarafından geliştirilen trajik katarsis kavramıyla pek çok ortaklığı bulunur. Vigotski'ye göre "bir sanat eserinin biçimiyle içeriği arasında daima sıkı bir çatışma vardır ve sanatçı etkisini içeriği yok etme kapasitesi olan biçim aracılığıyla yaratır".[43] Bu sanat psi-

41. İvan İvanoviç'in elbiselerini aldığı ve artık "mevsime uygun giyindiği" için aslında Fedya –işleri daha da karıştıracak şekilde– düz hakikati dile getirmektedir. Savelyev'in hikâyesindeki isimsiz hükümlü gibi o da şartlara uygun biçimde "kaytarmanın" yolunu bulmuştur.

42. Harvard'da, 5 Kasım 2006 Gulag Sempozyumu'nda tekrarlamaya dikkatimi çektiği için Leona Toker'e minnet borçluyum.

kolojisi anlayışına göre katarsis muğlaklık çatışmasında yatar. Biçim içeriği "katleder", ya da daha doğrusu deneyimi ölümsüzleştirerek ve mağduriyet zincirini kesintiye uğratarak içeriği hayal gücü âlemine taşır.

Şalamov bize kampı okuma ve Gulag belgelerini anlama konusunda nasıl bir ders verir? Bir an için gelecekteki uzak bir taşra arşivinde hayali bir tarihçinin Fedya'nın annesine mektubunu ele geçirdiğini düşünelim. Pek çok resmi belgeyi binbir zahmetle elden geçirdikten sonra bu kişisel belgeyi bulduğu için heyecan duyacaktır. "Mevsim için uygun giyimli" ifadesi tarihçiyi biraz zorlayabilir, ama biraz sözlük karıştırdıktan sonra köylü mahkûmun bir *gramotnyi*, yani Altay dağlarındaki köyünde kurulu yeni Sovyet okulunda iyi eğitim görmüş biri olduğu sonucuna varacaktır. Fedya'nın –kendi ifadesiyle– "Sovyet öznelliği", hayali tarihçimize kimilerinin (herkesin değil), özellikle sıkı çalışmayı bilenlerin kampta "iyi yaşadığını" söyleyecektir. Fedya'nın mektubu adresine ulaşmış olsa da muhtemelen yanlış anlaşılacaktı.

Şalamov'un hikâyesi iki metnin çatışmasını anlatır: Fedya'nın kamp hayatına dair "belgesi" ve bu belgenin ortaya çıkışının hikâyesi. Estetik muğlaklık, muhakeme ve kavrayış etiğine dönüşür. Aslında bütün hikâye anlamını yitiren dilin aldatıcılığına dairdir.

Hikâye mahkûmların korku ve beklentileri, okurun alışılageldik çerçevesi, "hümanist" kefaret ve arınma klişeleri, Sovyet yeniden eğitimi konusundaki görüşleri sürekli sekteye uğratır ve tersyüz eder.[44] Uyumsuzluğun baştan çıkarıcılığını zor yoldan öğrenen şaşkın kamp acemisinin "omzunun üzerinden" (*çerez pleço*) farklı bir okuma yapma yolunu paylaşmak, yazarın ve okurun asgari "özgürlüğünü" oluşturur. Bu edebi biçim içinde muhakeme, okurken ayrım yapa-

43. Lev Vygotsky, "Arts as Catharsis", *Psychology of Arts*, Cambridge, MA: MIT Press, 1971, s. 215. "Estetik fenomen olarak Şalamov" üzerine başka bir ilginç tartışma için bkz. E. B. Volkova, "Estetiçeskii fenomen Varlama Şalamova", *Mejdunarodnye Şalamovskie çteniia* (1997): 7-22 ve "Paradoksy katarsisa Varlama Şalamova", *Voprosy filosofii* 11 (1996): 43-57.

44. "Kuru Tayınlarla" başlığı, benzer bir zarf tümleci oluşturan ve burada anılması uygun düşen bir başka deyişle sözdizimi açısından benzerlik taşır: "İnsan yalnız ekmekle yaşayamaz."

bilme, taktik geliştirme, farklı bakış açılarını ve farklı kaderleri koruyabilme ve seçimlere saygı duyma yeteneği demektir. Muhakeme yargıda bulunmakla değil, mağluplara ve onların imkânsız insani seçimlerine hayali bir alan vermekle, çıkışsız bir durumda Gulag taktiklerine uygun çıkış hayallerini tanımak ve onlara alan açmakla ilgilidir. Gulag iletişiminin sırrı entonasyonda, bir ana kurguya indirgenemezliğin tekilliğinde ve mahkûmların "küçük başarılarında" dır. Hikâye aynı zamanda asgari tekillik taktiklerine dairdir. Her mahkûm özgürlük soluğuna farklı bir taktikle tepki verir: intihar, kendini sakatlama, Gulag kıdemlisi yazar-tanığın inatla hayatta kalması, Fedya'nın bölgenin sınırlarını zorlama üzerine muğlak dersi. Her tepki, kendi adına muhakeme yapmanın öngörülmez bir biçimi, resmi nesnelleştirme ve "insan malzemesine" boyun eğdirme ile uyumsuz bir kişisel seçimdir. Bu nedenle "Kuru Tayınlarla" kimi tarihçilerin eleştirmeye bayıldığı "*liberal* öznellik" üzerine değil, dikenli telleri hafifçe ama kayda değer bir biçimde büken "*liminal* öznellik" üzerine bir hikâyedir. Şalamov, travmasına kafa yoran biri gibi Rus ve Sovyet klişelerine kafa yorar, her kelime ve her söz öbeği için yas tutarak ilerler.

Taklit, Yazım Hatası ve Gulag Teknolojileri

Şalamov'un *Kolima Hikâyeleri*'nin ilk bölümü mahkûmun Gulag mahkûmiyetinin ilk dönemlerini konu alır ve kamp hayatıyla zorlu tanışma ve özgürlüksüzlük koşullarında hayatta kalmayla ilgilidir. Kitabın ikinci bölümü ise bölgede yıllar geçirdikten sonra özgürleşme ve kendini özgürleştirmenin zorluklarına dairdir. "Lida" hikâyesinin kahramanı Krist, Kolima kamplarında yıllarca hayatta kalmış, mahkûmiyetinin sonlarına gelmiş, ama Gulag iyi niyetliler ve muhbirler sisteminin –kötülüğün sıradanlığını coşkuyla yayan "insan zincirinin"– komplo teorilerinin sonunu göremeyen biridir. Siyasi statüsü nedeniyle cezasının bitmesinin kendisine özgürleşme sağlamayacağından, yeni bir hapis hükmü, Gulag'da çalışma kısırdöngüsünde yeni bir tur getireceğinden korkmaktadır. Şalamov'un kendisi gibi birkaç defa tutuklanan Krist en tehlikeli siyasi mahkûmlar için geçerli olan terimle, "KRTD" kısaltmasının "T" harfiyle "damga-

lanmış" durumdadır. "T" Troçkizm yani "idam mahkemesi" anlamına gelir; dolayısıyla işverenine ya da bu bilgiyi gizli dosyasında bulan herhangi birine, öldürme hakkı da dahil olmak üzere kendisine sonu gelmez eziyetler etme "serbestisini" verir. Krist, Naziler gibi teknolojiye değil, "hırslı insan gücüne" bel bağlayan düşük teknolojili Gulag sisteminin temelindeki muhbirlerin "insan merdivenini" oluşturan çok sayıda açgözlü küçük Eichmann'ın ortaya çıkacağını öngörür.[45]

Bitmek bilmez "ne yapmalı" sorusu Krist'in kafasını meşgul eder. Adı bir yana, kendisi ne ıstırap çeken bir kahraman, ne de karizmatik bir mesihtir. Krist kişisel bir kurtarıcıya inanmaz, ancak dünyada "pek çok hakikat" bulunduğunu, bunların hangisinin kendi hakikati olduğunu kişinin kendisinin keşfetmesi –birlikte-yaratması– gerektiğini düşünür. Bütün ölçeklerin değişmiş olduğu kamp dünyasında özgürleşmenin ne anlama geldiğini insan kendisi keşfetmelidir. Ona göre hayatta kalmak kişisel bir meselenin ötesindedir; rejimle kişisel bir kan davasıdır.

Aylar süren sancılı düşüncelerin ardından Krist kendisine "sanatsal serbesti hakkı" tanır. Özellikle yoğun düşüncelerle geçen bir gece sırasında, kendisine "bir şiirin en iyi mısraları" gibi gelen yoğun bir "aydınlanma" deneyimi yaşar. Çözümün adı "Lida"dır. Krist birkaç yıl önce, kamp doktorunun yardımcısı olarak çalışırken başına gelen bir olayı hatırlar. Bir gece, siyasi mahkûmlara bakan doktor kendisinden küçük bir iyilik yapmasını istemiştir. Kocası kampta ölmüş, kendisi siyasi olmayan mahkûmlardan genç bir sekreter vardır. İşvereni olan teğmen, kendisiyle "birlikte yaşamayı" (yani onun tarafından tecavüze uğramayı) reddettiği için onu tehdit etmiştir. Genç kadın teğmen başka bir yere atanana kadar hastanede gizlenmeyi ümit etmektedir. Krist onu görmek istemiştir. "Pek uzun boylu olmayan, sarışın genç kadın Krist'in karşısına çıkmış ve cesaretle gözlerinin içine bakmıştı. Pek çok insan geçmişti Krist'in önünden, binlerce gözün ne dediğini, meselesinin ne olduğunu anlamıştı. Çok enderdi Krist'in hata yaptığı. 'Peki,' demişti Krist, 'yerleştir hastaneye onu.'"

45. Şalamov, "Lida", *Sobranie soçinenii*, 1:320-1.

Ne doktorun ne de Krist'in kadını tanımıyor olması önemlidir. İşbirliği yapmayanlar arasındaki yazılı olmayan bir tür namus kanunu uyarınca birbirlerini yarım-sözler ve hareketlerle anlamışlardır. Bu önemli bir itaatsizlik örneği değil, küçük bir muhalifliktir; bürokratik hiyerarşilerin, bir yabancıya yardımcı olmak adına, belki ağır bir bedelle belki de sorunsuzca taklit edilmesine dayanan küçük bir muhaliflik eylemi. Lida, Gulag havuzunda fazlasıyla küçük bir balık olarak peşindekinden kaçmayı başarmıştır. Hastanenin baştabibi teğmene bürokratik küçümsemeyle muamele etmiştir. Krist ve Lida bu olaya ilişkin bir daha hiç konuşmamış, ama ara sıra birbirlerine anlamlı anlamlı bakmışlardır. Şimdi Lida yine sekreter olarak çalışmakta, geçiş belgelerini ve mahkûm dosyalarını daktilo etmektedir. Krist ondan farklı türden mesleki bir iyilik yapmasını istemeyi düşünür.

Söz konusu aydınlanma gecesinin ardından Krist Lida'ya yanaşır ve laf arasında yakında onun serbest bırakılma belgelerini daktilo edeceğini söyler.

> "Tebrikler," dedi Lida ve Krist'in sıhhiyeci elbisesindeki görünmez bir tozu eliyle silkeledi.
>
> "Eski mahkûmiyetleri de daktilo ediyorsun, öyle bir madde var, değil mi?"
>
> "Evet, var."
>
> "'KRTD' kelimesinde T harfini atla."
>
> "Tamamdır," dedi Lida.
>
> "Patron imzalarken fark ederse, sadece gülümse ve bir hata yaptığını söyle. Formları karıştırdığını söyle."
>
> "Ne diyeceğimi biliyorum."[46]

İki hafta sonra Krist yeni geçiş belgelerini almak üzere ofise çağrılır. Menfur "KRTD" kısaltmasındaki T yok olmuştur.

Bu bir yazım yanlışı, insan hatası mıdır? Arkadaşları Krist'in talihinin sırrını çözmeye çalışır ama hiçbiri Krist'in kendi özgürleşmesine katkıda bulunduğundan şüphelenmez.[47] Bir kere daha katarsis eksilti sanatında, söylenmeden kalan sözde ortaya çıkar. Bir Yunan trajedisi gibi hikâye farklı yasaların çatışmasına dairdir ve

46. Şalamov, "Lida", 1:326-7.

Krist'in şiirsel sanatının pek ihtimal dahilinde olmayan yasası geçici bir zafer kazanır.

İletişimdeki minimalizm, kampta konuşmanın bayağılaşmasına ve "ses tonundaki kirliliğe" karşı bir tepkidir: "Kamp duygusallığı sevmezdi, uzun ve gereksiz girizgâhlardan ve değişik 'yaklaşımlardan' hoşlanmazdı."[48] Krist ve Lida "Kolima'nın kıdemlileri" idi, yarın-sözlerle anlaşabilirlerdi.

Lida'nın son eylemi, yapılmış bir iyiliğe iyilikle karşılık vermekten ibaret değildir. *Blat* (ayrıcalıklılarla o kadar ayrıcalıklı olmayanlar arasında, yokluk şartlarında varolan gayriresmi Sovyet değiştokuş ağı) ekonomisi içinde işlemez. Tersine, bu eylem Gulag alanında, her şeye rağmen hayatta kalabilen yabancılar arasındaki beklenmedik küçük hediyeler ve iyilikler dolaşımı içinde yer alır.

Krist'in hayal gücünün harekete geçtiği gecenin tasviri, açıkça dillendirilmiş bir etik ya da ahlak tartışmasının olmayışını telafi eden tek şeydir. Gulag makinesinin ve kötülüğün sıradanlığını gönüllü olarak yayan muhbir ağının gayrişahsiliğinin karşısına, iyiliğin sıradanlığına dönüşebilecek Tolstoycu ya da Soljenitsin usulü bir ahlak hikâyesi değil, asgari insani dayanışma ve uç noktada hayal gücü kullanımı konur. Çözümün ortaya çıkışı estetik terimlerle radikal bir şiirsel kompozisyon olarak betimlenir, dine dönüş olarak

47. Arkadaşlarının Krist'in talihinin sebebine ilişkin tahminleri kendi içinde de ilginçtir. Birisi bunu kaderin cilvesi olarak görür; diğeri bunun buzların çözülüşünün, siyasi iklimin değişmesinin bir işareti olduğuna inanır; doktor ise bunu "tanrının işi" olarak değerlendirir.

48. *A.g.y.*, 1:326. Tıpkı "Kuru Tayınlar" hikâyesinin başındaki mahkûmların geçici talihlerine inanamamaları gibi, Krist de özgürleşme ânında konuşmaya korkar. En önemli şeyler ses tonunun kirliliğiyle "lekelenmemelidir".

49. "Aydınlanma ânı (*ozarenie*) hep olduğu gibi aniden geldi. Aniden, ama – sadece zihnini, sadece kalbini değil, bütün varlığını ortaya koyduğu muazzam bir çabadan sonra. Şiirlerin ya da bir öykünün en güzel satırlarının geldiği gibi. Kişi gece gündüz düşünür böyle şeyleri bir cevap bulamadan, sonra aydınlanma ânı tam yerini bulan bir kelimenin ya da bir çözümün coşkusu gibi geliverir. Umudun coşkusu değil ama. Çünkü Krist şimdiye kadar gereğinden fazla hayal kırıklığı, hata ve ihanet tatmıştı. Aydınlanma ânı: Lida" (1:324). Şalamov'un hikâyesinde hem metaforlar hem de yazmanın maddiliği önemli bir rol oynar. Hikâyenin merkezindeki fiziksel belge, serbest bırakılan mahkûmun ıslak imzalı geçiş belgesi, günün birinde muhayyel bir arşivde bulunsa "yoğun bir betimleme" ve çok-katmanlı bir okuma gerektirirdi.

değil.[49] Krist'in bir çözüm bulmaya yönelik insanlıkdışı çabası, sistemin insanlıkdışılığını dengeleyebilecek "insanlıkdışı hayal gücünün" bedelidir.

Krist'in her muhakeme ânında, bir ölüm kalım meselesi söz konusu olsa bile etik ve estetik sıkıca iç içe geçer. Krist'in Lida ile ilk karşılaşması, Emmanual Levinas'ın anladığı anlamda bir "etik karşılaşma"dır: Başka bir insana karşı "anarşik sorumluluk" gerektiren bir yüz yüze buluşmadır.[50] Ancak hikâye sadece empatiye değil, aynı zamanda Gulag "kompozisyon felsefesi" içinde birlikte-yaratmaya ve muhakemeye de dairdir. Totaliter sisteme karşı bireyin romantik savaşına dair değil, ihbarcıların "canlı zincirini" karşılıksız hediye değiştokuşu yapan iyi insanlar zinciriyle eşleştirmeye dairdir. Kısırdöngüyü kıran, "düşük teknolojili" Gulag sisteminin yaratıcı bir taklididir. Totaliter şartlar altında farklı davranışsal taklit biçimlerinin işbirliği, hayatta kalma veya aidiyet oluşturma yöntemleri olduğu görülebilir; küçük ayrıntılara dayanan bu ayrımlar canalıcı önemdedir. Hikâyedeki durumda ise taklit ne itaatsizlik, ne iktidara benzeme çabası, ne totoloji ne de parodidir.

Bu tür taklide ilişkin en iyi kavrayış yazar ve kelebek uzmanı Vladimir Nabokov'dan gelir. Nabokov taklidi, Darwin'in "en iyi uyum sağlayanın" evrimine ve Hegel'in tarih yasalarına meydan okuyan "bilmecemsi bir kılık değiştirme" ve "faydacı olmayan bir hoşluk" olarak tanımlar:

> Taklidin gizemleri benim için özel bir çekicilik taşır. Bu fenomen genellikle insan eliyle yoğrulmuş şeylerle ilişkilendirilen sanatsal bir mükemmellik taşır. ... Bir kelebeğin yaprak gibi görünmesi gerekiyorsa sadece yaprağın bütün ayrıntıları güzelce yansıtılmakla kalmaz, yaprak topluluğunun içindeki boşlukları taklit eden leke ve çizgiler de bolca eklenir. "Doğal seçilim" ... taklitçilikteki mucizevi çakışmayı açıklayamaz; ... korunma yöntemi bir avcının değerlendirme gücünün çok ötesinde bir incelik, taşkınlık ve zenginlik noktasına ulaştığında "hayat mücadelesi" teorisine başvurulamaz. Sanatta aradığım faydacı olmayan hoşlukları doğada buldum.[51]

•••••

50. Emmanuel Levinas, "Ethics as First Philosophy", *Levinas Reader*, haz. Sean Hand, Oxford: Blackwell, 1997, s. 84.

"Avcının değerlendirme gücünün çok ötesinde" böyle bir taklit, bir hilecilik biçimi ve Gulag bürokrasisine karşı homeopatik bir panzehir olarak varlığını sürdürür. Homi Bhabha'nın deyişiyle taklitçilik aynı anda "benzerlik ve tehdittir"[52]; hikâyedeki özel durumda, klişeci bilinci, hayatta kalmak için rejimle işbirliği yapmayı ve bunun gündelik "kamuflaj" için kullanılan değişik biçimlerini ön plana çıkarır, yaratıcı "hile" ve muhakeme pratiklerini gözler önüne serer. Böyle bir taklit, her şeyi mubah ve mümkün kılma, yeni ve eski üstanlatılarla terörü ehlileştirme *ethos*'unu yadırgatan Arendtçi "zihniyet genişlemesine" örnek oluşturur.

"İnsan hatası" ile mahkûmun yasadışı yaratıcılığının sanatçı imzası Şalamov'un metninde üst üste çakışır. Silinti ve sanatçı serbestisi, Kolima'nın el değmemiş karlarında mahkûmun gelip geçici bireysel izi gibi iş görür. Bu çırılçıplak hikâyedeki en çarpıcı ve anlamlı tavır, Krist Lida'dan bir yazım hatası yapmasını istediği sırada Lida'nın onun sıhhiyeci üniformasındaki görünmez tozu eliyle silkelemesidir. Bu hareket herhangi bir ahlaki simgeye indirgenemez: Aynı anda bir şükran duygusunun, hüzünlü bir karşılıklı anlayışın, özenin ve Şalamov'un eski Rus soyadında şifrelenmiş olduğunu düşündüğü "şamanizm ve uçarılığın" işaretidir. Hatta hikâye, kusurlu bir resmi geçiş belgesini sanat eserine dönüştürerek şamanik bir eylem gerçekleştirir: "Şiirsel entonasyon edebi bir geçiş belgesi, şaire tarihteki yerini veren o kişisel 'markadır'. Şiirsel entonasyon için bir patent bürosuna ve fikri mülkiyet haklarına sahip değiliz."[53] Yazarın ses tonu onun gayriresmi kimliğindeki parmak izi gibi iş görür. Burada Şalamov'un sözleri, vizelere ve damgalara takıntılı bir başka yazarın, Nabokov'un yankısı gibidir. "Sanat bir yazarın tek

51. Brian Boyd ve Robert Pyle (haz.), *Nabokov's Butterflies*, New York: Beacon Press, 2000, s. 85-86. Taklit kavramı için bkz. Boym, *The Future of Nostalgia*, s. 265-6.

52. Homi Bhabha, "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse", *The Location Culture*, Londra: Routledge, 1995, s. 85-92. Bhabha taklidin melezliğine ve yıkıcılığına dair önemli yaklaşımlar sunar ama tartışması sömürgeci ve sömürge sonrası bağlamlara odaklanmıştır; Stalinist bağlama uyarlanırken yeni bağlamın ayrıntılarına özen gösterilmesi gerekir.

53. Varlam Şalamov, "Yabancı entonasyonun hükmü altında" ("Vo vlasti çujoi intonatsii"), *Sobraniie soçinenii*, 5:31.

pasaportudur," der, pasaportsuz casuslara dair pek çok hikâye yazmış olan Nabokov.[54]

Poetika üzerine düşünmek Şalamov için özerk bir edebiyat alanı değil, insan varoluşu için başka ufuklar tasarlama ve yeni bir koordinat sistemi tahayyül etmeye dair bir muhakeme pratiğidir. Her fiziksel olayın en derinlerinde bir şiir bulabilir ve bu algıyı gerçek hayata çevirebiliriz."[55] Dahası Şalamov'un yazarlığındaki çiftanlamlılık buzların çözülme dönemi sırasında ve sonrasında entelijansiyanın kullandığı Ezop dilinin ötesine geçer. Şalamov eşi benzeri olmayan hikâyeleriyle Sovyet hikâyeciliğinin zincirlerini kırar. Onun hikâyeciliği, Viktor Şklovski'nin teknik olarak sanat anlayışının radikal bir biçimde geliştirilmesidir. Onun durumunda, yoğun bir sanatsal ve varoluşsal yadırgatma aracılığıyla şaşırtıcı bir hayatta kalma tekniğidir bu. Sovyet modernleşmesinin ya da avangard sanattan Sosyalist Gerçekçi mezarlığa uzanan yolun çok ötesine giden kendi modern yolunu izleyen Şalamov, Rusya'nın en büyük modern yazarlarından biridir. Onunki kendini ifade etmenin, kişisel bir dil yaratmanın ve Stoacı bir içsel özgürlüğün modernizmi değildir. Primo Levi, W. H. Auden, Albert Camus ve diğerleriyle aynı doğrultuda, parti çizgisinin dışında bir yoldan siyasetle uğraşan bir kamusal modernliktir.

Şalamov Arendt'in, sıradan iyilik gibi sıradan kötülük de üreten klişelerin sadece deneyimi paketlemekle kalmadığı, totaliter dehşetin sürmesi için işbirlikçilik de yaptığı yönündeki görüşünü paylaşır. On dokuzuncu yüzyılın otoriter hümanizmine de, yirminci yüzyılın evrensel mutluluk teleolojilerinin daha da otoriter hümanizmine de karşı çıkarken Şalamov, deneyimi sadece tasvir etmekle kalmayıp onun yaratılmasına da katkı yapan, hayal gücüne dayalı yeni bir tür belgesel-düzyazı önerir. Şalamov ve Arendt'in ortak bir özel edebi ilgisi vardır: Amerikalı yazar William Faulkner. Faulkner'a ait, Arendt'in özellikle sevdiği "Geçmiş ölü değildir; geçmiş, geçmiş bile değildir," sözü Şalamov'un anılarla ilişkisini yansıtır. Şalamov, Faulkner'ın "paramparça, infilak etmiş bir düzyazı" icra eden ya-

54. Vladimir Nabokov, *Strong Opinions*, New York ve Londra: Vintage International, 1990, s. 63. Keza bkz. Boym, *The Future of Nostalgia*, s. 266-74.

55. Şalamov, "Şiir Evrensel Bir Dildir", *Sobraniie soçinenii v şeşti tomakh*, 6:52-53.

zarlar içinde en sevdiği olduğunu söyler. Faulkner için olduğu gibi Şalamov için de geçmiş ve şimdi aynı öneme sahiptir; geçmiş infilak ederek şimdiyi yaratır, şimdi ise geçmişi gerçekleştirir. Anılar Şalamov için bedensel ağrı ve sancılar kadar gerçektir. "Anılar ilk soğuk rüzgârda donmuş parmaklar gibi canınızı yakar." Hafıza, uyuşmuş ve ölmemiş bir hayalet uzuvdur.[56] "Mağlupların haysiyeti"nin bir parçası olan bu tür bir hafıza, tarih yasasının Hegelci teleolojisine ve tarihte şiddetin haklı görülmesine karşı çıkar.[57]

Gökteki Elmaslar ve Gulag Etkisi

Gulag deneyimi sorulduğunda, kozmopolitlik karşıtlığı kampanyası sırasında kamplarda altı yıl geçirmiş ve ancak Stalin'in ölümü üzerine salıverilmiş olan büyükannem gökyüzüne bakar ve Anton Çehov'un *Vanya Dayı*'sından bir monoloğu ezberden okurdu: "Ah, günün birinde göreceğiz gökteki elmasları..." Kampta pek çok seçkin aktrisle tanışmış olduğunu, bu aktrislerin en sevdikleri oyunları fısıldayarak tekrarladıklarını anlatırdı. Çocukluğumda mübalağalı hikâyeler olarak gördüğüm bu anlatıların kurgudan daha garip bir gerçeği aktardığını anladım sonradan. Anılarının ilki hep koğuşta sergilenen gayriresmi ve izinsiz bir tiyatro gösterisi olurdu; şahit olduğu ve yaşadığı her şeye rağmen en çok dehşetten kaçma yöntemleri üzerine konuşurdu. Bunlar aynı zamanda yasaklanmış kamp özgürlüğü deneyimlerine götüren kanallardı.

Sanat Gulag bağlamında müphem bir rol oynar. Bir Gulag dönemi sanat sergisini kafamızda canlandırsak, gördüklerimizden ziyade belirgin eksiklikler nedeniyle şaşırır kalırız. Neşe dolu inşaat şantiyesi fotomontajları, halka karşı haşin sevgilerini gösteren büyük önderlere ait vakur portreler görürüz; stratosfere uçuş temalı,

56. Şalamov, "O proze", *Sobraniie soçinenii v şeşti tomakh*, 6:148.

57. Şalamov Marx'ın sözünü anıştırarak şöyle yazar: "Tarih önce bir trajedi olarak görünür, ikinci defa bir fars olarak tekrarlanır. Ama kurgunun bir de üçüncü cisimlenişi vardır: absürd korku hikâyesi olarak." Şalamov, *Vospominaniia, Zapisnye Knijki. Perepiska, Sledstvennye Dela*, s. 309. Marx'ın *On Sekiz Brumaire* eserindeki özdeyişi de tarihin tekrarlandığını öne süren Hegel'in sözüyle oynar. Gözlemindeki çarpıcı kavrayış bir yana, Şalamov'un Biçimci edebiyat terimlerini kullanması ve tarihsel "kurgulardan" söz etmesi de ilginçtir.

üslubu Busby Berkeley'in Hollywood komedilerine benzeyen müzikal komedileri, Stalin'in en sevdiği gösteri türünü izleriz. Bir eğlence aracı olarak iş gören ve çoğu zaman birkaç küçük ayrıcalık sağlayan neşeli, resmi Gulag gösterilerinde pek çok mahkûm rol alırdı. Hakiki Gulag sanatının çoğu bugüne kalmamıştır; sadece alternatif hayal gücünün yarı unutulmuş pratiklerinde saklanmıştır. Albert Camus kendisine küçük bir tahta piyano yapmış olan bir Alman Gulag mahkûmunun hikâyesini anlatır: Mahkûm her gün piyano temrinleri yapmıştır ses çıkarmayan aletinde. Resmi yüksek sesli müzikal gösterilerle tezat içindeki bu sessiz piyano çalışmaları Gulag sanatı için eşlik müziği olarak düşünülebilir. Gulag'ın en dokunaklı "sanat eserlerinin" bir bölümü, dalavere nesneleri olarak adlandırılabilecek şeylerdir: NKVD inşaat şantiyesinde ahşap kütüklere kazınmış portreler, mermi kovanlarından yapılmış çakmaklar, cıvata ve telden imal edilmiş "şifreli" asma kilitler. Çoğunlukla asıl önemli olan, doğrudan temsilin kendisi değil hazırlık çalışmalarıydı. Şiir yazmak, kaytarmacılık, hayal kurmak, hediyeler vermek: Bu etkinlikler kamp deneyiminin radikal insanlıkdışılığını ortadan kaldırmaz; ancak birer sürpriz, kurala istisna, Osip Mandelstam'ın sözüne benzeterek söylersek "çalınmış havayla" hayatta kalma örneği teşkil ederler.

Hitler ve Stalin rejimlerinin tarihte hatırlanışları arasında çarpıcı bir fark bulunur. Nazi kamplarının ortaya çıkmasının ve Yahudi soykırımının Batı düşüncesinde derin bir etki yapmasına ve görsel sanat eserlerinde güçlü bir biçimde temsil edilmesine karşılık Gulag deneyimi benzer bir temsile sahip olmamıştır.[58] 1970'lerin ve 1980'lerin aykırı sanatçıları bile, aralarında kamplardan sağ çıkanların ya-

58. Çin, Kamboçya veya Küba kültürel devrim deneyimleri de böyle değildi. İspanya, Güney Afrika ve Latin Amerika'da –özellikle Şili, Arjantin ve Kolombiya'da– güncel sanat, *desaparecidos* ve tarihsel silintilerle ilgilenmenin pek çok ilginç örneğini sunar. Yurtsever halkla ilişkiler (Sovyet-sonrası Rusya'da ilginç biçimde birbiri içine giren propaganda ve halkla ilişkiler için kullanılan terim) meselesine gelince: Şalamov'un, Ginzburg'un, Soljenitsin'in, Dombrovski'nin, Grossman'ın çarpıcı kurmaca ya da olgusal anlatılarına rağmen, Rusya'da ve başka yerlerdeki iktidar yapılarının sürekliliği yurtiçindeki baskının tarihine ilişkin tutarlı ve ciddi bir hafıza çalışmasını, özeleştirel düşünceyi ve kamuoyunda bu tarihin tanınmasını engellemiştir.

şamasına ve Gulag deneyiminin belleklerde canlı olmasına rağmen pek ender olarak Gulag tarihini eserlerinin ana teması yapmıştır.[59] Bunun sebepleri karmaşıktır. Sovyet döneminin sonlarında, öyle ya da böyle, her türlü siyasi konuşma tehlikeli, neredeyse estetik açıdan yanlış görülüyordu.

Çoğu zaman sanatçılar ütopyacı mitolojinin manipülasyon tarzlarına, karizmasına ve kişisel olarak bunların etrafından dolaşma yollarına odaklanmaktaydı. Gulag ve çağdaş sanatla ilgili ilk sergilerden biri olan "Terör Bölgeleri" için küratörlük yaptığımda bir ikilemle karşılaşmıştım: Hakkında hiçbir şey konuşulmamış olanı nasıl temsil etmeli? Belleğin, şimdi öylesine nostaljiyle hatırlanan neşeli ütopyayla yan yana varolmuş olan terörün gizli bölgelerini açığa çıkarmaya yönelik bitmemiş işini nasıl sergilemeli? Tutkulu hedefler ve korkular, ütopya ve terör paradoksuna hitap eden projelerden biri Leonid Sokov'un heykeli *Uçan Kafes*'ti (Resim 20). Sokov eserlerinde uluslararası avangardın ikonalarını olduğu gibi, halk sanatını, hapishane sanatını, askeri mimariyi, hatta Belomor Kanalı şantiyesinde köle emeğinin alet edevatını da kullanır. *Uçan Kafes* Vladimir Tatlin'in ünlü biyomorfik uçan aracı Letatlin'in (1931-32; bkz. 5. Bölüm) kanatlarını kopyalar. Bu denemelerinden sonra Tatlin'in sanatçı olmadığı söylenmiş ve eserlerini hayatı boyunca sergileyememişti. *Uçan Kafes* aşırılıkların yan yana gelişidir: evrensel boyutlarda bir özgürleşme ve bir hapishane hücresinin klostrofobisinin anıştırılması. Dostoyevski'nin *Ecinniler*'deki karakteri Şigalev'in sözleri gelir aklımıza: "Mutlak özgürlüğün hayalini kurarken mutlak despotizme ulaştım."[60] Radikal özgürleşme düşü –özgürlük âlemine kozmik bir sıçrayış– çoğu zaman otoriterlikle el ele ilerler. Ancak Sokov'un *Uçan Kafes*'i sadece didaktik bir araç değildir. Tatlin'in Letatlin'i gibi bu da Rus peri masallarını çağrıştıran işlevsiz, şiirsel bir makinedir. Ve sanatçıya göre en güzel peri masalları, siyasi fantazilerden farklı olarak sadece düşlerde kalan ve gerçekleşmeyenlerdir.

59. Az sayıda istisna vardır. Bunların en iyi örneği, Sovyet hapishanesini fotografik hassasiyetle gösteren ve başlık olarak resmi bir sloganı kullanan Leonid Lamm'ın tanınmış resmi, *Özgürlük ve Berrak Bir Bilinç İçin*'dir.

60. Dostoyevski, *Besiy (Ecinniler)*, Leningrad: Lenizdat, 1990, s. 352.



Resim 20. *Uçan Kafes*, Leonid Sokov. Svetlana Boym'un küratörlüğünü yaptığı "Terör Bölgeleri" (2006-2007) sergisinden.

Sokov, madeni omurgası iddialara göre sanatçının 1953'te ölümünün ardından Leningrad tersanesinde ıskartaya çıkarılan Tatlin' in Letatlin'inin kanatları için çok sayıda çizim yapmıştı. Çağdaş sanatçı bu kanatlarda, Stalin'in 1930'lardaki tasfiyeleri sırasında yapılan deneysel sanatın tarih-sonrası hayatının yadigârlarını, tamamlanmamış avangard projelerin ve unutulmuş Gulag sanatının sanal yaşamlarını sürdürdüğü alternatif kültürel hayal gücünün hayalet uzuvlarını görür.

Bugün Gulag etkisini incelemek ve muhakeme sanatı üzerine düşünmek farklı bir önem taşıyor. Bu artık kişinin kendi ülkesinin huzursuz edici tarihiyle ve suçu yabancı istilacılara veya sömürgecilere yıkılamayacak içerideki yerel baskıyla yüzleşmesi anlamına geliyor. Bu anlamda önemi Rusya sınırları dışına taşıyor ve bütün dünya tarihini ilgilendiriyor. Otoriter rejimlere sahip ülkelerde karşılaşılan görüşün tersine, milli geçmişteki baskıyla yüzleşmek dünya sahnesinde ülkenin milli itibarını zedelemez asla. Kendi tarihine da-

ir böyle bir tanıma, uluslararası takdir kazanmanın ve daha özgür bir ortak dünya kurmanın tek yoludur. Şu anda yaygın bir "Gulag inkârı" yoktur; aslında arşivlerin kısa süreliğine açılmasıyla pek çok Rus ve uluslararası tarihçi ve anı araştırmacısının çalışmaları sayesinde büyük miktarda bilgi kamunun erişimine sunulmuş durumdadır. Yine de yeni siyasi iklimde artan miktarda bilgi, geçmişi anlamaya yönelik kamuoyu ilgisiyle ters orantılıdır. Sovyet-sonrası kültürde otoriter eros ve Gulag mirası tekinsiz bir direnç göstermekte ve bu durumda bir yüzleşilmemiş anılar mirası anlamına gelen Gulag, eleştirel tarih konusu olmaktan çıkıp milli mirasın koruma altındaki bir alanına dönüşmektedir. Tarih miras haline geldiğinde ve geçmiş devlet destekli milli nostaljinin bir alanı olduğunda eleştirel sorgulama için pek az yer kalır. Şalamov'un eseri "Gulag etkisinin" nasıl inşa edildiğini, terörü ehlileştirmenin ve küçük cesur eylemleri tarihin resmi kurgusundaki "yazım hataları" olarak silip geçmenin ne kadar kolay olduğunu ortaya koyar; o eylemler ki hatırlama gerekliliğini muhakeme gerekliliğine ve –Şalamov'a göre ancak hayal gücü sayesinde gerçekleşebilecek olan– özgürlüğün asgari oyun alanını özgürlük aracılığıyla koruma gerekliliğine dönüştürme kapasitesine sahiptir.

Yine de, bir kez daha, muhakeme sanatı sadece bellek sanatı değil aynı zamanda özgürlük sanatıdır. Yazar Italo Calvino tamamen onlara teslim olmadan ve işbirlikçiliğe direnerek cehennemin görünmez şehirlerinde ikamet etmenin farklı yollarını anlatır:

> [Cehennemde] ıstıraptan kaçışın iki yolu vardır. Birincisi pek çok kişiye kolay gelir: Cehennemi kabullen ve öyle bir parçası ol ki onun, artık onu fark edemez hale gel. İkinci yol risklidir, hep tetikte olmayı ve akıl yormayı gerektirir: Cehennemin ortasında cehennem olmayan kim ve ne varsa onları ara ve tanımayı öğren, dayanmalarını sağla, onlara yer aç.[61]

Cehennemin içindeki bu cehennem-olmayan-alan, özgürlük mimarisinin planlarının korunduğu yerdir.

61. Italo Calvino, *Invisible Cities*, New York ve Londra: Harcourt Brace Jovanovich, 1978, s. 165; Türkçesi: *Görünmez Kentler*, çev. Işıl Saatçioğlu, İstanbul: YKY, 2002.

Sonuç
ÖZGÜRLÜK VE HUZURSUZLUKLARI

Sayılara Göre Özgürlük?

"Bütün iyi kelimeler soldu; 'bahar' gibi, 'aşk' gibi kelimeler yasaklanmalı," diye yazar Viktor Şklovski; ancak ardından bahardan ve aşktan yeni ve beklenmedik bir bakış açısından konuşmaya başlar. Bazen "özgürlük" kelimesinin de yasaklanması gerek gibi geliyor insana; ya da en azından onu kaybetmenin ne anlama geldiğini düşünebilmemiz için bir süreliğine askıya alınması. Bugün sanatsal skandallar özgürlüğün sınırlarına ve özgürlük mimarisinin önündeki daha büyük meselelere ışık tutuyor: dini alanlar ile seküler alanlar arasındaki, köktencilik ile hoşgörü arasındaki, mekânın şirketlerce özelleştirilmesi ile kamusal alan arasındaki ilişkiler.

Soğuk Savaş'ın sonunda Amerikalı Rus sanatçılar Vitali Komar ve Aleksandr Melamid, bilimsel yöntemi kullanarak ve hem Sosyalist Gerçekçi sanatın hem de kapitalist reklamcılığın gereklerine uyarak Sovyet ve Amerikan mitolojilerine el atmaya, hatta belki onları paradoksal biçimde uzlaştırmaya karar verdiler. Bir deney yapmayı kararlaştırdılar: Kelimenin dar anlamıyla sanatsal özgürlüğü terk edip, kamuoyu yoklamalarını ve "halkın tercihi" sözünü izleyerek "popüler talebi" tatmin edecek ve sayılara göre sanat yapacaklardı. Temsil edici bir örneklem oluşturan kişilere sanatın her yö-



Resim 21. "ABD'nin En Çok İstediği Resim", Vitali Komar ve Aleksandr Melamid, "Halkın Tercihi" (1996-1998) projesinden. Sanatçıların izniyle.

nüyle ilgili sorular sormak için yerel sosyolog ve istatistikçi ekipleri kullanarak, Kenya'dan Çin'e (arada ABD ve Rusya'yı da içeren) bir dizi ülkede sanatsal beğeniler üzerine bilimsel kamuoyu yoklamaları düzenlediler. Sorular en sevilen renkler ve şekillerden, bir resimde gösterilen figürlere kadar geniş bir alanı tarıyordu. Mesela dünyanın her yanındaki insanlara "gerçekçi" resimleri mi, "farklı görünümlü" olanları mı tercih ettiklerini; resmin büyüklüğünün bulaşık makinesi kadar mı, buzdolabı kadar mı olması gerektiğini; resimlerde sıradan insanların mı, ünlü kişilerin mi bulunmasının iyi olacağını, yoksa hiç insan tasviri bulunmamasını mı istediklerini sordular. Küresel kamuoyu yoklaması şaşırtıcı bir keşfe yol açtı: Bir-iki istisna dışında, ırkı, sınıfı ve cinsiyeti ne olursa olsun insanların "en çok istediği" resim, dünyanın en sevdiği renk olan mavinin ağır bastığı bir manzara resmiydi. Resmin ön planında birkaç "sıradan ve ünlü insan" olması gerekiyordu. (ABD'nin tercihi insanların "tam giyimli" olmasıyken, Fransa "kısmen çıplak" olmalarından yanaydı.) "Gerçekçi" ya da "farklı görünümlü" resimler arasındaki tercih sorulduğunda, dünya insanları ezici çoğunlukla "farklı görü-



Resim 22. "Rusya'nın En Çok İstediği Resim", Vitali Komar ve Aleksandr Melamid, "Halkın Tercihi" (1996-1998) projesinden. Sanatçıların izniyle.

nümlü" şeyleri reddediyordu. ABD ve Batı Avrupa gibi çeşitlilik diyarlarında bile "farklı görünümlü" olmak çoğu zaman reddetme gerekçesinin kibarcasıdır. Sanatçılardan biri –Komar– Amerika kamuoyu yoklaması üzerine şöyle bir yorum yapıyor: "İfade özgürlüğü ve bireysel özgürlükle ünlü bir toplumda anketimiz çoğunluğun aynılığını ortaya çıkardı. Komünizmin ütopik yanılsamasını yıktıktan sonra demokrasinin sanal gerçekliğiyle çarpıştık."[1] Sanatçılar ulusal çeşitliliği titizlikle ölçerken, zevklerin çokkültürlülüğünü değil, takvimlerdeki türden manzara resimleri sanatının uluslararası türdeşliğini ortaya çıkarmış gibi görünüyor.

Kamuoyu yoklamalarının demokratik siyasetin yerine geçmeye başlayan yeni bir kurum olup olmadığını merak eden Komar ve Me-

1. *Painting by Numbers: Komar and Melamid's Scientific Guide to Art*, haz. JoAnn Wypijewski, New York: Farrar Straus and Giroux, 1997, s. 8.



Resim 23. "Halkın Tercihi" (1996-1998) projesinden kamuoyu araştırması grafikleri, Vitali Komar ve Aleksandr Melamid. Sanatçıların izniyle.

lamid, kamuoyu yoklaması sonuçlarını sergilerinin ana estetik cazibe unsuru haline getirdi. Serginin her yanında bulunan, soyut resimlere benzeyen renkli bilimsel grafikler, prosedürcülüğün ve kamuoyu araştırmalarının narsisizmini gösterircesine, "en çok istenen resimler" kadar göze çarpmakta ve ön planda görünmekteydi (Resim 23). Sanatçılar projelerinde oldukça incelikli teknoloji ile hayal gücünden yoksun düzanlamcılığın bu tuhaf bileşimini açığa çıkararak kamuoyu yoklamalarını olduğu gibi ortaya koymuştu. Ardından, çok sayıda mavili ulusal manzara çizmiş, manzaralara Amerikalılar için George Washington ve oynayan çocuklar (Resim 21), Ruslar için İsa ve çalışan çocuklar (Resim 22), Kenya gergedanları ve Rus ayıları eklemişlerdi.

"En çok istenen resimlere" daha yakından bakarsak Komar ve Melamid in mavi cennet resimlerinde bir sıkıntı olduğunu fark ederiz. Dolaşan George Washington ile çağdaş tatilcilerin bakışları hiç kesişmez. Rusya'nın "en çok istenen" resmindeyse İsa figürü gözlerini çalışan gençlerden kaçırır gibidir. Aynı resmin içindedirler

ama sanki farklı düzlemlerde varolmaktadırlar. Resmin pürüzsüz yüzeyi aldatıcıdır. Bir fazlalık duygusu vardır resimde: Total kahvaltılık gevreğinde olduğu gibi, bileşenler arasında bir oran gözetilmeden, insanların istediği her şeyin bir ölçü fazlası eklenmiş gibidir. Kamuoyu yoklamalarını esas alan resme gizli-gerçeküstücülüğün hayaleti musallat olmuştur sanki. Sayılara-göre-sanatın kesintisiz yüzeyi aslında bir kolaj ve parçalanmışlıktır. Burada kasten çığrından çıkarılmış bir şeyler vardır. "En çok istenen resimler" aslında kimsenin istemediği resimler olabilir mi acaba?

Neticede "en çok istenenler" genellikle kaçanlardır. Ele geçirilmesi zor "halkın tercihini" ve sanatın evrensel dilini kovalayıp bizzat projenin kendisini belgelemek, projenin nihai ürününden, "en çok istenen" resimlerden daha ilham verici ve şaşırtıcı olmuştu sonunda. Kimi zaman sanatçılar resmin katlini soruşturan cinayet masası polislerine benzer.[2]

Bilgi toplama sürecinde sanatçılar, bir dizi mahalli toplantı ve hedef grup tartışmaları düzenleyerek bir hayalet kamusal alan yaratmış; demokratik gelenekleri, kurumları ve piyasa kültürünü seferber etmiş, çoğu zaman da bunları birbiriyle karşı karşıya getirmişti. Yani kamuoyu yoklamaları siyasetle, çoğunluğun tiranlığı azınlık haklarıyla, düzene uyum aykırılıkla karşı karşıya getirilebilir. Çoğu zaman mahalli toplantılardaki bireysel görüşler her türlü

2. Kaderi halkın insafına kalmış her sanatçı gibi Komar ve Melamid de ellerindeki malzemeyle pek az oynama izni verdiler kendilerine. Mavi manzaraların hiçbiri açık havada gerçekleştirilmedi. Bunun yerine sanatçılar eski Sovyet sanat tarihi eğilimlerini ele verecek şekilde İtalyan ressam Domenichino'nun (1581-1641) eserlerine dayanarak bir ideal manzara şablonu buldular. Dahası, sanatçılar istemeden keşfettikleri kendi beklenmedik mavi manzara sevgilerini de itiraf ettiler. Talebe göre resim yaparken, "içsel cennete" benzer bir şey, sanat ve özgürlüğe dair kadim bir düş ve yorgun sürgünler için hiç kimsenin anayurdu olmayan mavi renkli bir inziva yeri de resmettiler. Kendilerini "halkın tercihi" projesinin neresine koydukları sorulduğunda Komar muğlak bir cevap vermişti. Projeyi Batı medeniyetiyle "ilk karşılaşması" ile ilişkilendiriyordu Komar. İlk karşılaşma havada, onu ABD'ye getiren Boeing'in tuvaletinde gerçekleşmişti. Tuvalete gitmiş, sifonu çekmiş ve hayatının en büyük sürpriziyle karşılaşmıştı: özgürlüğün ve tüketim malları yapay cennetinin renginde, lacivert sıvı. Farklı türden mavi bir manzara belirmişti sanatçının gözlerinin önünde. Komar ve Melamid "halkın tercihi" ile "evrensel dil" arayışlarını sığınmacıların bu perspektifi ile sürdürdüler.

kamuoyu araştırmasının çok ötesine gidebiliyor, çok daha ilginç olabiliyordu. Mesela hedef gruplar ve mahalli toplantılar kamuoyu yoklamalarından çok farklı sonuçlar veriyor, azınlıkçı demokrasi çoğunluğun beğenisinin tiranlığına darbe indirebiliyordu. Toplantı tutanaklarının dipnotlarında dile getirilen bireysel istekler arasında "Ferrari süren bir ahtapot, ölen bir Cumhuriyetçi resmi" ya da "daha önce hiç görmemiş olduğumuz bir şeyin resmi" de bulunuyordu. Sonunda Komar, "*En Çok İstenen* sergimize gelenlerin beğenilerinin giderek değişmesini sağlayacak kadar dehşete kapılmasını" umduğunu itiraf etti.[3]

Proje epey çelişkiyi açığa çıkarır: Yerele karşı küresel, seçkinciye karşı demokratik, geleneksele karşı teknolojik gibi çelişkiler el ele vererek herkesin istemesi "gereken", ama aslında kimsenin istemediği vasat bir nihai ürün yaratır. Proje aynı zamanda kamuoyu yoklamaları ve siyasi yönetimin, nitel ve nicel analizin, demokratik ve sanatsal özgürlüklerin farklı mantıklarının da üzerine gider ve bize bir "halkın tercihi" fantazmagorisi sunar.

Çokkültürlü istatistikçi ekiplerinin hesapladığı, dikkatle ölçülmüş bir beğeni çokkültürlülüğü, uluslararası türdeşliği gözler önüne serer. "Sayılara göre" hesaplanmış kültürel çoğulculuk kültürlerin ve beğenilerin içsel çoğulluğunun baskılanmasıyla neticelenir. En ileri istatistiksel ve teknolojik analizlerin kullanımı özgünlükten en uzak yeni-geleneksel resimlerle sonuçlanır. Tüketici tercihlerinin özgürlüğünün kutlanması, bir sanatsal özgürlüksüzlük enstalasyonu üretir. Sanatta seçkincilik karşıtlığı sanılan şey azınlıkçı demokrasinin aykırı ve yaratıcı görüşlerini baskı altına alır; sanatı iş yönetimi ekiplerinin desteklediği, reklamcıları küstürmek istemeyen, kendini "halkın tercihi" olarak göstermeye çalışan temkinli bir işe dönüştürür. Bir bakıma Komar ve Melamid'in projesi, rizikosuz bir sanatı yeni bir küresel "türev ürüne" dönüştürme girişimini önceleyerek engellemiştir.

Halkın Tercihi Projesi'nin kendisi, düzenle uyumsuz sanat olaylarının hayaletini koruyan fantazmagorik teatralliğiyle sanatsal kalmayı sürdürür. Projede sanatsal olan şey, sağdaki ve soldaki efendi-

3. *Painting by Numbers: Komar and Melamid's Scientific Guide to Art*, s. 25.

lere hizmet eden bir skandal değerine sahip ya da şık radikal konumların gösterişini taşıyan bariz bir ideoloji değil, daha geniş anlamda bir siyasiliktir. "Olandan" tatmin olmayan sanatçılar, "olsaydı'nın" agnostik sanat alanını açarlar. Ya Halkın Tercihi Projesi özgürlük sanatlarının sapkınca bir savunusu –bir *via negativa*– olsaydı?

Neticede, özgürlükten konuşurken olumsuz yöntem, *via negativa* çok uygun düşer. Başka bir özgürlük arayışı her zaman özgürlüğün özünde olan başkalığın aranmasıdır; bireysel, kamusal, yurttaşlıkla ilgili, sanatsal, farklı türden özgürlüklerin çelişkilerinin ve temas bölgelerinin keşfidir. Başka bir özgürlüğün hikâyesi her zaman bir özgürlük ve huzursuzluk öyküsüdür. Freud'un klasiği, *Uygarlığın Huzursuzluğu* ile koşut olarak, özgürlük eleştirisi, biri özgürlüğü genişleten, diğeri onun varoluşunu tehdit eden iki türe ayrılabilir. Başka bir deyişle, eleştirilerin kendisi de agnostik ya da agonist olabilir. Yirminci yüzyıldaki Freud okumaları bastırmadan ve uygarlaşma sürecinin diğer kusurlarından özgürleşmeye odaklanmıştı. Yirmi birinci yüzyıldaki okumalar ise uygarlıktan geri dönme sürecinin kusurlarına ve çok kara çalınan uygarlığın en azından bir yönünün korunmasına, hem "ikinci hayatta" hem de "birinci hayatta", hem sanal hem de sanal olmayan gerçeklikte büyüyen saldırganlık ve paranoyanın sorumluluk alınarak tanınmasına odaklanabilir.

Kitabımda, metinlerin, siyasi ve sanatsal pratiklerin ayrıntılı bir analiziyle özgürlük alanını düşünmek için bir "üçüncü yol" arayışını sürdürdüm. "Üçüncü yol" terimine ilişkin anlayışımın kökleri Şklovski'nin teorisine dayanır ve işbirlikçilik ya da uzlaşma değil, "karşılaştırmanın üçüncü terimi" *–tertium comparationis–* ile dengelenen iki uçtan birden çifte yabancılaşma anlamına gelir. "Karşılaştırmanın üçüncü terimi", ortak dünyaya gösterilen ve alışılmadık bir radikal ılımlılık gerektiren özendir. Dünyevilik siyaseti yenidir ve kendini, zaferiyle övünen küreselcilikten ve agonist siyasi teolojinin karizmatik cazibesinden ayrıştırmalıdır. Kimi zaman kamusal muhayyilede başka bir özgürlük arayışını Don Kişotvari ve tüketici hissediyorum, ama teslim olmak bana daha kötü geliyor.

Komar ve Melamid'in projesi bir bakıma yirminci yüzyıl sonlarının hastalığının habercisi oldu: belirsizliğin –siyasette ve sanatta– hesaplı riskler üstlenilerek fethedileceğine inancın ve özgürlüğün

yaygınlaşması yerine kamuoyu araştırmalarının ve "sayılara göre" yaşamanın alabildiğine yaygınlaşması. Proje, O. J. Simpson davasıyla Ken Starr savaşlarının ulusal enerjiyi boşa tükettiği, siyasetin sonu, tarihin sonu anlatılarıyla, dot.com şirket ve dolandırıcılıklarının mantar gibi çoğalmasıyla insanların dikkatinin –eski Yugoslavya'da savaş veya yeni-köktendinci ideolojinin güçlenmesi gibi– hiç de sanal olmayan, derin bir biçimde tarihi olaylardan uzaklaştığı bir dönemde gerçekleştirilmiştir.

Yirmi birinci yüzyılın ilk on yılı tarihin, siyasetin, kültürün sonu spekülasyonlarının bıçak gibi kesilmesine yol açtı. New York'ta 11/9/2001, Londra'da 7/7/2005, Madrid'de 11/3/2004, Mumbai'de 26/11/2008 gibi trajik tarihler ve sonraki olaylar, terör ideolojisinin ve "işler ne kadar kötüye giderse o kadar iyi siyasetinin" *–politique du pire–* canlı ve güçlü olduğunu ortaya çıkardı. Tek bir kötülük imparatorluğu olmadığını, kendi paranoyak ve pragmatik verimlilikleriyle işleyen bir dizi otoriter gündem sahibinin olduğunu da öğrendik. 2008 mali krizi pek çok kişiyi "serbest piyasanın" felsefi temellerini gözden geçirmeye itti. Kitaba başlarken sorduğum soruya –bir miktar belirsizlikle birlikte yaşamayı becerebilmek için emin olabileceğimiz ya da olmamız gereken şey nedir?– bu bağlamda bir kez daha dönmeliyiz. Yirminci yüzyılın ilk bölümünde ekonomik tartışmaların merkezinde "risk" (ileri matematik formülleriyle hesaplanabilir rastlantısallık) ile "belirsizlik (insanın dünyada varoluşunun bir parçası olan ve hesaplanmaya gelmeyen rastlantısallık) arasındaki ayrım bulunuyordu. Bu ayrım bütün ekonomi birikiminin temelinde yatar ve devletin rolü ile bırakınız yapsınlar kapitalizmi, ya da kamu yatırımı ile özel yatırım üzerine tartışmalardan daha fazla esasa ilişkindir. John Maynard Keynes, dünyadaki varlığımızı tanımlayan hakiki bir belirsizlik tortusu bulunduğunu ve bunun her türden felaketi her daim mevcut bir ihtimal haline getirdiğini düşünüyordu.[4] Böyle radikal bir belirsizliğin varlığını teslim etmenin Keynes'i toplumsal varoluşun kamusal temelleri ve kültürel uzlaşımlara daha fazla merak duymaya itmesi sezgilere aykırı gelebilir.

4. Robert Skidelsky, *John Maynard Keynes, 1883-1946: Economist, Philosopher, Statesman*, New York: Penguin, 2003.

Yine de Keynes böyle alışılmadık bir yoldan, kendini ve çıkarlarını gözetme ile ihtiyat ve hayırseverliği bir arada içeren ahlaki duyguların geniş bir teorisini önermiş olan, serbest piyasanın kurucusu Adam Smith'in fikirlerini sürdürdü. Ancak yirminci yüzyıl sonlarının serbest piyasa kuramcıları, radikal belirsizliği giderek rasyonelleştirmeye ve ehlileştirmeye, sonsuz büyüme ve kısa vadeli kâr vaat eden yeni finansal ürünlerin yaratılması için matematiksel formüller geliştirilmesine inandılar; belirsizlik ile risk arasındaki ayrımı bulanıklaştırma çabalarına destek vermeye çalıştılar. Bugün belirsizlikle birlikte düşünmek daha akıllıca ve güncel görünüyor. Özgürlük mimarisini, hayatın varoluşsal, finansal ve toplumsal boyutları arasındaki bağlantıları gözeterek yeniden inşa etmenin ve öngörülemez olanla birlikte yaşamayı öğrenmenin bize yararı olacaktır.

Burada bu bağlantıları özgürlük üzerine hikâyeler ve tartışmalar aracılığıyla araştırdım. Hikâyelerimin her biri sonunda bir sürprize yol açtı. Özgürlüğün kamusal alanı trajediyle bağlantılıydı – ama "trajik" olma, yani gerçekleştirilemez, ölümcül biçimde kusurlu olma anlamında değil. Tersine özgürlüğün kurumsal alanı, *polis* ve insan sorumluluğu, *mania* ve *technê*, içsel özgürlük ve kamusal özgürlük üzerine düşünmenin önünü açan dinsel kurban ayinini içeren siyasi ve sanatsal tiyatro ile birlikte doğmuştu.

Puşkin'in başka bir özgürlük meseli içsel özgürlük arayışının kamusal mimariden bağımsız olmadığını gösterdi. "Özgür hissetme" arzusu özgürlük içinde yaşamak ve eylemek ile aynı şey değildir. Dolayısıyla "çardan ve halktan uzağa", başka bir özgürlüğün doğal ve sanatsal hazlarına doğru bir kaçış yolu arayan Puşkin ılımlı imparatorluk sansürünün yanında yer almıştı. İçsel özgürlüğün şiirsel uygulaması şairin mutlak monarşiye şartlı desteği ile çelişmemişti. Yine de onun deneyimi bir yüzyıl sonraki şairlerin kendilerine ait başka bir özgürlük anlayışı geliştirmelerine ve siyasi sansürü Ezop dili kullanarak atlatmalarına ilham kaynağı olmuştu. Antidemokratik rejimlerin sık sık şairlerini öldürdüğünü ama özgürlükle ilişkili konularda sanatçının söz sahibi olduğu yolundaki güçlü gayriresmi inancı etkisiz hale getiremediğini biliyoruz. Tocqueville'den Berlin'e, klasik (piyasa dışı) liberalizmin en yaratıcı yazıları kamuoyu araştırmaları ve siyasetten çok edebiyat ve felsefeye bir şeyler borç-

luydu. Böylece, Berlin kendi liberal özgürlüğünü, Sovyetler Birliği'ne yolculuğunun ve Anna Ahmatova ile geçirdiği şiirsel gecenin ardından bir *via negativa* olarak tanımlamıştı.

Tarihçi Lynn Hunt'ın insan hakları fikri üzerine yakın tarihli çalışmasında hukuk, siyaset ve edebiyat arasındaki bağlantıları ortaya çıkarması ilginçtir. On sekizinci yüzyılda romanın ve onunla beraber yeni bir benlik ve "ahlaki duygular" anlayışının gelişmesinin, insan hakları fikrinin "kendiliğinden aşikâr" hale gelmesine çok büyük katkı yaptığını kanıtlar Lynn Hunt.[5] Ancak kültürel sınır bölgelerine dair benim hikâyelerim, ahlaki duygular tartışmasının ve sanatsal deneylerin benliği zenginleştirmekle birlikte her zaman kamusal özgürlüğün genişlemesini güvence altına almadığını kanıtlıyor. Dostoyevski'nin Doğu'ya ve Batı'ya yolculukları, Karl Marx ile Sacher-Masoch'un "diyalogları", radikal özgürleşme ve daha özgür bir özgürlük arayışının –kırbaçlanmayı kabullenmekten mitik bir milli birlik uğruna insan haklarının ortadan kaldırılmasına kadar– her türden feda ve kurbanı gerektirdiğini açığa çıkarır. Dostoyevski toplumsal bağlam ve dış koşullar aracılığıyla tamamen açıklanamayan, ötekinin paranoyakça dışlanması ve habis zevkin içsel mantığı ile hareket eden hınç duygusunun anatomisini çırılçıplak gözler önüne serer. Avrupa'nın kıyısında modern modernizm karşıtlığının doğuşuna ışık tutar. Bununla birlikte kendi cinleriyle iç diyaloglarında Dostoyevski teröristin bayağı ve acımasız bir düzenbaz olarak çarpıcı bir tasvirini sunar (ne Shakespeare'in eserlerindeki kötü kahramanlara ne de küçük bir Eichmann'a benzer bu figür) ve bize komplocu aidiyet duygusu ile bunun yol açabileceği manik yıkıcılığa dair az bulunur bir içgörü verir. On dokuzuncu yüzyıl Avrupa ve Rusyasında geliştirilmiş *politique du pire* devrimci stratejisinin, "ne kadar kötüyse o kadar iyi politikasının", yıkıcılık için yıkıcılığı bir istikrarsızlık ve korku aracı olarak nasıl teşvik ettiğini görürüz.

Bir süre önce, kendisini peygamber ilan etmiş çağdaş bir teröristin, Londra'da bir bombalı saldırı planlamakla suçlanan bir Britanya yurttaşının günlüklerinden parçalar okurken, Dostoyevski'nin

5. Lynn Hunt, *Inventing Human Rights: A History*, New York: W. W. Norton & Company, 2007.

teröristin bayağılığına dair kehanet dolu tasviri bir kere daha çarptı beni. Günlük, dini ya da siyasi fikirler değil, gençlik kültürünün uluslararası dilinde ifade edilmiş kentsel yabancılaşma belirtilerini ve radikal bir ideolojiye sarılarak statü kazanma ve bir camiaya ait olma arzusunu ortaya koyuyordu.[6] Pek çok yurttaşın paylaştığı Doğu Londra argosuyla yazılmış günlük, popüler kültüre ve çağdaş teknolojik aletlere pek çok gönderme yaptığı gibi, başka pek çok şeyin yanı sıra Pakistanlı camiasına yönelik ırkçı hakaretler de içeriyordu. *Ecinniler*'in çağdaş yeniden yazımı için zamanın geldiğini düşünüyorum.

Özgürlük üzerine düşünmenin bir masa başı radikalizmi egzersizi değil, birçok paradigma değişimiyle dünyada hayat boyu süren bir pratik olduğunu görüyoruz. Siyasi ve kişisel aşk ve şiddet deneyimleri özgürlük felsefelerini öngörülmez biçimde etkiler ancak karakterin trajik kusurlarını ortadan kaldırmaz. Kierkegaard sevdiği kadınla nişanı bozar ve yaşama sanatının son derece duyumsal bir erbabı olarak kalmasına rağmen, nihai özgürlük sıçraması ve daha yüce bir özgürlük uğruna dünyevi aşktan vazgeçer. Hannah Arendt'e gelince, o da tek kişiye duyulan aşkı terk edip kamusal dünyevilik alanını keşfetmek üzere yoluna devam eder ve tutkulu düşünceye yönelen bir siyaset kuramcısı olur.

Arendt'i incelerken geliştirdiğim *dünyadan* yabancılaşma ve *dünya için* yabancılaşma ayrımını sürdürerek sanatsal yabancılaş-(tır)ma/yadırgatma ile siyasi muhaliflik arasında derin bir bağlantı keşfettim. Daha çok bir edebiyat kuramcısı ve yazar olarak tanınan Şklovski, muhaliflerin kırk yıl sonra kullanacağı yadırgatma stratejilerini tasvir ederken, köşegenler ve zikzaklardan yararlanarak üçüncü yoldan düşünme üzerine yaratıcı bir mesel anlatır. Benzer şekilde, bir siyasi isim olarak pek düşünülemeyecek biri olan Franz Kafka, Arendt'in yorumunda radikal düşüncesi aracılığıyla özgürlüğün gerçekleşebileceği bir köşegen tasarlayan bir özgürlük düşünürüne dönüşür. Muhaliflik yerel bir nitelik taşıyabilir, yerel

6. David Rohde ve Mohammed Khan, "Ex-Londoner's Diary of Jihad: A Portrait Sprinkled with Koran Verses and Epithets", *New York Times*, 8 Ağustos 2005.

kültürel faaliyetlerle iç içe olabilir, ancak devlet milliyetçiliğinin ve yurtseverliğinin özüne ters düşer ve başka bir gelecek kurmak için tehlikeli ama gerekli bir aykırılık olmaya devam eder.

Yirmi birinci yüzyıl tarihine dair bir anlayış asla totaliter ideoloji ve totaliter deneyimi yeniden değerlendirmeden mümkün olamaz. Benim odaklandığım alanlar nispeten daha az incelenmiş Gulag deneyimi ve özgürlüksüzlüğün uç noktalarında muhakeme, etik ve paradigma kaymalarına ilişkin sorunlar oldu. Özgürlük meselelerini nasıl dillendirdiklerini görmek üzere, hayatta kalmayı başaranların anlattıklarını dinlemekle işe başladım. Şaşırtıcı bir şekilde, hayatta kalanlar sadece aşırı ıstırap, travma, insanlıkdışı koşullar ve kampta varoluşun "biyopolitiği" üzerine konuşmakla kalmıyor, aynı zamanda kitle terörü ideolojisinin cazibesine ve onun kusursuz mantığını faka bastırmanın yollarına dair, az bulunur nitelikte bir kavrayış da sunuyordu. Böyle bir ideoloji, tarih ve toplumsal adalet yasalarının hayata geçirildiği bir "yeryüzünde cennet" hayali önerir ve işbirlikçilerle muhbirlerin "kitlesel zinciriyle", bizden olmayan bize karşıdır mantığıyla işler. Şalamov, Ginzburg ve Arendt "entonasyon etiği", hayal gücü ve her şeye rağmen varlığını koruyan gayriresmi insani dayanışma aracılığıyla tarihsel determinizm ve kötülüğün sıradanlığı mantığını kesintiye uğratmanın farklı taktiklerini gösterir.

Neticede yeni bir kavramsal sözdağarcığı ve yeni bir düşünme tarzı önermeye çalıştım, ama örnek hikâyelerimin bir tipoloji oluşturmadığını, gelecekteki bir özgürlük hikâyeleri *Decameron*'unun bir parçası olduklarını biliyorum. *Başka Bir Özgürlük*'ün ikinci ciltini yazıp bu defa, dünyanın her yerinde olumlu çözümler ve ne yapılması gerektiğine dair net bir görüş sunan güncel sanat ve siyaseti konu almak isterdim. Ama böyle vaatleri olan Rus yazarların başına neler geldiğinin farkındayım. Nikolay Gogol, *Ölü Canlar*'a olumlu karakterler ve daha az gözyaşıyla karışık kahkaha içeren bir ikinci cilt yazmayı vaat etmişti, ama sonunda yazdığı müsveddeyi yaktı. Elimizde kalmış olan, sağlam cevaplardan yoksun bir insanlık komedisi başyapıtından ibaret.

Özgürlük Çeviride Kaybolur mu?
Özgürlüğün Kültürel Eleştirisi

Kitabı bitirirken dönüp özgürlüğün paradokslarına yönelik ilk sezgilerimi edindiğim zamanlara bakıyorum. Bu sezgilerimi mazide kalmış 1999 yazında, Moskova'daki Petroviç lokantasında, hiç tanımadığım kişilerle bir buluşmaya borçluyum. Masada yanımda oturan ve bir "liberal finansçı" olan Goşa kibarca sormuştu:

> "Senin gibi hoş bir kız neden Amerika'da yaşar ki?"
> "Neden yaşamasın?"
> "Özgürlük yok orada!"
> !?
> "Her taraf yasaklarla dolu: Geçmek Yasaktır, Sigara İçilmez, Çöp Atmak Yasaktır. Ya Sigara İçilmez işaretinin altında sigara içmek istiyorsam ne olacak? Ya da çöp atmak istiyorsam? Öyle bir ortamda doğru düzgün iş yapılmaz. Çok sıkıcı."
> "Ama burada, Moskova'da da her tarafta parmaklıklı duvarlar, işaretsiz kapılar, kafelere, kulüplere girmek istediğinde 'yüz kontrolleri' var."
> "İyi de, doğru kişilerle gezmen gerekir. Bizimle beraberken bütün kapılar açılır sana. Rusya'da iş yapmayı tercih eden Amerikalılar var bildiğimiz."[7]

ABD'de bir süre yaşamış dostane bir Rus ekonomistin orada özgürlük olmadığını düşünmesi Amerikalıları şaşırtabilir. Rus tanıdığım Goşa, sözleşmeye dayalı uygulamaları ve kamusal alanda yasalara uymayı bir tür ikiyüzlülük ve toplumsal konformizm olarak algılıyordu. Sigara İçilmez levhası değil, onun yanında kimsenin sigara içmiyor olması şaşırtmıştı onu. Goşa için sıkıcı olan yasakların varlığı değil, şeffaflığı ve görünürlüğüydü. Rus kültürel mitolojilerinde özgürlük siyasi, hatta ekonomik alanda değil siyaset karşıtı alanda,

7. Sohbetin devamında, Rus gazetelerindeki iyi bilgisayar bilgisine sahip ve "takıntıları olmayan" (yani "hafifmeşrep"),18-25 yaşlarında genç kadınlar arayan ilanlar konuşulmuştu. Bunun bir özgürleşmenin mi, yoksa yeni tür bir bağımlılığın mı işareti olduğunu şimdilik ele almayacağım.

olsa olsa Puşkin'in "başka bir özgürlüğünden" Dostoyevski'nin "daha özgür bir özgürlüğüne" edebiyat ve alternatif maneviyat alanlarında aranması gereken bir şeydir.

Özgürlük üzerine bu sohbetim, pek çok tarihi imkânın hâlâ önünün açık göründüğü, Amerikan basınının bir Beyaz Saray stajyerinin elbisesindeki leke üzerine tartıştığı, Rus feminist sanatçıların başkan Clinton'a destek için yürüyüş düzenlediği bir dönemde, o bulanık ve coşku dolu yüzyıl sonu aşırılıkları ânında gerçekleşmişti. O zamanlar henüz resmi devlet stiline dönüşmemiş, hâlâ gayriresmi bir Retro olan Sovyet *kitsch*'inin daha hoş bir çeşitlemesiyle dekore edilmiş Petroviç lokantasındaki dostane yemek sırasında Goşa bana, daha sonra yerini Vladimir Putin'e bırakacak olan demokrat başbakan adayını desteklediğini söylemişti ve siyasi çizgisi hiç de milliyetçi değildi.[8]

Sonradan olanları bilerek Rus finans piyasaları deneyimini yeniden düşününce, küresel serbest ticaretin Amartya Sen'in anladığı anlamda özgürlüklerin genişlemesini sağlamadığını görürüz. Tam tersine, serbest piyasa denen şey ve ticari iş hedeflerinin savunusu sık sık kamusal özgürlüklerin, basın özgürlüğünün ve devlet destekli olmayan medyanın üstesinden gelmek için kullanıldı. Karl Marx bir kere daha (tıpkı başka bir Komar ve Melamid projesi gibi) baş aşağı edildi; sosyalizmin ardından otoriter kapitalizm geldi ve milliyetçilikle yeniden doğan dinin yanında yerini aldı. Dahası, "vahşi Doğu" da 1990'larda patlayan saadet zincirleri ve başka finansal balonlar tek bir kültüre özgü değildi. Sadece on yıl sonra Wall Street'in vahşi Batı'sında patlayan finansal balonları uğursuz biçimde önceden canlandırıyordu.

Öyleyse gerçekten kültürel farklılıklar arasında bir Geçmek Yasaktır işareti *var* mıdır, yoksa kültürel farklılıkların savunusu, otoritarizmin yerel biçimlerini haklı göstermenin ve iç muhalefeti tasfiye

8. Rus finansçıların "vahşi Doğu" hayranı kimi Amerikalı iş ortaklarının, serbest piyasa söyleminin demokratik özgürlükleri bastırmak için kurnazca kullanılmasını meşrulaştırmasında trajik bir ironi vardır. Amerikalı işadamları bunu Rus karakterinin bir parçası olarak görmüş ve daha sonra kârlarının büyük kısmını kaybederek Rusya'dan kovulduklarında, bunun tekinsiz bir kehanet olduğu görülmüştür.

etmenin kılık değiştirmiş hali midir? Soğuk Savaş paradigmasını terk etmenin ve çağdaş çokkutuplu dünyayı incelemeye başlamanın vakti geldi artık – ama bunun için Soğuk Savaş dönemi aşk hikâyelerinden ve bunların ürettiği asenkronik özgürlük düşlerinden daha paradoksal bir ders çıkarmamız lazım.

Soğuk Savaş sadece komünizm ve kapitalizmin açık bir biçimde çatışması değil, aynı zamanda gizli bir karşılıklı bağımlılık, hatta düşmanlar arasında bir aşk hikâyesiydi. Soğuk Savaş sırasında, şimdiki Ruslardan daha fazla sayıda Sovyet vatandaşı Amerika'ya hayranlık duyuyordu. "Onların Amerikası" Disney ve Coca-Cola Amerikasından çok Jack London, Ernest Hemingway, Frank Zappa, Janis Joplin ve Beatles (tam olarak Amerikalı değil belki ama bir önemi yok) Amerikasıydı; ya da başka bir deyişle gönüllerini kazanan, Amerika/Batı'nın "karşı-kültürü", yüksek kültürü ve bir yaşam tarzıydı. Avrupalılar Beatles'ı Batı'dakiler kadar iyi biliyordu; sadece onlar şarkıdaki gibi "Back in the U.S.S.R"* olmak istemiyor, ritmin son vuruşundan önce durarak "Back in the US–"** olmak istiyordu. Janis Joplin'in söylediği "Me and Bobby McGee" şarkısının nakaratı "Özgürlük kaybedecek hiçbir şeyi kalmamaktır" da vardı ama o tam olarak uymuyordu. Doğu Avrupalılar için şarkı egzotik bir rüya ve bir kültürel lükstü: Kendini iyi hissetmenin, özgür hissetmenin kolay olduğu ya da en azından öyle göründüğü 1960'ların sonları ve 1970'lerin başlarındaki negatif özgürlük ve toplumsal özgürleşmenin kutlanmasıydı. O günlerde Doğu'dakiler kapitalist ekonomiyi anlamadan, (liberalizmi değil liberalliği vurgulayarak) bireysel özgürlüğün en tutkulu savunucuları olma eğilimindeydi. Batı'daki benzerlerinin pek çoğuysa otoriterlik gibi sonuçlar doğurmayan, Gulag'ı olmayan, şu ya da bu ölçüde rahat bir özel varoluşu içeren kolektif adalet ve toplumsal ütopya düşlerini besliyordu. Sınırlar bir kez açılınca muhalif aydınlar diğerlerinin düşleriyle kendilerininki arasında bir benzerlik bulamadılar, hatta birbirlerinin fantazilerini etkilemiş olduklarını keşfettiler. Tahterevallinin iki ucunda kurulu dünyaları modernite ve özgürlüğün paralel çeşitlemelerini sunuyor-

* "SSCB'ye geri dönmüş" – *ç.n.*
** "ABD'ye geri dönmüş" – *ç.n.*

du. Mayıs 1968'de Prag'ın sloganı –mümkün olan en geniş anlamda varoluşun her alanına sirayet eden yeni bir toplumsal sanat olarak– "Özgürlük" iken, Paris'in sloganı "Devrim" idi, zira Çek kardeşleri için devrim nasıl bir resmi komünist klişe ise özgürlük de onlar için bir burjuva klişeydi.[9]

Doğu ile Batı arasında böyle karşılaşmalar şimdi de bir tarafın küresel doğasına ve diğerinin derine kök salmış sadakat bağlarına dair benzer ölçüde bir yanlış anlama eşliğinde sürüyor. Doğu Avrupa'daki değişimin 1989'da değil 1968'de gerçekleştiği gibi, olgulara ters (ama mantıksal olarak imkânsız olmayan) bir senaryo düşünürsek, belki bu durumda öncelik sosyal demokrasi deneylerine verilirdi. Benzer şekilde eğer ABD Latin Amerika'da otoriter rejimleri desteklemeseydi, özgürlük alanını genişleten daha çok sayıda demokratik deneylere şahit olabilirdik. Ne var ki bugün Batılı muhalifler Müslüman dünyadaki ve Asya'daki demokrasi yanlısı hareketlerin aktivistlerini çoğu zaman tanımıyor çünkü onların reel siyasi deneyime dayalı dilleri Batılı kulaklara modası geçmiş ya da bildik şeylerin yüksek sesle tekrarı gibi geliyor. Hak ve özgürlüklere dair aşırı tutkulu ve yabancı şiveli bir söylem, sağ ile solun, biz Batılılar ile Doğulu ötekilerin sınırlarını bulandırdığı, yerleşik dünya görüşlerini sıkıntıya soktuğu için çoğunlukla hoşnutsuzlukla karşılanıyor. Kolektif kimliklerimizi temsil eden kayıplar ve hafıza üzerine konuşacağımız bir panelde İranlı yazar Azar Nafisi ile karşılaşmamızı hatırlıyorum. Ötekiler tarafından hayal edilen topluluklarımızı temsil eden konuşmacılar rolünü benimsemek yerine, onunki Tahran'ın benimki Leningrad'ın yerel rengini taşıyan kentsel kozmopolit düşlerimize duyduğumuz nostaljide ve aynı yazarlara –ulusal sınırların ötesine geçerek otoritarizmi anlamaya en azından gayret etmiş olan Nabokov ve Arendt'e– duyduğumuz sevgide birleşmiştik.

Yine de böyle bir kültüraşırı hayal gücü sadece gönülden geçirilen bir şeyden mi ibarettir? Özgürlük sınırları kolayca aşıp dolaşabilir, dünyada ortak bir geçer akçe olabilir mi? Bürokratik olarak ve

9. Prag 1968 - Paris 1968 karşılaştırmasını Profesör Jacques Rupnik'e borçluyum.

siyaseten doğru olan ve "milliyet hanesi" içeren bir "özgürlük pasaportu" olmalı mı?

Bir sosyolog ve Batı dünyasında özgürlük tarihi araştırmacısı olan Orlando Patterson, kamusal ve bireysel özgürlükler ile yurttaş özgürlüklerini mezceden bütünsel bir özgürlük anlayışının Batılı olmayan medeniyetlerde pek rağbet görmediğini ve çoğu zaman "ölü doğduğunu" belirtir.[10] Ancak bir evrensel özellik, Patterson'ın tartışmalı biçimde "mutlak özgürlük" ile özdeşleştirdiği, kralın/imparatorun/tiranın veya otoriter önderin (ona her şeyi yapma izni veren) özgürlüğüdür. Özgürlüğün farklı kültürel değerlerine ilişkin bu eski tartışma 1993'te Viyana İnsan Hakları Konferansı'nda siyasi gündemin üst sıralarına taşındı. Bu konferansta pek çok Batılı ve Batılı olmayan ülke Soğuk Savaş'ın son bulmasının ardından yeni bir Esperanto olacak İnsan Hakları Evrensel Bildirgesi'ni imzalamaya hazırlanıyordu, ama karşılarına Asya değerlerine dair Bangkok Bildirgesi çıkmıştı. Bangkok Bildirgesi ilginç bir biçimde, bir buçuk yüzyıl önce Dostoyevski ve Marx'ın öne sürdüğü (Asyalı olmayan) fikirleri yeni kültürel eklemelerle tekrarlıyordu. Bildirge, özgürlüğün hiçbir zaman evrensel bir kavram olmadığını, ulusal bağımsızlığa hep değer vermiş olan Asya toplumlarında bir kökü olmadığını ve (yine Marx'ın sözlerine benzeterek ama bu defa sosyalizmi değil, özel bir kapitalizm türünü savunmak üzere) ekonomik kalkınmanın da diğerlerine denk bir insan hakkı sayılması gerektiğini duyuruyordu.

Ancak birçok tarihçi ve felsefeci, özgürlük söylem ve pratiklerine ilişkin, kültürel gelenekleri mevcut hükümetlerin görüşleriyle eşitleyen resmi tarih çeşitlemelerinden çok daha az dikkat çeken çok sayıda yerel kaynak olduğunu belirtir. Amartya Sen "Asyalı" sıfatının birleşik bir kategori olmadığını, nitekim evrensellik ve hoşgörü konusunda Batı geleneğine paralel giden klasik bir felsefi, edebi ve

10. Orlando Patterson, *Freedom in the Making of Western Culture*, New York: Basic Books, 1991, s. 43. Yazarın Bangkok Deklarasyonu tartışması için bkz. "Freedom, Slavery and Modern Construction of Rights", *Historical Change and Human Rights. The Oxford Amnesty Lectures*, haz. Olwen Hufton, New York: Basic Books, 1994.

11. Amartya Kumar Sen, *Development as Freedom*, s. 235-8.

siyasi düşünce geleneği olduğunu ve bunun özgürlüğün Batı'ya özgü istisnai bir özellik olduğu iddiasını desteklemediğini öne sürer.[11] Hindistan'da İmparator Aşoka (MÖ üçüncü yüzyıl dolayları) evrensel hoşgörüyü savunmuş ve Kautilya, Aristoteles'inkiyle karşılaştırılabilecek nitelikte, daha tikelci bir pratik felsefe geliştirmiştir. Avrupa'da ortaçağ başlarken İran'da şair Mevlana ve Ömer Hayyam, daha sonra Avrupa Rönesansı ile ilişkilendirilen ama ondan üç yüz yıl ya da daha önce ortaya çıkmış özellikler taşıyan sıradışı şiirler yazmıştır. Yalnızca Çin'de Batı'daki tartışmalara paralel giden, zengin bir çeşitliliğe sahip yerli bir özgürlük söylemi bulunur – her ne kadar siyasi, yurttaşlığa ilişkin ve bireysel özgürlükler arasında aynı kaynaşmayı göremesek de.[12]

Asya kültürlerinin içsel çoğulluğunu ortaya koyan tarihi bulgulara rağmen Bangkok Bildirgesi ülke içindeki görüş çeşitliliğini ve her türlü muhalifliği Asyalı-olmayan bir değer olarak sınıflandırır. Dahası "Asya değerleri" anlayışının özü sivil toplumun Batılı Marksist eleştirisinden gelir ve vurguyu hukuki değil ekonomik gelişmelere yapar. Genellikle yönetimler sermaye akışından çok mutlu olur, ama ekonomik kalkınmayı olumsuz yönde etkilemeyip bilakis ona katkı yapsa da hak ve fikirlerin akışını hoş karşılamaz.

Paradoksal bir şekilde, Batılı girişimciler daha merkezileşmiş, hatta otoriter bir "Doğulu" öteki görmeyi ister, çünkü böyle koşullarda iş yapmanın daha kolay olduğu varsayılır. "Çokkutuplu dünyanın" ve çoğulculuğun tanınması gibi görünmekle birlikte bu, özgürlüğü genişletmeden kapitalizmi genişletmeyi haklı çıkarmanın

12. Çin düşünce tarihi uzmanı olmadığım için, aralarında David Kelly'nin konferansta sunulan "The Chinese Quest for Freedom as a Universal Value" başlıklı derinlikli denemesi de bulunan çeşitli ikincil kaynaklara başvurdum. Özgürlük tartışmasına yapılan çeşitli entelektüel katkılar arasında Lao-Zhuang'ın içsel manevi özgürlük öğretisi öne çıkar; bu öğreti imparatorluk döneminde iktidara ve egemen Konfüçyüsçü ideolojiye karşı anarşist eleştiri de dahil olmak üzere çeşitli karşı-kültürleri beslemiştir. Bu karşı-kültürler arasında Budist özgürleşme, Rousseau ve Mill'in düşünceleriyle diyalog halindeki Cumhuriyetçi liberalizm (Yan Fu; Liang Qiçao), güncel demokrasi yanlısı nitelikli hareket, Nietzsche ile diyalog halindeki estetik anarşizm, bir hükümdara ait halk ideolojisi olan "Hao han", ibahiliğe yakın bir kişisel özgürlük anlayışı ve çeşitli biçimleriyle Marksist Hegelciliğin Çin versiyonu bulunmaktadır.

ve Batı narsisizminin bir biçimi olabilir.

Dolayısıyla büyüleyici bir özgürlüksüzlüğün hayaleti küresel kültüre musallat olmuş durumda. Bu hayalet, özgürlük deneyiminin meşru eleştirisinin pek çok yönünü karıştırıp yeni bir pop kültürü mitosu haline getirir. Susan Sontag'ın büyüleyici faşizm kavramında olduğu gibi iktidarı estetize eder (ve estetiği sahteleştirir). Büyüleyici özgürlüksüzlüğün takipçileri iktidar erosunu benimser ve her milletten VİP'in mutlak özgürlüğüne tapar. Habis zevkler ve mistik kesinlik vaat eden en eski siyasi teolojilerin en yeni çeşitlemelerinin cazibesine de kapılabilirler.

Özgürlüksüzlüğün büyüsüne kapılanlar entelektüel olarak hep en yeni "-sonrasını" arar ve çoğu zaman daha henüz unutulmaya yüz tutan "-öncesini" bulurlar: komünizm-sonrasını anlamaya çalışırken imparatorluk milliyetçiliğini benimserler; Aydınlanma-sonrasını ararken yeni-ortaçağcılığı keşfederler; parlak bir geleceğe talipken bir restorasyon nostaljisi içinde yaşar, kulübe yeni katılanların ve moda hastalarının ateşli gayretiyle şirket yöneticilerinin profesyonel ambalajını birleştirirler.

Elbette Nietzsche'nin "modası geçmiş gözlemler" dediği şeyi gerektiren bir özgürlük alanı geliştirme çabasının demode bir tarafı olabilir. Özgürlük alanı herhangi bir ulusal sınırla çakışmaz. Hatırlayacağımız gibi, yolsuzluk yapan batık bankaların devlet eliyle kurtarıldığı Freedonia ülkesi 1933'te Marx Kardeşler tarafından başarıyla yönetilmişti: tarihi yansıtan ve öngören kehanet dolu bir başka kurgu. Özgürlük alanı birlikte-yaratma yoluyla korunur ve yeniden oluşturulur. Kendiliğinden gelişmez. Ama biliyoruz ki ne tek başına kapitalizm ne de teknolojik gelişmeler –görkemli vaatleri bir yana– özgürlük meselesini halletmeyecektir. Siber-uzayın açıklığı ve unsurlarının birbiriyle bağlantılı oluşu son derece önemli olmakla birlikte, o da tamamen şeffaf değildir. Yakın dönemde teknolojinin "görünmez eli" artan sayıda siyasi skandalda görünür hale geldi ve yeni teknolojiyle kültürel ve siyasi uyuşmazlıklar arasındaki tehlikeli ilişki infilak etti. Bir yandan "evrensel erişimi" savunur, sözün serbest akışını desteklerken bir yandan da hem eleştirel siteleri susturarak hem de cesur blog yazarlarına zarar verecek şekilde özel bilgilerini paylaşarak yabancı hükümetlerle geniş bir işbirliği yapmış

olan Yahoo, Google ve Microsoft skandallarını kastediyorum. Bunlar siber-uzayın sanal olmayan kardeşleriyle aynı siyasi mimariyi paylaştığını ortaya çıkardı. Faaliyetlerini güdüleyen, teknoloji değil siyasetti. İnternet sansürünün ifşa olmuş sınırlarını sorgulamak sınır tanımayan gazetecilere düştü.

Dahası, blog dünyasında ve internet teknolojilerindeki çoğu güncel uygulama düşünsel nostaljiye karşı değildir. Zaman alan ve yeni yaratıcı içerikler üreten "yavaş blogculuk", kısacık cümleler "tweetlemek" ya da bunlar kadar kısa ömürlü ilişkiler doğuran yüzlerce sanal yabancıyla "arkadaşlık etmekten" daha revaçta olmaya başlıyor. Photoshop'un en son versiyonları sadece tesadüfi hataları ve istenmeyen kayıtları silip atma imkânı vermiyor, aynı zamanda dijital dosyaların manipülasyon katmanlarını da açığa çıkarıyor ve hem sözcük anlamıyla hem de mecazi olarak, oynama ve şekillendirme eylemlerini fark etmemizi sağlıyor. Bir kere daha tarih hayaleti internet harabelerinde dolanıyor.

Teknoloji ve özgürlük sık sık bir çifte açmaz yaratır ve çoğunlukla birbiriyle çelişki halindedir. Bu ilişki büyük ölçüde, teknolojinin bir iletişim aracı olarak mı görüldüğüne (bu durumda özgürlük deneyiminin aktarılmasına aracılık edebilir), yoksa yokluğunda güçsüz, sadece insan olarak kalacağımız bir yapay uzuv olarak mı düşünüldüğüne bağlıdır. Çünkü özgürlüksüzlük yeni bir yazılımla tedavi edilemez.

Özgürlük bilimsel olarak doğrulanabilir değildir. İnsan hayatında öngörülmemiş olanla yüzleşmede daha dürüst olan "bulanık mantık" aracılığıyla iş görür. Öte yandan tutkulu düşüncenin mantığının kesinlikten uzak olduğu söylenemez. Ama bu, dans adımlarının kesinliğidir, bir diyagramın kesinliği değil.

Özgürlüğün kendisinin de insanın evrim sürecinde öngörülmemiş olanın bir örneği olarak ortaya çıkmış olması mümkün müdür? Vladimir Nabokov'un, kimi uç durumlarda insanlara hayatta kalma stratejileri sağlayan benzer "sapmaların" bize taklidi, oyunu, yaratıcılığı ve hayal gücünü (onun listesine özgürlüğü de ekleyebiliriz) vermiş olduğu yolunda şairane bir inancı vardı. Ben özgürlüğü bir sapma değil de insanlık durumu açısından hem merkezi hem de merkezin dışında kalan bir macera, insanda eşsiz olanı açığa çıkaran

bir yabancı cisim olarak düşünmeyi denedim. Özgürlüğün gelecekteki işi, Halkın Tercihi projesi tartışmalarında önerilmiş olan eksik resmi yapmak olabilir: "daha önce hiç görmemiş olduğumuz bir şeyin" resmini.

DİZİN

Adorno, Theodor Wiesengrund, 50-51, 64, 247, 249, 279, 287, 371, 378
Agamben, Giorgio, 95, 105, 376
ahlaki mazoşizm, 207
Ahmatova, Anna, 10, 62, 125, 145-55, 353, 416
Aiskhylos, 67, 70-71, 74-75, 77, 81, 93, 109, 111, 116-17
  Zincire Vurulmuş Prometheus, 67, 70, 75, 78, 87
Aksenova, Avdotya, 367-69
Amalrik, Andrey, 342
Amerikan Özgürlük Heykeli, 19, 105
Amerikan Yerlileri, 60, 62, 95-97, 99, 102, 131
amor socialis, 266, 325
antimodernizm, 27, 157, 162, 261
Arendt, Hannah, 56-57, 325, 365-66
  estetik ve, 289, 325, 328-29, 377-78
  Heidegger ve, 258-66, 287-89
  Kafka ve, 325-35
  Karanlık Dönemlerde İnsanlar, 281-82
  Kötülüğün Sıradanlığı, 11, 280, 328, 374
  muhakeme ve, 287, 374, 380
  özgürlük anlayışı, 21, 234, 279, 280, 291, 292, 321, 330, 332-33, 362-63
  Totalitarizmin Kaynakları, 113, 327, 367
  Zihnin Yaşamı, 260, 289, 300
Aristoteles, 32, 36, 70, 89, 90-92, 299, 424
aşkınlık, 23, 73, 98, 236-37, 333
Auden, W. H., 282, 337, 349, 401
avangard, 20, 31, 64, 80, 297, 307, 308-10, 351, 356, 401, 405
Aydınlanma, 36, 39, 45, 47, 49, 106, 120, 126-27, 132-33, 140, 172, 173, 177, 191, 223, 231, 268, 269, 271, 377, 398

Babil Kulesi, 20, 31, 98, 283, 304, 305
Bahtin, Mihail, 115, 119-20, 128, 159-61, 194, 221, 230, 369
Bakunin, Mihail, 159, 163, 210-11, 213, 215-18, 354
Barthes, Roland, 234, 238, 305, 349
Baudelaire, Charles, 25, 48, 50, 63, 159, 163, 179, 182-89, 279, 284, 287, 302
Belinski, Vissarion, 153, 223
Benjamin, Walter, 28, 41, 50-51, 60, 105, 113, 153, 184, 188-91, 249,

250, 277-79, 282, 284-87, 289, 295, 302, 322, 324, 327, 334-36, 339
Berlin, Isaiah, 27, 62, 90, 118, 125, 138, 140, 145-55, 179, 201, 216-17, 258, 295-96, 298, 307, 317, 354, 416
Bernstein, Michael-André, 197, 198, 199, 378
Bhabha, Homi K., 36, 400
Biçimcilik, 91, 295-96, 309, 314, 317-20, 322-24, 345, 347, 382, 384, 402
bireycilik, 141
bireysellik, 181, 237, 254, 354
Blok, Aleksandr, 316, 371
Brecht, Bertolt, 46, 83, 282, 299-300
Brodsky, Joseph, 53-54, 109, 149, 155, 346, 350
bu-dünyacılık, 23, 33
burjuvazi, 36, 158, 179-80, 185-86, 188, 190

Calvino, Italo, 406
Camus, Albert, 24, 108, 215, 217, 401, 403
Cato, Marcus Porcius, 374, 375
Chaplin, Charlie, 326
Churchill, Randolph, 147
cinsellik, 76, 199, 200, 203, 235, 238
Coca-Cola, 357-60, 421
Coetzee, J. M., 114

çoğulculuk, 37-38, 54, 59, 105, 119-20, 125, 146, 161, 293, 330, 350, 354, 412, 424

daemon, 54, 69, 73, 83, 87-89, 95-96, 100, 114, 235, 287, 350
Daniel, Yuli, 95, 321, 335-339, 343-45, 347-49, 351-52
Deleuze, Gilles, 206
delilik, 40, 62, 74, 81-82, 342
demokrasi, 16, 29, 34, 37, 60, 62, 73, 120, 124-25, 130-32, 138-45, 151-52, 155, 171, 182, 233, 328, 336, 356, 409, 412, 422, 424
demokratik özgürlükler, 60, 159, 253, 298, 420
Derkovskaya, 369, 370
Derrida, Jacques, 101, 284
Diderot, Denis, 43, 45-48, 54, 57, 131, 231
Dionysos, 69, 71-72, 74, 80-89, 93, 95, 99, 103, 171, 204, 211, 216, 218
Dostoyevski, Fyodor, 48-51, 61, 63, 106, 128, 156-231, 240, 252, 291, 321, 327, 344, 345, 371, 386, 393, 404, 416, 420, 423
Bir Yazarın Günlüğü, 162, 209, 222, 225, 231
Ecinniler, 50, 63, 160, 162-63, 209-10, 219, 221-22, 345, 404, 417
Yaz İzlenimleri Üzerine Kış Notları, 172, 179
Yeraltından Notlar, 163, 190, 193, 195-96, 210
dünya evi, 31, 60, 96-98, 104
dünya için yabancılaşma, 56-57, 140, 277, 294, 328, 334, 342, 355-357, 379, 417
dünyadan yabancılaşma, 256-57, 261, 267, 273-75, 277, 324, 328, 357, 417

efendi-köle diyalektiği, 26, 40, 156, 159, 169, 193, 200, 202, 205, 234
Eiffel Kulesi, 304-306
Ekim Devrimi, 299, 306, 310, 312
eleutheria (özgürlük), 33-35, 54, 68-70
elpis (özgürlük), 35, 61, 67-68
Engels, Friedrich, 49, 158, 188, 323
Engizisyon, 133, 136, 231
entonasyon, 380, 382-85, 387, 393, 395, 400, 418
Epiktetos, 34-35, 132, 154, 321
Eremin, Dmitri, 344-47

eros, 63, 209, 235-39, 257, 262, 266, 340, 406
estetik, 252-53
  etik ve, 289, 385, 387, 394
  siyaset ve, 39, 59
estetik eğitimi, 39
estetik yadırgatma, 322
etik
  dünyevilik, 30
  estetik ve, 385, 387, 394
  muhaliflik, 294
Euben, Peter, 82, 83, 89
Euripides, 70-71, 75, 81-89, 210, 218
  Bakkhalar, 71, 75, 81-88
Evreynov, Nikolay, 299-300
Ezop dili, 136, 319-20, 324, 350, 401, 415

fantazmagori, 48-51, 157, 163, 179, 186-89, 210, 220, 223, 250, 345, 376, 412
Faulkner, William, 401-402
Fedotov, George, 121-24, 354
flâneur, 184, 188, 286, 287, 289
Flaubert, Gustave, 88, 137, 348
Fonvizin, Denis, 174
Foucault, Michel, 177, 373, 376
Fransız Devrimi, 38, 43, 127, 130, 144, 158, 186, 206, 211, 296, 298, 319
Freud, Sigmund, 89, 105, 193, 198, 207-208, 388, 413

Ginzburg, Carlo, 314
Ginzburg, Lidya, 322-23, 341, 382, 383
Ginzburg, Yevgenia, 65, 166, 365-67, 369, 371, 373, 380, 382-83, 418
Goethe, Johann Wolfgang von, 80, 99, 105, 148, 161, 272, 374-75
Gogol, Nikolay, 220, 251, 348, 418
Gorki, Maksim, 297-98, 317, 335, 338
gölge-yazı, 41, 236, 239, 248, 250, 254, 260
Gramsci, Antonio, 135
Gulag, 115, 123, 146, 166, 339, 344, 366-67, 369-74, 380-89, 392-400, 402-406, 418, 421

Halkın Tercihi Projesi, 407-13, 427
Hamlet (Shakespeare), 127, 129, 134, 136-37
hayal gücü, 24, 29, 39-40, 45-46, 51-58, 65, 84, 139, 143-44, 151, 170-71, 183, 192, 195, 198, 202, 210, 218, 220, 224, 230, 234, 238, 244, 288-89, 29-95, 306, 312, 328, 330, 332, 334, 355, 369, 371, 374-75, 377-80, 383, 385, 387, 391, 393-94, 398-99, 401, 403, 405-406, 410, 418, 422, 426
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 186, 202, 217, 240, 245, 254, 285, 300, 333, 399, 402
Heidegger, Martin, 39, 63, 64, 232, 239, 258-89, 325, 330-31
Heine, Heinrich, 270, 326
Heraklitos, 87
Hermes, 77, 79, 80
Herzen, Aleksandr, 139-40, 151-52, 178, 181, 185, 216, 354
hınç, 82, 165, 190, 195-99, 416
Hıristiyanlık, 36, 90, 101, 110, 129, 153, 168, 182-83, 196, 225, 228-29, 255-56, 268, 270, 272, 328, 354
Hitler, Adolph, 37, 103, 122, 299, 346, 365, 403
Hobbes, Thomas, 43-48
Leviathan, 43-45
Hunt, Lynn, 416
hümanizm, 264, 273, 343, 382-83, 401

içsel özgürlük, 34, 56, 62, 79, 120, 131-32, 153-54, 166, 171, 238-39, 250, 294, 314, 321-22, 327, 328, 338, 357, 401, 415

ikili ajan, 123-24, 206-207, 345, 348
insan hakları, 18, 22, 132-33, 152, 176, 178, 187, 189, 272, 294, 334, 355, 416
insan yüzlü sosyalizm, 298, 343, 383
İnsanlığın Özgürleşmesi Anıtı (Tatlin), 302, 308
internet, 25, 426
ironi, 46-47, 134-35, 139, 172, 177, 204, 228, 231, 240, 242, 245-46, 254, 257, 269-70, 300-301, 317, 383, 387, 390, 420
İvanov, Viaçeslav, 210, 214, 217-18, 348

Jaspers, Karl, 42, 271-72, 274, 280-81, 288

Kafka, Franz, 60, 62, 64, 92-93, 105-8, 113, 117, 149, 203, 277, 300, 325-26, 330-36, 344, 417
kamusal alan, 21, 23, 30-31, 34-38, 57, 108, 148, 158, 187, 195, 208-9, 252, 268, 280-81, 285, 292-93, 295, 319, 321, 324, 326-27, 330, 337, 342, 354-55, 377, 382, 407, 411, 415, 419
Kant, Immanuel, 36, 54-56, 58, 103, 289, 317, 329, 375, 380, 390
kapitalizm, 159, 182, 183, 185, 189, 358, 362, 414, 421, 424
katarsis, 34, 71, 86, 89-92, 95-96, 105, 225, 237, 393, 394
Keynes, John Maynard, 414-15
Kierkegaard, Søren, 41, 52, 63, 230, 234, 239, 240-60, 263, 417
  Baştan Çıkarıcının Günlüğü, 63, 239, 241-42, 246, 248
kitsch, 234, 269, 329, 378, 420
Komar, Vitali, 407-13, 420
komünizm, 36, 48, 50, 188-89, 201, 331, 339-40, 344, 355-57, 409, 421, 425
Kosolapov, Aleksandr, 358-60
kozmopolit, 16, 32, 36, 56, 146, 148, 185, 266, 273, 312, 318, 329, 348, 350, 357, 402
Kruşçev, Nikita, 341, 346, 350, 383, 385
Kundera, Milan, 387-88
küresel kültür, 343, 358, 362, 425
küreselleşme, 30, 32-33
Lartigue, Jacques-Henri, 98
Lenin, Vladimir İlyiç, 38, 104, 209, 312, 317, 318, 349, 358-59, 381
Lessing, Gothold Ephraim, 54, 90, 271-72
Levi, Primo, 52, 373, 379, 401
Levinas, Emmanuel, 161, 399
liberalizm, 22, 62, 63, 120, 137, 155, 343, 368, 415, 421, 424
liberté, égalité, fraternité, 157, 179, 180, 182
Locke, John, 48, 141

Maimonides, Moses, 36
Mallarmé, Stéphane, 101, 278, 283-84
Mandelstam, Nadejda, 110, 115-16, 321, 337
Mandelstam, Osip, 53, 62, 66, 93, 108-109, 115-17, 148
mania, 40, 62, 71-74, 81-82, 84-86, 92, 95, 103, 106, 108, 112, 114, 116, 127, 162, 210, 215, 342, 415
Marksizm, 273, 340, 341, 346, 355
Marx, Karl, 23, 38, 43, 48, 49, 50, 63, 151, 156, 158-59, 163, 179, 182, 185-90, 206, 216, 217, 273, 284, 318, 402, 416, 420, 423, 425
Mayakovski, Vladimir, 309, 317, 336, 338, 353
mazoşizm, 190, 206-208
melankoli, 98, 170, 197, 238-39, 261-62
Mendelssohn, Moses, 36, 271-72
Mihailovski, Nikolay, 178
Mill, John Stuart, 121, 128, 145, 151-52, 155, 181, 191, 235, 253, 424
mimari
  avangard, 307-10

özgürlük mimarisi, 32, 41, 78, 159, 295, 301, 407
mimesis, 37, 47, 96, 100, 112, 334, 349
modern sanat, 16, 64, 80, 102, 315
modernist hümanizm, 317
modernleşme, 25-28, 102, 104, 184, 188-89
muhakeme, 51-55, 58-60, 64-65, 102, 272, 276, 278, 287-89, 329-30, 367, 369, 371-72, 374-80, 383, 385, 387, 394-95, 399-401, 405-6, 418
mutlak özgürlük, 61, 169, 221, 291, 404, 423, 425

Nabokov, Vladimir, 16, 60, 116, 121, 142, 301-302, 313, 341, 349, 378, 387, 399-401, 422, 426
Neçayev, Sergey, 163, 209-18, 222-23
Devrimcinin İlmihali, 209, 214-15
negatif özgürlük, 151-53, 155, 421
neoliberalizm, 138, 343
Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 72, 81, 88, 95, 103, 105-106, 196-98, 230, 268, 332, 424-25
nostalji, 17, 25, 29, 93, 96, 103, 139, 144, 169, 170, 197, 277, 280, 328, 337, 356, 362

Oates, Joyce Carol, 224
off-modern, 27, 235
Olsen, Regine, 63, 240, 245

öte-dünyacılık, 33
öteki ben, 78, 225, 251, 253
özgür irade, 191-92, 194-95, 197, 199, 221, 243
özgürleşme, 37, 40, 53, 404
özgürlük, 425-26
birlikte-yaratma olarak, 29, 199, 280
etimoloji, 34-35
ötekinin özgürlüğü, 60, 63, 128, 198, 204, 234, 245
paradoksları, 17, 22, 419
özgürlük sanatı, 51, 79, 120, 136, 139-40, 143, 149, 406
özgürlüksüzlük, 47, 65, 319-20, 395, 412, 418, 425-26

Pasternak, Boris, 114-15, 137, 327, 353
Patterson, Orlando, 33, 423
Pelevin, Viktor, 356-57
performans, 46, 216, 284, 328, 338-39
perspektivizm, 43, 45, 379
Petruşevski, M. D., 90, 92, 164, 171, 222
Pindemonte, Ippolito, 60-61, 126-27, 129, 130-32, 134-35, 145
Platon, 31, 43, 72-73, 101, 187, 235-36, 238, 285-86
polis, 78, 115, 121, 201, 211, 213, 218, 224, 294, 301, 321, 328, 339, 366, 415
politique du pire, 38, 178, 221, 414, 416
proletarya, 189-90
Pueblo kültürü, 60, 62, 94, 96-98, 101-102, 104
Punin, Nikolay, 304-305
Puşkin, Aleksandr, 60-62, 124-45, 149, 151, 153-54, 171, 322, 335, 337-38, 352, 354, 368, 371, 415, 420
Putin, Vladimir, 358, 420

Radişçev, Aleksandr, 132-33
ressentiment, 196-99
Roma İmparatorluğu, 34, 82, 133, 321
Rousseau, Jean-Jacques, 47, 180, 184, 186, 199, 268, 319, 325
Toplumsal Sözleşme, 319
Rushdie, Salman, 352

Sacher Masoch, Leopold von, 63, 156, 163, 200-207, 416
Kürklü Venüs, 190, 191, 200, 202, 204

sanat devrimi, 304
sanatın insansızlaştırılması, 315, 317
sanatın ölümü, 306
sanatsal yabancılaşma, 114
sansür, 61, 92, 126, 132-33, 135-36, 154, 171, 196, 201, 205, 319, 321, 359, 383-84, 415, 426
Schiller, Friedrich, 38-39, 52, 55, 131, 171, 262
Sen, Amartya, 28, 241, 288, 420, 423
serflik, 122, 124, 132-34, 158, 164, 212, 367
Simmel, Georg, 22-24, 184, 235-38, 242-43, 249, 317
Sinyavski, Andrey, 292-93, 321, 335-38, 342-55, 392
sivil itaatsizlik, 36, 292, 338, 342
siyasi adalet, 169
Soğuk Savaş, 62, 120, 122, 125, 145-46, 293, 361, 375, 407, 421, 423
Sokov, Leonid, 310, 404-405
Uçan Kafes, 404-405
Soljenistsin, Aleksandr, 166, 336, 343, 352, 381, 385-86, 398, 403
Sosyalist Gerçekçilik, 80, 113, 116, 310, 318, 351, 373, 385, 401
sosyalizm, 20, 164, 178, 336, 350, 366, 420
Sovyet Anayasası, 335, 338-39, 341
Sovyet ideolojisi, 340-41, 349, 358
Stalin, Joseph, 19, 62, 93, 108-17, 146, 296, 299, 321, 326-27, 336, 338, 346-50, 354, 366, 368, 371-72, 381-82, 385-86, 388, 402-403, 405
svoboda (özgürlük), 121-22, 127-28

Şalamov, Varlam, 52, 65, 166, 344, 372-73, 379, 380-81, 403, 406, 418
şehir-devlet, 19, 33-34, 68-69, 83, 133
Şestov, Lev, 230-31
Şklovski, Viktor, 16, 26-27, 64, 102, 114, 150, 290-92, 294-304, 307-309, 312-29, 333, 335-37, 345, 347, 349-50, 356-57, 362, 384, 401, 407, 417
Duygusal Bir Yolculuk, 314-15
Hayvanat Bahçesi, 317-18, 321
Üçüncü Fabrika, 318-20, 329
Şolokhov, Mihail, 344

Tanner, John, 131
Tatlin, Vladimir, 20, 60, 295, 302-12, 335, 404-405
Letatlin, 308-309, 313, 404-405
teatral mimari, 113
technê, 74, 94-95, 210
telos (umut), 67, 320
teokrasi, 45, 233, 336
tercüme, 16, 119, 124, 140, 294, 300, 306, 340
Tertz, Abram, 292, 336, 343-44, 346-49, 351-55
Tocqueville, Alexis de, 52, 60, 62, 120, 124-25, 130-31, 135, 138-45, 151-52, 155, 253, 415
Tolstoy, Lev, 149, 230, 254, 299, 314, 319, 385
toplumsal sözleşme, 124
totalitarizm, 62-63, 113, 233, 266, 295, 326, 374, 375
trajik katarsis, 90, 393
Trakl, Georg, 278

"üçüncü yol", 64, 102, 123, 292, 297, 308, 323, 413, 417
Üçüncü Enternasyonal Anıtı (Tatlin), 20, 31, 302, 304, 308
ütopya, 25, 80, 105, 143, 162, 181, 212, 301, 305, 339, 343, 373, 404, 421

Varnhagen, Rahel Levin, 267-72, 326
Venclova, Thomas, 350
Vernant, Jean-Pierre, 68, 72, 81, 84-85, 88
vicdan özgürlüğü, 34, 36, 186, 272, 361

Vigotski, Lev Semyonoviç, 91, 393
volia (özgürlük), 121-22, 171, 212-13

Warburg, Aby, 60, 62, 66, 92-105, 116

yadırgatma, 40, 47, 60, 64, 292-301, 312, 314, 316, 320, 321-22, 324, 336, 340, 342, 348, 356, 375, 387, 401, 417
Yahudi Aydınlanması, 272
Yeraltı Adamı (Dostoyevski), 57, 165, 185, 190-96, 202, 208, 210, 225, 249
Yesenin-Volpin, Aleksandr-Sergeviç, 336-39, 345
Young-Bruehl, Elisabeth, 258, 273, 365, 375
yozlaşmış kurban, 34, 67, 71, 77, 108, 190, 205, 210, 223-24
Yunan tragedyası, 59, 68, 77, 97, 110
Yuşenkov, Sergey, 361

Zeus, 62, 75-80, 83, 86, 110, 112, 154, 161-62

Svetlana Boym

Başka Bir Özgürlük

Dilimizden hiç düşürmediğimiz, hakkında sürekli yazıp çizdiğimiz bir kavram özgürlük. Bahsi o kadar çok geçiyor ki, kullanıla kullanıla içi boşalmış, klişeleşmiş bir kelime olma tehlikesiyle karşı karşıya. Bu sorundan yola çıkan Svetlana Boym, özgürlük kavramına yeni bir içerik getirmeyi amaçlıyor *Başka Bir Özgürlük*'te.

"Peki nasıl yeniden başlamalı? 'Ne olduğu' üzerine değil 'ne olabileceği' üzerine düşünerek özgürlüğü hayal etmeyi deneyelim. Kaçırılmış tarihi fırsatları araştıralım ve alternatif özgürlük alanlarına ışık tutalım. Başka bir özgürlük tarihini yıkıntının altından kurtarma girişimi olan bu kitap, bugünün siyasi tartışmalarının ötesine giden yeni bir sözdağarcığı öneriyor. Özgürlük deneyimini, dünya üzerinde bir birlikte-yaratma süreci olarak; siyasi eylem, bireysel yargı, kişisel ve kamusal hayal gücü ve düşünce alanlarında bir macera olarak ele alıyor."

Adını Puşkin'in bir şiirinden alan kitap, Aiskhylos ve Euripides, Tocqueville ve Dostoyevski, Berlin ve Ahmatova, Kafka ve Kierkegaard, Heidegger ve Arendt dahil birçok yazar ve düşünürün özgürlük hakkındaki görüş ve tavırlarını özgün bir bakış açısıyla değerlendiriyor.

Özgürlüğün kutsallıkla ilişkisi, özgürlük ile özgürleşme arasındaki fark, totaliter rejimlerde baskı ve sansür, "kötülüğün sıradanlığı", özgürlüğün vatansızlığı, aşkta özgürlük, en katı hapis koşullarında bireysel muhakeme ve hayal gücü gibi konuların ele alındığı bu kapsamlı eser, her şeyden önce özgürlüğün değerini ve ona sahip çıkmanın gerekliliğini hatırlatıyor bizlere.



Metis Edebiyatdışı
ISBN-13: 978-605-316-038-0



Metis Yayınları
www.metiskitap.com