Byung-Chul Han

Eğlencenin İyisi

BATI SANATINDA CİDDİ / EĞLENCELİ İKİLİĞİ



metis

Byung-Chul Han

Eğlencenin İyisi

Güney Koreli yazar ve kültür kuramcısı. 1959'da Seul'de doğdu. 1980'lerde Almanya'ya taşınarak felsefe, Alman edebiyatı ve Katolik teolojisine yoğunlaştı. Freiburg'da doktorasını tamamladıktan sonra 2000 yılında Basel Üniversitesi'nin felsefe bölümüne katıldı. Akademik kariyerine çeşitli üniversitelerde devam eden Han, araştırmalarında on sekiz, on dokuz ve yirminci yüzyıl felsefesi, etik, fenomenoloji, kültür kuramı, estetik, din, medya kuramı ve kültürlerarası felsefe gibi konulara yöneldi. Günümüz toplumuna dair derinlikli çözümleme ve eleştirileriyle dikkat çeken Han, 2012 yılından beri Berlin Sanat Üniversitesi'nde ders veriyor. Metis'te 2016'da *Şiddetin Topolojisi* ile başladığımız Byung-Chul Han'ın eserleri Türkiye'de okurlardan gördüğü ilgiye bağlı olarak yedi kitaplık bir koleksiyona ulaştı.



Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 43544

Eğlencenin İyisi
Batı Sanatında Ciddi/Eğlenceli İkiliği
Byung-Chul Han

Almanca Orijinal Basımı:
Gute Unterhaltung
Eine Dekonstruktion der abendländischen
Passiongeschchte
Matthes & Seitz, 2018

© MSB Matthes & Seitz Berlin Verlagsgesellschaft mbH, 2018
Bütün hakları Matthes & Seitz Berlin Verlag'a aittir.
AnatoliaLit Ajans aracılığıyla yapılan
sözleşme temelinde yayımlanmıştır.

© Metis Yayınları, 2019
Türkçe Çeviri © Haluk Barışcan, 2023

İlk Basım: Nisan 2023

Yayıma Hazırlayan: Semih Sökmen

Kapak Resmi: 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: 44865

ISBN-13: 978-605-316-287-2

Eserin hak sahiplerinin yazılı izni alınmaksızın, 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.

Byung-Chul Han

Eğlencenin İyisi

BATI SANATINDA CİDDİ / EĞLENCELİ İKİLİĞİ

Çeviren:
Haluk Barışcan

metis

METİS YAYINLARI

BYUNG-CHUL HAN KOLEKSİYONU

•

ŞİDDETİN TOPOLOJİSİ 2016

ŞEFFAFLIK TOPLUMU 2017

ZAMANIN KOKUSU 2018

PSİKOPOLİTİKA 2019

EROS'UN ISTIRABI 2019

PALYATİF TOPLUM 2022

EĞLENCENİN İYİSİ 2023

Elinizdeki kitap Batı kültüründe "Passion" kavramını inceliyor. Kökeninde "katlanmak" anlamına gelen Latince "pati-" bulunan bu kelime, Hıristiyanlıkta İsa'nın çektiği çileyi tanımlamak için kullanılmıştır. Bu kelime ayrıca insanın kontrol edemediği, katlanmak, yaşamak zorunda olduğu güçlü duyguları da ifade eder. Batı dillerindeki sözlüklerde bu kelimenin karşısında "çile"nin yanı sıra "tutku, ihtiras, hırs" gibi karşılıklar da yer alır. Bu anlam genişliğini yansıtmak amacıyla "Passion" kelimesi için bağlama göre değişen Türkçe kavramlar kullanmak yerine "pasyon" kelimesi kullanıldı.

İÇİNDEKİLER

Yeni Basıma Önsöz	11
Önsöz	13
Tatlı Çarmıh	15
Kelebek Düşleri	31
Lüks Üzerine	41
Satori	49
Eğlencenin Ahlaklısı	59
Eğlencenin Sağlıklısı	69
Pasyon Olarak Varlık	79
Bir Açlık Sanatçısı	95
Dünya Karşısında Sükûnet	103
Eğlencenin Meta-Teorisi	109
Notlar	115

YENİ BASIMA ÖNSÖZ

Batı'nın tarihi bir pasyon anlatısıdır. Pasyonun yeni ifadesi performanstır. Pasyon bir kez daha oyun bozan olarak çıkmaktadır karşımıza. Çalışma ve oyun aslında birbirini dışlar. Ancak günümüzde oyun bile üretime tabi kılınmıştır. "Game"leştirilmiş, kurallı bir düzenek haline getirilmiştir.

Performans toplumu da bir pasyon toplumu olmayı sürdürür. Oyuncular bile daha iyi bir performans elde etmek için doping yapar. Bir yan ürün olarak ortaya çıkan eğlencede grotesk bir yön vardır. Bozularak ruhsal bir pasifleşmeye dönüşür. Pasyon dönemi gerçekten aşıldığında eğlencenin sadece iyisi değil güzeli de mevcut olacaktır, yani güzelin getirdiği eğlence. *Yeniden ortaya çıkacaktır OYUN.*

ÖNSÖZ

Temel özelliği pasyondur. Müzik insanların içinde acı çekmez, yapıp ettiklerine, hislerine katılmaz: Onun üzerinde acı çeker .... Müzik insanların omzuna ... yukarıdaki yıldızların talep ettiği acıyı bizzat örter.

THEODOR W. ADORNO

Dua biçimi olarak yazmak.

FRANZ KAFKA

EĞLENCENİN yaygınlığının içinden tamamen yeni bir şey beliriyor. Dünya ve gerçeklik anlayışımıza ilişkin temel bir değişiklik kendini göstermeye başlıyor. Eğlence günümüzde yeni bir paradigma haline, hatta neyin *dünyaya uygun* olduğuna, neyin olmadığına, dahası neyin aslında *var olduğu*'na karar veren bir Varlık-formülü haline yükseliyor. Böylece bizzat *gerçeklik* de kendini eğlencenin özel bir *etkisi* olarak gösteriyor.

Eğlencenin totaliterleşmesi, pasyonun ruhu tarafından bir çöküş, önemsizlik, hatta var-olmayış olarak yorumlanan ve aşağılanan hedonistik bir dünyaya yol açar. Ancak pasyon ve eğlence aslında birbirinden tamamen farklı değildir. Eğlencedeki saf anlamsızlıkla pasyondaki saf anlam komşudur. Soytarının gülümsemesi *homo doloris*'in* acıdan buruşmuş yüzüne tekinsiz bir benzerlik gösterir. Bu ikincisi, mutluluğu, saadet uğruna rehin verir. Bu paradoksu ele almamız gerekiyor.

* Acı çeken insan; çarmıha gerilen İsa'yı tanımlamak için kullanılan bir ifade. –*ç.n.*

TATLI ÇARMIH

Senden, bütün iyi şeylerin kaynağından
Pek çok iyilik gördüm.
Ağzın bana can verdi
Süt ve tatlılarla
Ruhun sundu bana
İlahi arzuları.

JOHANN SEBASTIAN BACH, Matyas Pasyonu

O DÖNEME AİT BİR BELGEYE GÖRE Matyas Pasyonu 1727 yılında Leipzig'deki Aziz Thomas Kilisesi'nde ilk kez seslendirildiğinde herkes "büyük bir şaşkınlık" yaşamıştı. "Üst düzey danışmanlar ve asil bayanlar" birbirlerine bakarak "bu da ne?" demiş, dindar bir dul dehşet içinde "Çocuklar, Tanrı bizi korusun! Sanki bir operada ya da komedideyiz," diye bağırmıştı. Bunları Gerber isimli bir yazarın *Saksonya'da Kilise Ayinlerinin Tarihi*[1] adlı eserinde okuyoruz. Rahatlıkla katı bir Kantçı olabilecek nitelikteki Gerber ayinlerde müziğin yaygınlaşmasını hoş görmez. "Böyle boş şeylerden" zevk alan, aynı zamanda "demevi* ve şehvete eğilimli" "mizaçların" mevcudiyetinden yakınır. *Müzik ve Pasyon birbirine uymaz*: "Orta karar bir müziğin kilisede yer alıp alamayacağına gelince, ... bilindiği gibi bu genellikle aşırıya kaçar,

* Demevi mizaç: Eski fizyolojik sınıflamaya göre dünyevi zevklere düşkün kanlı canlı mizaç. –*ç.n.*

Musa'nın ağzıyla söyleyecek olursak: Levi'nin çocukları, yaptığınız çok fazla (Mos. 16). Çünkü genellikle çıkan ses öylesine dünyevi ve şen şakraktır ki ayinden çok dans salonuna ya da operaya yaraşır. Pek çok inançlı yürek bu şekilde söylendiğinde müziğin pasyona hiç mi hiç uymadığını düşünüyor."[2]

Matyas Pasyonu Leipzig belediye meclisi üyelerine de fazlasıyla teatral ve operavari gelmiş olmalıydı. Bu sunum Bach'la aralarında zaten mevcut olan gerilimi artırmış, meclis Bach'ın maaşında kesinti yapma kararı almıştı. Bach'ın "Thomaskantor"* sıfatıyla işe alındığında imzaladığı iş akdinde "Kiliselerdeki iyi düzeni sürdürmek üzere müziği çok uzun olmayacak ve operavari bir halde değil, dinleyeni ibadete yönlendirecek şekilde düzenlemek"[3] ifadesi de yer alıyordu. Kantor mevkiinin görevine ilişkin bu ilginç kayıt dini müziğin giderek artan bir şekilde dünyevi müzikle karışmakta olduğuna işaret eder. Dini müzik giderek ayin bağlamından koparak modern burjuva konser müziğine benzer hale gelmekteydi. "Dünyevi kantat ve operanın 'teatral' stilinin kilise müziğiyle ... Pietistlerin şiddetle karşı çıktığı bu karışımı, müziğin biçimlendirilmesine sonunda Gluck'un operalarında ve Haydn'ın oratoryolarında görülen müzik idealinin parladığı bir yol açar."[4]

Bach'ın döneminde müzik üzerinde bir yandan giderek artan ölçüde Güney Avrupa hafifliği, zevk taşkınlığı ve zengin melodik özellikler hâkimiyet kazanıyordu. Yeni dinleyici kitlesi "uzman"lardan ve "müziksever"lerden oluşuyor, bunlar da esas olarak zevk alma ve zevk geliştirmeye önem veriyordu. Öte yandan, Lüterci Ortodoks çevrelerin ayinlerinde de sanat müziğine karşı eleştirel sesler yükseliyordu. Pietist hareket ise katı bir müzik düşmanlığı içindeydi. Sadece basit bir melodi eşliğinde alçak sesle ve içten bir şekilde söylenen dini şarkılara izin vardı. Mü-

* Thomaskantor: Aziz Thomas Kilisesi müzik yönetmenliği. –*ç.n.*

ziğin *söz*'ü örtmemesi, kendi başına bir güç kazanmaması gerekiyordu. Gerber, Pietizmin kurucusu Philipp Jacob Spener'in hocası Dannhauer'e atıfta bulunur: "Enstrümantal müziğe, kilisede ayinin özüne ait olmayan bir süs olmanın ötesinde kesinlikle bir değer vermiyoruz." Bu büyük din adamı, enstrümanlar gümbürderken söylenen sözleri kimse anlayamayacağı için enstrümantal müzik eşliğinde şarkı söyleme şeklindeki yeni alışkanlığa da karşıdır... ."[5] Kilise müziğinin yaygınlaşmasının önlenemeyeceği düşüncesiyle Gerber okurlarına, bu "iyi ruhlara", müziğe "sabırla katlanmalarını" ve "ayinden iğrenmemelerini" öğütler.[6]

Gerber'e kalacak olsa orglar bütün kiliselerden çıkarılmalıydı: "Dahası bir org yetmezmiş gibi bazı kiliselerde iki tane olması gerekiyormuş. İnsanın 'bu saçmalık da ne?' diyesi geliyor." Gerber'e göre orgun görevi şarkı söylenirken doğru sesin sürdürülmesini ve böylece şarkının sonunun getirilebilmesini sağlamakla sınırlanmalıydı: "Org kilisede bir anlamda yararlıdır da. Şarkının doğru sesle başlamasına, sürmesine ve sonlandırılmasına yarar. Yoksa koro şefi ya da kantor ya da öğretmen sesi kolayca kaybedebilir ve şarkı güçlükle bitirilebilir."[8] Böylelikle orga kendine has bir estetik değer tanınmamış olur. Enstrümanların gümbürdemesi sadece metnin anlaşılmasını engeller. Enstrümantal müziğin *söz*'e yer açacak şekilde budanması gerekir: "Ayin dua etmek, şarkı söylemek, şükretmek, Tanrı kelamına kulak vermek ya da bunun üzerine düşünmekten oluşur. Bunlar için org ya da başka müzik enstrümanları gerekli değildir. İlk Hıristiyan kiliseleri iki ila üç yüzyıl boyunca bunlara ihtiyaç duymamıştı."[9]

Yani kilise müziği bir "süs"ten ibarettir. "Ayinin özüne" *dışsaldır*. Gerber köklü müzik düşmanlığıyla Pietizm'e yakın düşen Theophil Großgebauer'e atıfta bulunur ve onun *Yıkılmış Zion' dan Gelen Muhafız Sesi* (1661) adlı, peygambervari coşkuyla dolu bir eserinden alıntı yapar: "Müziğin çalınması yüreği içsel olarak tanrısal şeylere yöneltmek yerine duyuları hoşnut eder."[10] Mü-

zik *dışsal olan*'dır, *içsel olan*'ın bundan korunması gerekir. "Kurtarıcı açık açık söylemez mi Tanrı'nın İmparatorluğu'nun dışsal işaretlerle gelmeyeceğini, içsel olarak bizimle olduğunu?"[11] Müzik burada bir *ilaveye*, tıpkı "tanrısal ilaca tat katan şeker"[12] gibi "asıl yemek olan söz"e dışsal, "duyusal bir baharata" indirgenir.

İçsel ile dışsal, yürek ile duyular, öz ile süs ya da asıl yemek ile baharat arasındaki katı ayrım sorunludur. Baharat öz olarak asıl yemeğe ait değil midir? Tanrısal söz acı bir "ilaç" olmak yerine *kendiliğinden tatlı* olamaz mı? Öyle ya, Tanrı mistik eğilimli ruhun "dilinde" kendini "en yüce tatlılık"[13] olarak açığa vurur. Peki ama bu durumda Tanrı'nın tatlılığıyla müziğin tatlılığını nasıl ayırt edeceğiz?

Pietistler dansa karşıydı. Ama bununla çelişen bir şekilde, dini şarkılarının melodileri dikkat çekici ölçüde dansa elverişliydi. Bazıları menuet* gibiydi. Kendini "saf İncil'in âşığı ve sağlıklı teolojinin dostu" olarak tanımlayan biri alaycı bir şekilde bu dini şarkıların "ayinden çok dansa uygun" olduğunu söyleyecek ve "büyükbabanın büyükanneyle evlendiği zamanki melodiyle yeni bir şarkı söyleniyor, insanın öne çıkası geliyor,"[14] diyecektir.

Großgebauer "zavallı halk"ı büyüleyen "gümbürtü ve tantana"ya[15] karşı *söz*'ün önceliğini tekrar tekrar vurgular. Sadece Tanrı'nın kelamı ilahi sevince neden olur. "Tanrı'nın kelamını güzel ilahilere dökmek ve Tanrı'nın kelamını zarif melodilerle kulaktan kalbe aktarmak" bir "bilgelik"tir der Großgebauer. Buna karşılık "tellerden çıkan sesi kendi kanını döktürecek derecede neşeli kılan iğrenç dişi tanrı Kibele"[16] ilahi bir sevinç vermez. Tutku ve kendinden geçmenin makamı olan Frig makamı, Kibele ya da Diyonisos kültünün taşkın ayin müziğine dayanır. Kilise ayininde insanları kendinden geçmeye, kelamı unutmaya götürecek Kibele müziği Großgebauer'in gözünde iğrenç bir şeydir. An-

* 17. ve 18. yüzyılda popüler olan bir dans. –*ç.n.*

cak her tür sarhoşluğa kesinlikle karşı çıkıyor da değildir. Bu konu tekrar karşımıza çıkar. İlahiler tıpkı "tatlı bir şarap" gibi "ruhu" sarhoş etmelidir: "Tıpkı şarabın sarhoşu doldurduğu gibi / doldurmalıdır ruh cemaati. Havariler bize ne sunar / ruhla dolabilmemiz için? İlahilerden başka hiçbir şey / Şükran şarkıları ruhani ezgiler. Budur tatlı şarap / cemaatin içmesi gereken / ruhla dolmak için."[17] Peki ama ruhun sarhoşluğuyla duyuların sarhoşluğu nasıl ayırt edilebilir? Söz sarhoşluğuyla müzik sarhoşluğu arasında, tanrısal şarapla dünyevi şarap arasında gerçekten temel bir fark var mıdır? Tanrı – *mutlak* keyfin eşanlamlısı mıdır? Vecde gelişleri ve gördüğü hayallerle meşhur pietist şarkıcı Anna Maria Schuchart'ın "derin bir uykunun felcinden" uyandığında şunları söylediği rivayet edilir:

Şimdi burada cennette
Sonsuza dek içilecek
Sana iyi gelecek
İsa'nın yaralarından akan
Çarmıhta döktüğü kan
...
Bak, en hoş sevinçler
Cennette oyalanasın
...
Dünya battığı zaman
Cehennemin kuyusuna
Çıkıp gelir İsa Mesih
Müminleri almaya
Dünyadan kendi çadırına.
Tacını da takarak
Ebedi keyif içinde.[18]

Großgebauer'e göre görev kutsal kanla, İsa'nın kanıyla Kibele' nin kanını birbirine karıştırmamaktı. Ama bunların tatları birbirine çok benzer. Her ikisi de *tatlı*dır. Her ikisi de sarhoş eder.

Ayinde sanat müziğini destekleyenler Gerber'in gözünde "demevi ve şehvete düşkün"dür. Matyas Pasyonu'nun, Bach ile arasının iyi olduğu söylenen söz yazarı Christian Friedrich Henrici[19] demevi mizaçlıydı muhtemelen. *Genel Alman Biyografisi*' nde (1880) Henrici hakkında şunları okuruz: "Her ne kadar şiir yeteneğinden yoksun değilse de ... zevksiz espriler ve son derece ahlaksız, bayağı şakalarla ... kaba ruhları eğlendirmeye çalışmış ve bunda oldukça başarılı olmuştur. Ama bunun karşılığında gerek ince ruhlu çağdaşları gerekse sonraki nesiller tarafından haklı olarak küçümsenmiştir." Makalenin devamında şiirlerinin tümünün "özdeyişlerle dolu" ve bunların da "kimi zaman pek de bilinmeyen türden ve çoğunlukla da müstehcen" olduğunu okuruz.[20] Matyas Pasyonu'nun sözlerini işte bu Henrici, takma adıyla Picander, yazmıştır. Kendisi aynı zamanda Bach'ın "Kahve Kantatı" (BWV 211) gibi kimi dünyevi kantatlarının da metin yazarıdır. Bu kantatta Lieschen bir *haz aryası* söyler:

> Ah ne kadar da tatlı kahve
> Bin öpücükten bile hoş
> Misket şarabından bile hafif
> Kahve, kahve istiyor canım
> Neşelendirmek isteyen beni
> Kahve döksün fincanıma

Picander, *Genel Alman Biyografisi*'ne göre dindar biri değildi. Pasyon öyküsünün içeriğine oldukça şüpheli gözlerle bakmış olsa gerek. Metnini yazmış olduğu "Herkül Yol Ayrımında" kantatındaki haz aryası hayat ilkesi olarak okunabilir:

Kim teri seçer ki
Eğer sükûnet içinde
Ve hoşnut bir neşeyle
Selamete erebilirse?

Karısı Anna Magdelena için hazırlamış olduğu piyano kitapçığının kapağının içine eklemiş olduğu "Anti Melankolik" ibaresiyse Bach'ın hayat ilkesi gibidir. Kafasında "ilahi zevkin tadını önceden hisseden ... mutlu bir müzisyen" fikrini canlandırmış olsa gerek. Bu *musicus beatus* açısından duyuların eğlendirilmesi ya da keyiflendirilmesi Tanrı'ya şükretmekle çelişmez.

Generalbasslehre (1738) adlı eserinde* Bach sürekli bası şu şekilde tanımlar: "Bütün müzik gibi sürekli basın da varış noktası ve nihai hedefi Tanrı'nın onurlandırılması ve ruhun ferahlaması olmalıdır. Buna önem verilmediğinde ortaya çıkan gerçek müzik değil şeytani bir şamata ve patırtıdır."[21] Bach'ın sürekli basa ilişkin öğretisine Friedrich Erhard Niedt'in 1710 tarihli *Musikalische Handleitung* (Müzik Kılavuzu) adlı eserini temel aldığı açıktır. Ancak sürekli basın tanımında Niedt'den farklı düşündüğünü görürüz. Niedt şöyle yazar: "Sonuç olarak bütün müziğin, / yani sürekli basın da, varış noktası ya da nihai hedefi / Tanrı'nın onurlandırılması ve ruhun ferahlaması olmalıdır / buna önem verilmediğinde / ortaya çıkan gerçek müzik değildir / ve bu asil ve ilahi sanatı / şehvet ve bedensel arzuları ateşlemek için kötüye kullananlar / Şeytan'ın müzisyenleridir / çünkü Şeytan böyle rezil şeyleri duymaktan zevk alır / bu müzik Şeytan'a yeter / ama Tanrı'nın kulağında rezilce bir şamatadır."[22] Bach'ın sürekli bas tanımında

* "Sürekli Bas Öğretisi". Bu eserin Bach'a ait olup olmadığı uzmanlar arasında tartışma konusudur. Özellikle Barok dönem müziğinde hâkim olan ve *basso continuo* ya da sadece *continuo* olarak bilinen sürekli bas, müziğin kalın ses çıkaran aletlerle icra edilen ve armoni ve melodinin temelini oluşturacak şekilde eser boyunca süren "altyapısı"dır. –*ç.n.*

müziği "şeytani bir şamata ve patırtı" kılanın ne olduğu açık değildir. Bach, Niedt'in tanımındaki "şehvet" ve "bedensel arzu" ifadelerini kaldırıp atmıştır. Muhtemelen ruhun keyif alabilmesi için haz duygusunun zorunlu olduğunun farkındaydı. Müzikten zevk alma konusunda tanrısal ile şeytani hazzı, ilahi ile dünyevi keyfi birbirinden ayırt etmek zordur. Üstelik sadece "Şeytan" değil İsa da haz sağlar. Bach'ın dini kantatlarında haz tekrar tekrar ortaya çıkacaktır. "Bakın, nasıl bir aşk gösterdi Baba bize" kantatında bir *haz ilahisi* bulunur:

> Ne yapayım dünyayı ve hazinelerini
> Bir tek sen İsa bana keyif verirken!
> Yalnızca seni düşünürüm haz almak için
> Sen, sensin benim zevkim, ne yapayım dünyayı!

Org Kitapçığı'nın (1712-1717) ilk sayfasına genç Bach şunları yazar: "Yalnızca en yüce Tanrı'nın şerefine / Yakınımdaki insanın eğitimine." Burada henüz ruhun keyif almasından bahis yoktur. Müzik her şeyden önce bir "*laudatio Dei*"dir.* "Yalnızca en yüce Tanrı"ya ilişkindir. 1739'daki *Clavier Übung*'da (Klavye Alıştırması) ise Tanrı'nın şerefinden söz edilmez. Tanrı'nın yerine ruha keyif verme geçmiştir: "Klavye Alıştırması / org için / Kateşizme prelüdler diğer ilahilerden / oluşan / üçüncü bölüm: / bu tür çalışmaları / sevenlerin ve özellikle de anlayanların / ruhlarına keyif vermek üzere." Uykusuzluk çeken bir kont için yazılmış "Goldberg Çeşitlemeleri" de (1741/42) "Sevenlerine keyif vermek üzere" ibaresini taşır. Müziğin müzikseverlere ve anlayanlara yönlendirilmesi onu, insanın müzikte yansıyan ilahi düzenden, ilahi uyumdan hoşnutluk duymasına dayanan teolojik bağlamın tümüyle dışına taşır. Müzik artık zevk geliştirmeye, zevk almaya yarar. Bu anlamda açıkça moderndir.

* Tanrı'ya övgü. –*ç.n.*

Bach "bu tür çalışmaları sevenlerin ve özellikle de anlayanların ruhlarına keyif vermek üzere" ibaresini Matyas Pasyonu'nun başına da koyamaz mıydı? Matyas Pasyonu büyük bir gerilim taşır. Diyaloglar bölümlere tiyatro sahneleri gibi bir hava verir. Yani dindar dulun "Çocuklar, Tanrı bizi korusun! Sanki bir operada ya da komedideyiz," çığlığı pek de abartılı sayılmaz.

Bach'ın Matyas Pasyonu uzun süre unutulmuş olarak kaldı. Ancak yüz yıl sonra, 11 Mart 1829'da, Berlin'de Mendelssohn tarafından tekrar icra edildi; bir kilisede, ayin çerçevesinde değil konser salonunda. Aynı gün Berlin'de Paganini'nin de bir konser vermiş olması manidardır. Mendelssohn'un eserde yapmış olduğu değişiklikler Bach'ın pasyonunu belli bir açıdan *söz*-fukarası haline getirmiştir. İncil kaynaklı bölümler çıkarılmış, dramatik gelişime ayak bağı olabilecek öğeler atılmıştır. Eserin süresi aslının yarısına düşmüştür. Tempo hızlanmış, dramatik gerilimi daha da artıracak uzun kreşendolar* eklenmiştir esere. Tek bir tuşlu çalgı eşliğinde söylenen ve İsa'nın çarmıha gerilişinden hemen sonra gelişen dramatik olayları anlatan "kuru" resitatif "İşte Bak, Tapınağın Perdesi Yırtıldı" rengârenk bir ses tablosu haline gelmiştir.[23] Orkestrasyonunu Mendelssohn'un yapmış olduğu bu resitatiften önce gelen "Bir Gün Gidecek Olursam" adlı koral ise *a capella* söylenir,[24] böylelikle oluşan kontrast da büyük bir dramatik gerilim yaratır. Matyas Pasyonu'nun bu lirik-dramatik yorumu "Sevenlerine keyif vermek üzere" ibaresine gerçekten hak kazanır.

1870'te genç Nietzsche arkadaşı Erwin Rohde'ye Basel'den şunları yazar: "Bu hafta ilahi Bach'ın Matyas Pasyonu'nu *üç kez* dinledim, her seferinde aynı sonsuz hayranlık hissiyle. Hıristi-

* Müzikte sesin giderek yükselmesi; *resitatif*: konuşmaya benzer şekilde icra edilen müzik; *koral*: koro için yazılmış dini ezgi; *a capella*: enstrüman eşliği olmayan, sadece insan sesiyle icra edilen müzik; *kontrpuan*: asıl melodiye ikinci bir melodi eklenmesidir. –*ç.n.*

yanlık'ı tümüyle unutmuş biri bu eserde onu gerçekten de adeta İncil gibi dinler; iradenin, çileciliği hatırlamaksızın reddedilişinin müziğidir bu."[25] Ancak ilerki yıllarda aydınlanmış Nietzsche Bach'ın müziğinde hâlâ "çok fazla kaba Hıristiyanlık", "kaba Almanlık", "kaba skolastik" bulunduğu fikrine varır. Bach, Nietzsche'nin gözünde "kilise"yi, "kontrpuan"ı aşan modern müziğin eşiğinde durur. Ama bu eşikte bakışını ortaçağa çevirmiştir.[26]

Hıristiyanlık'ı tümüyle unutmuş biri Pasyon müziği sayesinde inancını tekrar kazanmayacaktır. Bu müzik ortaya çıkmış olan *boşluğun çevresinde* sesler ve duygularla *oynamaktadır* olsa olsa. Burada Tanrı, müziğin bitişiyle tekrar ortadan kaybolan *teatral bir efekt*, bir *ses efekti* ya da *kontrpuanın belli bir etkisi* olacaktır muhtemelen. Matyas Pasyonu'nun Berlin'deki bu yeniden sahnelenişine Hegel ve Heine gibi tanık olan Schleiermacher sadece duyguya hitap eden bu ilahi *işitsel anıya* takılıp kalmış olsa gerek. *Tasarım* olarak inancın içeriği aşınıp gitmiştir bile. Din olarak sanat ya da sanat müziği çürümeyi zaten varsayar. *Gösteren'in* ya da "Tanrı" *sözcüğünün* içi boşalacak olursa geriye ne kalır? Pasyon yerini nihai olarak *ferahlamaya*, yani duyuların eğlendirilmesine bırakmaz mı?

Nietzsche henüz on dört yaşında dindar bir gençken modern müzik üzerine düşünür. Müziğin asıl hedefi "düşüncelerimizi yukarılara yöneltmek, bizi yükseltmektir," der. Kilise müziğinin amacı tamı tamına budur. Müzik eğlence için kullanılmamalıdır. Ancak "*modern müziğin* neredeyse tamamı ... bunun izlerini" taşır. Nietzsche modern müziği ve "geleceğin şiiri"ni "henüz kendine ait düşünceleri olmayan" ama "fikir yoksunluğunu yaldızlı, parıltılı bir stilin ardına saklamaya" çalışan gençliğe benzetir. Yani modern müzik derin bir anlamı olmayan *güzel bir görüntü* üretir sadece.[27]

Buna karşılık Nietzsche ilerki yaşlarında "hafiflik", "gençlik" ve "neşe"yi övecektir. Ancak bu neşe Heidegger'de olduğu

gibi, hâlâ hüzünle çevrili ulu bir neşe değil, "Afrikalı" bir neşedir. "Müzik Akdenizli olmalıdır," der. "Terleyen", yani bir tür *pasyon* olan Wagner'in müziğine tamamen sırtını döner. Bu müzik ayrıca her zaman bir "selamete" yönelmesi anlamında da bir pasyondur. "Wagner'in üzerinde en derin düşündüğü şey selamet olmuştur: operası selamete erişme operasıdır."[28] Gençliğin, "sağlık"ın ve "doğa"nın müziğiyse selamete, affedilişe gerek duymayan neşeli, tatlı bir *burada oluş* müziğidir. Nietzsche "mağribi bir dans" tan, "daha güneyli, daha kahverengi, daha yanık bir duyarlılık taşıyan" bir müzikten ve bunun "kısa, ani ve amansız ... sarı öğleden sonraları"ndan bahseder coşkuyla. "Hafif, esnek ve nazik" bir şekilde "ortaya çıkan"[29] bir müziği över. Estetiğinin "birinci ilkesi" "güzel olan hafiftir, ilahi her şey hafif adımlarla yürür" şeklindedir. Buna karşılık Wagner'in müziğini ezici, bunaltıcı bir kuzeydoğu rüzgârına, "Scirocco"ya benzetir: "Bezdirici bir ter bastı. *Benim* güzel havam sona erdi." Yeni müzik ayrıca "popüler"dir de. "Tek bir bireyin" müziği değil *popüler müziktir*, "Afrikalı" bir *groove*'a* sahip *pop müziktir* hatta.

Nietzsche Wagner'deki "ağır", "derin" "duygusallık"ın karşısına Offenbach'ın "hafiflik"ini çıkarır. Offenbach'ın müziğinin "özgür" ve "aydınlık"[30] olduğunu, hafif adımlarla geldiğini ve "Alman Romantizmi'nin aşırı duygulu ve aslında *yozlaşmış* müziğinden gerçek bir selamet",[31] yani sürekli-bir-selamet-ihtiyacından-kurtuluş şeklinde, ilginç bir selamet vaadi taşıdığını söyler. Halinden hoşnut bir burada oluşu mekân tutar bu müzik. Offenbach'ın "hafifliği", hatta "gamsızlığı" müziği *pasyon*'dan, "aşırı bir duyguya tutunup onu bırakmama isteği"nden[32] kurtarır. Yani "duygusallık"tan, onun "ürkütücü *uzunluğundan*" yoksun bir

* Türkçede yerleşmiş bir karşılığı olmayan *groove* için "ritmik akış" diyebiliriz. Ölçünün esnek olarak uygulanmasıyla elde edilen ve müzik eserinin karakterini, hissini, "havasını" kazanmasına katkıda bulunan ritmik öğe. –*ç.n.*

müzik, bir özgürlük formülü, *homines liberi et hilari* (özgür ve neşeli insanlar) için bir müzik olacaktır. Burada Nietzsche *homo doloris*'e veda eder.

Selamet ile keyif, pasyon ile eğlence arasında kesin bir ayrım bulamayız Bach'ta, üstelik bu hem müzik hem de metin ve kavram düzeyinde böyledir. "Neşelendirme" Tanrı, damak ve cinsiyet arasında gidip gelir. Hor görülen "haz" dolambaçlı yollardan geçerek kutsal alanda tekrar karşımıza çıkar. Sadece "kahve" değil "çarmıh" da "tatlı"dır. "Tatlı çarmıh" bir oksimoron değil söz fazlalığı olacaktır. Yuhanna Pasyonu'nda da "İsa, senin çektiklerin bana saf sevinçtir," denir. Selamet bağlamında ölüm de "tatlı bir ilahi sevinç" haline dönüşür. "İlahi zevk" ile "duyulara verilen keyif" arasında "Tanrı" *adı*'nın, *gösteren*'inin sağlamak durumunda olduğu ayrım artık geçerli değildir. "Tanrı" sevinç ve zevki bir araya toplayan ve yoğunlaştıran, yani *dağılmalarını* önleyen bir odak işlevi görür.

Platon *Yasalar*'da farklı müzik türleri arasında keskin ayrımlar yapar ve bunların birbirine karıştırılmaması gerektiğini vurgular. Tanrılara yönelik şarkıları, yani ilahileri, dünyevi müzikle karıştırmayı yasaklar. Her şeyi birbiriyle karıştıran "böylelikle istemeden de olsa müziğin kendi içinde doğru ve yanlış olmadığı, ondan hoşlananın aldığı zevkle değerlendirilebileceği yalanını akılsızca yayan"[33] müzisyenlerin davranışlarından yakınır. Tanrı'nın onurlandırılması ve duyulara keyif verilmesi birbiriyle karıştırılmaması gereken temelden farklı iki şeydir Platon'a göre. Bunların kesin ayrılığı yasalarca denetlenmelidir.

Bach, Platon'un müziğin saflığını koruma talimatına uymaya pek yanaşmazdı. Özellikle parodi yöntemi* dini ve dünyevi mü-

* Özellikle Barok devrinde bir müzik eseri üzerinde başka bir amaçla kullanılmak üzere değişiklik yapılması. Bu gerek metne gerekse müziğe ilişkin olabilir. –*ç.n.*

ziği birbiriyle karıştırmayı içeriyordu. Bach dini eserlerine sık sık dünyevi kantatlardan parçalar katmıştır. Noel Oratoryosu'nda "Herkül Yol Ayrımında" adlı *dramma per musica*'dan* parçalar mevcuttur. Bu müzikli dramda Herkül'ün şeytani "şehvet"in baştan çıkarıcılığına nasıl kahramanca direndiği anlatılır. Kahramanımız "tatlı cazibe"ye karşı dururken erdeme sadakatini yeminle vurgular.

Şehvet:
Haydi uyu sevdiğim, huzur içinde
Yakıcı düşünceler göstersin yolu
Hazzını tat
Kabaran iştahın
Hiç engelsiz, dolu dolu
...
Herkül:
Duymak istemiyorum seni, bilmek istemiyorum seni
Lanet olası şehvet, tanımıyorum seni.
Çünkü beni daha ufakken
Yakalayacak yılanları
Ezdim parçaladım çoktan.

Sevgili erdem, yalnızca sen
Kılavuzumsun benim
Her daim.

Bach daha sonra bu şeytani şehvet aryasını tam da Noel Oratoryosu'nda İsa'nın ninnisi olarak kullanacaktır. Ancak parodi yöntemi besteye başka bir metin kazandırır. Bu şekilde ortaya çıkan "Huzur Şarkısı" İsa'nın erdem ya da insanlığın selameti uğruna

* Libretto. Operanın öncüsü olan erken dönem lirik drama. –*ç.n.*

karşı durması gereken şeytani şehvete ilişkin değildir. Bunun yerini çocuğun hiç direnmeksizin kendini bırakacağı tatlı bir haz almıştır:

Hadi gidin çobanlar, gidin
Ve mucizeyi görün;
En yüce oğlu görün
Katı yatakta yatan.
Beşiğinde sallanırken
Tatlı bir sesle ve hep birlikte
Bu huzur şarkısını söyleyin!

Haydi uyu sevdiğim, huzuru tat
Uyan sonra büyümeden
Hazzı duy
Neşelensin canın
Sevinsin kalplerimiz

Bach'ın parodi yöntemi en azından müzik düzeyinde Tanrı'nın şehvetle tamamen bütünleşmesini sağlar. İsa'ya söylenen "Hazzı duy / Neşelensin canın" çağrısı bile oldukça alışılmamış bir şeydir. Burada daha eski tarihli dizginlenmemiş şehvet aryasında yer alan "Hazzını tat / Kabaran iştahın / Hiç engelsiz, dolu dolu!" metninin hâlâ yankılanmakta olduğunu duyabiliriz. Parodi yöntemiyle Bach muhtemelen farkında olmaksızın şehveti pasyon ve kurtuluş anlatısına katmıştır. Matyas Pasyonu ürkütücü değil tatlı bir şarkıyla biter. Bütün çektiklerinden sonra İsa "büyük bir mutlulukla" uykuya dalar. "İsa'm, iyi geceler" nakaratı Matyas Pasyonu'nun bitiş bölümüne bir ninni, artık selamete ihtiyaç duyulmayan başka bir zamanı, başka bir *burada oluş*'u selamlıyormuş gibi görünen bir veda şarkısı havası verir:

İsa'm, iyi geceler!
...
İsa'm, iyi geceler!
...
Rahat uyu, uyu rahatça
Uyuyun yorgun uzuvlar!
Mezarın ve mezar taşın
Rahat bir yastık olsun
Ürkek vicdanına
Ve yatak olsun ruhuna
Gözlerin kapanmış büyük bir mutlulukla.[34]

KELEBEK DÜŞLERİ

Bazen aşırı yavaş parçalarda sanki Gameboy'la oynuyormuş hissine kapılırdım. Mozart'ta kendimi kaybettiğimde sanki Gummi-Twist oynarmış gibi hoplardım içimden, Çaykovski'deyse karşı kaleye hücumdan pek de farklı olmayan bir tutku keşfetmiştim.

LANG LANG

HEINRICH HEINE *Seyahat Tabloları*'nda Rossini'nin müziğini coşkuyla över. Aklını "tatlı bir şekilde çelen" altın seslerden, melodik ışıklardan, parıldayan "kelebek düşleri"nden dem vurur.[35] Yüreğinin sanki "Üç Güzel'in* dudakları" tarafından öpülmüş olduğunu söyler. Heine Rossini'yi *divino Maestro* (ilahi Usta) ya da İtalya'nın Helios'u** diye adlandırır. Dünyaya "ses huzmeleri"ni yollar Rossini. Tanrı tarafından kendisine bahşedilmiş kanatları hafif hafif çırpar sanki. Heine üzeri güllerle bezenmiş olduğu için ondaki derinliği görememiş olan yurttaşları için af diler Rossini'den. Cehennemde, hak etmiş oldukları cezadan kaçamayacak, sonsuza kadar Bach'ın füglerini dinlemeye mahkûm edileceklerdir.

Bilindiği gibi Rossini her zaman böyle coşkulu bir şekilde övülmemiştir. Adı çoğu kişi için uçarılık ve eğlenceyle eşanlamlıydı. Örneğin Robert Schumann Rossini'yi melodik işleme ve

* Grazien: Zeus'un kızları olan üç yarı-tanrıçanın Roma mitolojisindeki adı. *–ç.n.*

** Helios: Yunan mitolojisinde Güneş Tanrısı. *–ç.n.*

süslemeleri salt duyulara zevk vermeye, duyuları ruh ve hakikatten yoksun bir sarhoşluğa sürüklemeye yarayan "dekoratif bir ressam" diye niteler. Müziği, "ayartıcı teatral mesafe" çıkarıldığında tamamen dağılıp giden uçucu bir kelebek düşü, güzel bir görüntüdür. Eserleri, bir düşünce ya da fikir *ifade eden* resimden yoksun zengin süslemeli çerçevelerdir. E. T. A. Hoffmann ise daha ileri giderek "sanat düşkünleri"nin "hiç şikâyet etmeden höpürdettikleri" "tatlı Rossini limonatası"ndan bahseder.[37] Rossini'nin tatlı limonatası büyük dramatik bestecilerin "ateşli, güçlü, sağlam şarabı" ile karşılaştırılır. "Havai nitelik taşıyan ve bu yüzden de gerçek sanata layık olmayan" Rossini "moda olan zevklere" düşkündür. Hoffmann "bu yozlaşmış zevkin ... sanatta sadece hakikat ve ciddiyetin egemen olduğu Almanya'da nasıl olup da böyle çok sayıda taraftar bulduğu"nu merak eder.

Müzik eleştirisinde ciddi ve eğlenceli ayrımı daha 19. yüzyılda hâkim bir konum almıştır. Wendt'in Rossini biyografisinde şunları okuruz: "Öncelikle kulağa hitap ederek tatlı, hoş bir müzik sundu ... . Bu noktada –eleştirmenleri değil– *büyük dinleyici kitlesi*ni hedef aldı; tanrısı her zaman *etki yaratmak* olmuştu. Bu yöntemle ün kazanmak giderek kolaylaştıkça da ciddi sanatsal faaliyeti ihmal etme pahasına bu yolda daha büyük bir azim ve havailikle ilerlemeyi sürdürdü."[38] Burada Rossini'nin müziği kendisini kitlenin zevkine tabi kılan *popüler* bir müzik olarak sunulmaktadır.

Wagner de Rossini'nin müziğinin değerinin düşüklüğünü dinleyici kitlesine yakınlığına bağlar.[39] "İyinin ölçütü" Wagner'e göre kitleye gerek duymaması, "kendisi için var olması"dır. Sadece "dâhinin eserinde" kendini bulan "saf haldeki iyi", "eğlence arzusu"na yanaşmayacaktır. Buna karşılık "sanattaki *kötü*" "hoşa gitme" niyetinden kaynaklanır yalnızca. Sanat teorisinde Wagner, her zaman görece sayılabilecek bir farkı uzlaşmaz, ahlaki bir karşılık halinde mutlaklaştıran ve hiyerarşik kalıba sokan bir

gerilim yaratır iki seçenek arasında. "*Sanattaki iyi*", "*ahlaken iyi*"[40] konumuna yükselir. Keskin ayrım çizgisi bir *derinlik* halesi yaratır. Bu çizginin ortadan kalkması sanatın halesini kaybetmesine yol açacaktır.

Ne kadar çekici olurlarsa olsunlar melodilerden fazla zevk almak, bir "iğrenme"ye yol açar. Melodiler "aniden katlanılmaz", hatta "gülünç"[41] hale gelirler. Ama Beethoven'ın "acıyla kırılmış, özlemle yıpranmış – ama yine de ölüme meydan okuyan bakışının ürkütücü ihtişamı"[42] bile eninde sonunda gülünç ya da garip hale gelmez mi?

Wagner müziği şiirin yakınına yerleştirir. Müzik "şairin düşünceleri"yle döllenmiştir. Hakiki melodi söz ve anlamdan hamile kalmıştır. Müzik her şeyden önce *ifade*'dir. Beethoven "hakiki, kesin olarak gerçek, kurtarıcı melodiyi *doğurma* eylemini gerçekleştirmek için" "kendini şairin kollarına atar".[43] İfadeden, şairin sözünden, *pasyon*'dan arınmış bir haldeyken "iğrenme"ye yol açar müzik.

Schopenhauer'in Rossini'ye coşkuyla yaklaşmasının temelindeyse bambaşka bir müzik anlayışı yatar. *İstem ve Tasavvur Olarak Dünya* adlı eserinde "müzik sözlere fazlasıyla bağlı kalırsa ve kendini şartlara göre şekillendirmeye kalkışırsa kendisine ait olmayan bir dilde konuşmaya çalışıyor demektir. Bu hatadan tamamen kaçınmayı hiç kimse Rossini kadar beceremeyecek ölçüde açık ve saf olarak kendi dilini konuşur ve bu nedenle de sadece enstrümanlarla icra edildiğinde tam etkisini gösterir"[44] der. İtalyan bir çağdaşı da Rossini'nin müziği ifade ve düşüncenin prangalarından kurtardığına hükmeder. Bu nedenle müziği, "ilk notadan son notaya kadar bir kasılma" olan, metne "koşumla bağlanmış" halde sadece "kulak zarında birbiriyle çatışan düşünce ve modülasyonlar dokusu"[45] sergileyen müzik türünden daha özgürdür. Alaycı bir şiirde şunu okuruz:

Voici le mot; songez y bien;
Crier est tout, chanter n'est rien.[46]

İşte söz, düşün iyice,
bağırış çağırış hepsi, müzik yok içinde.

Müzik pasyon ve ifade olarak görülmediğinde Rossini'nin şarkıları "şarkı değil her zaman yarım kalmış bir şarkı söyleme isteği olan"[47] eserlere kıyasla hiç şüphesiz daha şarkısaldır. Bu nedenle Beethoven'ın Fideio'su, serbest bir şarkıdan yoksun olduğu için, opera değil, "enstrümanlı bir nutuk"tur. "Değişen tutku fırtınalarıyla savrulan, hevesler, itişler, sıçrayışlarla dolu" müzik "sürekli, veciz bir şarkı"nın özgürlüğünden yoksundur. Bu açıdan bakıldığında Rossini'nin gülümsemesi, Beethoven'ın acıyla kırılmış bakışının ihtişamından daha az değerli olmayan *kendine has bir ihtişama* sahiptir. Sadece acıyla buruşmuş bir yüzün değil, neşeli bir gülümsemenin de *derinliği* vardır, ama bu derinlik, Heine'nin ifadesiyle, güllerle kaplı olduğu için ilk bakışta görülmez.

Rossini "dünyaya sahip olma" çabasında "düşmanına", yani "yenilmez doğaya" mağlup olan trajik kahramanla karşılaştırılır. Rossini dünyaya hâkim olmayı başarır ama tamamen farklı bir yoldan. Onun gücü "hoşnutluk"tur, *hoşa gitmek* suretiyle hâkimiyet kazanan "melodilerin büyüsü"dür. *Eğlendiren* güç zorlamayla iş gören güçten daha güçlüdür hiç kuşkusuz: "Kendini dehasının kanatlarına bırakarak, ancak Orpheus'un öyküsüyle karşılaştırılabilecek muazzamlıktaki fethin farkına bile varmaksızın ilerler. Yardımcısı zevk, müttefiki doğadır."[48]

Rossini'nin müziği düşüncenin, fikrin ya da sözün rehinesi olmadığı ölçüde özgürdür. Alman solistlerin "Almancanın ağırlığı nedeniyle hızlı bölümlerde sözlerin anlaşılır bir şekilde söylenmesinin ve anlaşılmasının imkânsız olduğu" şeklindeki uyarı-

sına Rossini'nin bağırarak "*Che cosa? Parole? Effetto! Effetto!*" ("Ne? Sözler mi? Etki! Etki!")[49] şeklinde cevap verdiği söylenir. Rossini'nin melodileri çoğunlukla hiçbir şey ifade etmez, tıpkı Kant'ın, bir düşünceye ya da kavrama bağlı olmadığı için "*özgür* güzellik" olarak adlandırdığı, bol, sadece kendisiyle oynaşan yapraklar gibi. Rossini'nin müziği, Nietzsche'nin karşı çıktığı "duygusallığın ürkütücü *uzunluğu*" ile ağırlaşmamış olduğu için "Tanrı'nın bahşettiği kanatlara sahiptir". Görünen odur ki Rossini'nin müziği kefarete ihtiyaç duymayan *özlemsiz* tınıların mekânıdır.

Melodileri belli bir ifadeden yoksun olduğu için sanki *küresel* bir etki gösterir. Yani müziği *popüler* olduğu gibi *küresel* bir müziktir de.

> Dilleri yabancı birbirine, âdetleri de
> ...
> Hintli, Meksikalı ve belki de
> Hottentot hatta ve Huron*
> Kapılmış mı yüce büyüsüne
> Rossini'nin şarkısının? Nasıl bir
> Yeni güçtür bu? Nereden gelir
> İnsanın yüreğine işleyen bu tatlı ahenk?[50]

Hegel de Rossini'nin melodilerinin büyüsüne kapılmıştır. Viyana'da Rossini'nin *Sevil Berberi*'ni ikinci kez izledikten sonra karısına coşkulu bir şekilde "o kadar muhteşem, o kadar karşı koyulamaz bir şey ki insanın Viyana'dan ayrılası gelmiyor"[51] diye yazar. Eleştirilere karşı Rossini'yi savunur: "Rossini'ye burun kıvıranlar kulağı okşayan boş bir müzik yaptığını söylüyor; ama melodilerine daha derinlemesine bakınca bu müziğin, tam tersine son derece duygulu, zekice ve hem ruha hem de yüreğe hitap eder nitelikte olduğunu görürüz."[52]

* Güneybatı Afrika ve Kuzey Amerika yerli halkları kastediliyor. –*ç.n.*

Hegel'in "hoşnutluk vermeye ve eğlenceye" hizmet eden sanatın "bağımsız, özgür değil hizmetkâr"[53] olduğunu savunan sanat anlayışı göz önüne alındığında Rossini'ye olan hayranlığını anlamak pek kolay değildir. Hegel'e göre "*özgür* sanat" eğlendirmez, hoşa gitmez. Hakikate *emek verir*. Hegel'in "tin"i, sanatın öznesi olarak bizzat *emek ve pasyon*'dur. Hakikat ve tin bağlantısı sanat ve felsefenin komşuluğunun temelidir: "Güzel sanat ancak bu özgürlüğüyle hakikaten sanattır ve ancak o zaman, din ve felsefeyle aynı alana yerleştiğinde ve *ilahi olan*'ı, insanların en derin ihtiyaçlarını, tinin en kapsamlı hakikatlerini bilince sunmanın ve ifade etmenin bir yolu olduğunda en *yüce* görevini yerine getirmiş olur."[54]

Hegel "zamanımızın" "genel şartları itibariyle sanat için uygun olmayan" durumuna dikkat çeker. "Günümüzde hayat" sanatın temel öğesine, yani duyusallığı aşan "genel biçimler"e yöneliktir. Genelliğin azlığı ya da duyusallığın fazlalığı sanatı "bizim için geçmişte kalan" bir şey haline getirir. Günümüzün ruh hali göz önüne alındığında sanat hakikat için uygun bir ortam olarak görünmez. Özetle "düşünce" ve "tefekkür"ün güzel sanatı "geride bırakmış"[55] olduğunu söyler Hegel. Tinin pasyon ve çalışma atölyeleri sanattan, daha çok bilgi ve hakikate imkân tanıyan felsefe ve bilime taşınmıştır. Sanat, deyim yerindeyse, yeterince verimli çalışamaz. Ya da ürünleri hakikatin yeni ölçütlerine uymaz.

Sanat yerini bilim ve felsefeye bırakır. Hakikat hizmetinden uzaklaştırılır deyim yerindeyse. Pasyondan arındırılmış haliyle ya "dolayımsız zevk alma"[56] ya da bilimsel inceleme nesnesi haline gelir. Hegel'in Rossini'nin müziğine övgü düzmesini sağlayan kaygısızlık tam da sanatın bu pasyondan arınışından kaynaklanır. Bir anlığına *hakikat için emek verme*yi, *pasyon olarak düşünme*yi unutur. Hatta her tür anlam ve hakikat zorlamasından, pasyon olarak emekten kurtulmuş olması nedeniyle mutluluk veren tümüyle farklı bir pasyon, güzele yönelik bir tutku geliştirir.

Karısına "güzel şeylerin keyfini çıkarıyorum, Ütopya'da yaşıyorum,"[57] diye yazar Prag'dan. Bilgi ve anlayış değil, anlam-sız olandır ütopyaya götüren.

"Ütopya" Hegel'in felsefi söz dağarcığında yer almaz. Sadece bir kez "felsefi ütopya ideali"nden bahseder. Bunu da "kendini, ondan bütünüyle keyif almak için sadece ağzını açması yeterli olan düşünmenin pasifliğine sunan" bir "kadim hakikat"[58] fikrine karşı çıktığında yapar. Düşünmek Hegel için emek ve pasyondur. Bilgi bir "eylem"in sonucudur. Bilgi, "ağacından çiğnenmiş ve hazmedilmiş olarak" düşen garip bir "meyva" değildir kesinlikle.

Ama güzelliğe boğulmuş haldeyken Ütopya'da yaşadığını düşünür Hegel. Ütopya *mutlak eğlence*'dir. Saf mutluluk işin paydos ettiği yerdedir. Rossini'nin "özlemsiz tınısı" coşku ve mutluluk veren müziği Hegel'i ütopik bir ruh haline sokar. "Melodik akıntı"nın "ilahi bir taşkınlık" olduğunu söyler. Her duruma mutluluk ve özgürlük verir.[59] Rossini'nin tanrısı Hegel'inkiyle hiçbir ailevi benzerlik göstermez. Hakikat ya da kelamla ilgilenmeyen bir *eğlence tanrısı*dır. Rivayete göre etkidir Rossini'nin tanrısı. Eğlence tanrısıyla pasyon tanrısı, saf etki tanrısıyla saf hakikat tanrısı, saf melodi tanrısıyla saf kelam tanrısı, saf içkinlik tanrısıyla saf aşkınlık tanrısı böylece birbirine komşu olmuştur.

Nietzsche'ye göre Yunanlar söze özel bir eğilim gösterirdi. Sahnede sergilenen tutkudan bile "konuşma"sını talep ederlerdi.[60] Bu eğilim, tutkunun doğada "öylesine sözü kıt! öylesine suskun ve utangaç!" olması ölçüsünde "doğaya aykırı"ydı. "Trajik kahramanın, hayatın uçurumun kıyısına kadar yaklaştığı durumlarda bile hâlâ kelimeler, nedenler, sözlü jestler ve genelde parlak bir zekâ kullanıyor" olmasındaki doğaya aykırılık Yunanlara yoğun bir hoşnutluk sağlıyordu. "Doğadan bu sapma ... insanın gururu için en hoş öğündür."

Konuşmasız etki değil, sözdür hoşnutluk veren. Sanat bu "yüce, kahramanca doğaya aykırılığa" dayanır. Yoğun, derin bir ses-

sizlik ânını sözle kurtarır. *Söz-oluş* kurtarır: "Burada doğaya karşı gelinmesi *gerekir*! ... Yunanlar bu yolda çok, çok ilerlemişlerdir – ürkütücü derecede!" Yunan şairlerin kaygısı "seyirciyi duygularla boğmak" değildi. Daha ziyade her şeyi us ve kelimeye döküyor, hiçbir "artık *suskunluk*" bırakmıyorlardı ellerinde. Böylelikle tutkuya, duyguya "güzel konuşma kanunu" dikte ediliyordu. Yunan oyuncuların maskemsi ama törensel katılığı tutkuyu kelimeye, uçurumu sağlam toprağa, karanlığı tinsel aydınlığa, kavramsızı *anlam ve öneme* dönüştüren doğaya aykırılığı yansıtır.

"Doğadan sapma" aksi yöne doğru da gerçekleşir, hiçbir şekilde "söze değer vermeme" şeklinde. Nietzsche'ye göre Rossini "baştan sona la-la-la-la söyletebilirdi". Bu "la-la-la-la"da, doğadan bu müzikal sapmada Nietzsche varlığı emek ve pasyondan kurtarmaktan ibaret bir us görür. "La-la-la-la" Nietzsche'ye göre operanın özü, hatta müziğin ta kendisidir: "Operada kişilerin sözlerine değil, tınılarına inanmamız gerekir! Fark budur, uğruna operaya gittiğimiz güzel *doğaya aykırılık* budur!" Nietzsche "ciddi opera"yı yeterince cesur olmamakla suçlar: "Arada yakaladığı bir söz dikkatsiz izleyiciye yardımcı olabilir: ama bütüne bakıldığında olay kendini açıklayabilmelidir – konuşmalara bağlı değildir! – hepsi böyle düşünür, hepsi de sözlerle şaklabanlık yapmıştır. Belki de sözlere değer vermeyişlerinin doruğunu tam olarak ifade etmeye cesaretleri yetmemişti." Nietzsche'nin gözünde *recitativo secco** bile anlamın kavranmasına tabi bir söz dizisi değildir. Daha ziyade kısa bir süre sonra "bütün müziğe, melodiye yeni bir arzu"nun alevlenmesine yol açan bir "*melodi* arası"dır. Şarkıya ruh veren söz değil melodidir. Belki de her eğlence mutluluk ve kurtuluş sağlayan bu güzel *doğaya aykırılık-*

* "Sek" resitativ: Operada neredeyse hiç enstrüman eşliği olmaksızın sunulan anlatı bölümü. –*ç.n.*

tan, doğadan bu harikulade sapmadan pay alır.

Adorno'nun *Der Spiegel*'de yayımlanmış "Orpheus Yeraltında" adlı makalesi ciddi müzik satış listesini eleştirir.* Ciddi müzik ve eğlence müziği ayrımına sıkıca sarılmasında neredeyse saplantılı bir yan vardır. Ciddi müzik gökyüzü, eğlence müziği yeraltıdır: "Çok satanlar arasında kabul gören kriterlere göre ciddi müzik olarak sınıflananlardan pek çoğu nitelikleri açısından eğlendirici olmuş, ya da en azından sayısız tekrar sonucu yıpranmış ve bayağılaşmıştır: ciddi olan eğlendirici haline gelebilir."[61] Adorno her yerde "kılık değiştirmiş eğlence müziği"nden şüphelenir. Her şey "cırcır", "düt-düt" ve "hop-hop"tur. Tüketiciler sadece "ihtişam ve şatafat" bekler: "İlkel bir 'rengârenk' kavramının telkini söz konusu gibidir, sanki satın alınan plakla renkli bir şeye de hak kazanılacakmış gibi." Pasyonda bu rengârenk olma durumu söz konusu değildir, ihtişam ve şatafat yoktur. Kül grisidir rengi. Ciddi müzik yas tutar.

Adorno Çaykovski'nin de eğlence müziği barındırdığından kuşkulanır. "Dâhice ile ortalama"nın birbirine karışmış olduğunu söyler. Alışılmamış derecede çarpıcı ama tam da bu nedenle çoğunlukla oldukça kaba karakterler yaratma becerisini etkileyici bulur. Çaykovski müziğinin yarattığı etkinin sırrını çok derin bir çocuksuluk katmanında aramak gerektiğini düşünür. Müziği "dizginlenmemiş bir mutluluk talebinden beslenir". "Büyük pasyon hayallerinde mutluluk arayanlara nasip olmayan bir gerçekleşmenin" sarhoşluğunu yaşar. Çocukların mutlulukla ilişkisi böyledir Adorno'ya göre. Ancak gerçek mutluluğun dolaysız olarak elde edilemeyeceğini söyler. Mutluluk ancak "kırılmış" olarak mümkündür, "yitirilmiş olanın anısı, erişilememiş olana özlem"

* Han burada Almancada yaygın olduğu şekliyle E-Musik (ernste Musik = ciddi müzik) ve U-Musik (Unterhaltungsmusik = eğlence müziği) terimlerini kullanıyor. –*ç.n.*

şeklinde. Çaykovski'nin mutluluk talebi bu kırılmışlığı yaşamamıştır. "İmge dünyası yüceleştirilmemiş, kabaca sabitlenmiştir." Eğlence "onu yaşayanlara ve subjektif olarak arzulayanlara objektif olarak haksızlık eder". Eğlence "başka koşullarda insanlara esirgenmiş olanın ikamesinden başka bir şey değildir". Özet olarak da şunu söyler Adorno: "Eğlence dünyası kendini cennet olarak sunan yeraltıdır."

Demek ki eğlence müziğinde "büyük pasyon" eksiktir. Bu nedenle mutluluğu sahte bir *görüntü*'dür. Sadece kırılmışlıktır mutluluğa hakikat ve sahicilik kazandıran. Buna göre yalnızca Beethoven gibi acıyla kırılmış bir insan, yani sadece bir *homo doloris*, gerçek mutluluğa erişebilir. Onun her gerçek ciddi müziği tam anlamıyla *pasyon müziğidir*. Adorno, Beethoven plaklarını "kılık değiştirmiş eğlence müziği"nin ortasında *pièce de résistance** olarak niteler.

Yalnızca Çaykovski'nin dizginlenmemiş mutluluk talebi değil, Adorno'nun yoğunlaşarak bir pasyon halini alan dikkafalı "*hayır*"ı da çocuksudur. Kırılmışlığı aynı zamanda bir engel, yaşama yeteneğinin yokluğudur. Renk körlüğü yüzünden sadece *gri*dir ulaşabildiği. Kendini sadece kırılmış olarak dile getiren mutluluk bizzat görüntüdür. *Her* mutluluk görüntüde kalır.

Saf mutlulukla kesişen en güzel müzik belki de şu anda yeraltında çalıyor. Bilindiği gibi Orpheus'un şarkısı varoluşu azaptan ânında kurtarır. Tantalos akan suya uzanmaz, Ixion'un çarkı şaşkınlıkla durur. Kuşlar Tityos'un ciğerini yemeyi keser. Danaos'un kızları testilerini bırakır. Sisiphos kayasının üzerinde oturur sakince. *İş* durur. Hava *pasyon*'dan arınır. Eurydike'nin yeraltından kurtuluşu muhtemelen Orfeus'un orada sunduğu eğlencenin tanrısal armağanı olacaktı.

* Ana yemek. –*ç.n.*

LÜKS ÜZERİNE

Bütün güzelliğin ön koşulu fazlalıktır.

FRIEDRICH NIETZSCHE

WAGNER, ROSSINI'DE ideal "lüks insanı" tipini görür. Lüks teorisi uyarınca bu iğrenç "lüks insanları"nın temel özelliği doğal olandan uzaklaşma, doğaya aykırı olana eğilim göstermedir. Çiçekten sadece kokusunu alır ve "yapay" olarak "parfüm" üretir, "keyfine göre yanında taşıyabilmek, kendine ve görkemli aracının üzerine püskürtebilmek için".[62] Rossini'nin "narkotik, sarhoş edici melodisi" de tıpkı parfüm gibi doğaya aykırıdır. "Halk şarkısı" ya da "halk çiçeği"[63] doğallığına tümüyle yabancılaşmış "suni bir ürün" yetiştirir. Rossini'nin "kadife ve ipekten biçimlendirerek inandırıcı renklere boyadığı ve kuru çanaklarını neredeyse gerçek bir çiçek gibi koku yayacak şekilde parfümle nemlendirdiği *suni* çiçekler yapmakta son derece usta"[64] olduğunu söyler. Wagner doğayı ya da doğal olanı tekrar tekrar "lüks doğadışılık"ın karşısına çıkarır. Opera izleyicileri "halkın doğadışı bir uru", "geçici ve lüks varoluşunu şen şakrak kanat çırpışlarıyla geçirecek bir kelebek sürüsü olmaya yarayacak gücü edinebilmek için doğal halk ağacının besleyici yapraklarını kemiren bir tırtıl yuvası"dır.[66] Eğlence müziği geçici, uçucu bir görüntüdür. "Şehvetli modern opera müziği" zorunlu olmayan, "arızi heves-

leri"[67] doyuran bir tatmin sağlar yalnızca. "Sadece sarhoş edici, sığ bir keyif" arzusu vardır temelinde.

Wagner doğayı ideoloji haline getirir. Ancak bizzat kültürün doğal olandan bir sapma, çıkma (luksasyon*) olduğunu; çayırdaki çiçeğin ne denli güzel, görkemli olursa olsun kültür sayılmadığını gözden kaçırır. Halk çiçeği de doğal bir çiçek değildir. "Doğal halk ağacı" ise aslında bir oksimorondur. "Çiçeğin *görünüşü*nden mutluluk duyabilmek için ... dallar, yapraklar arasından zorlanarak geçmek"[68] de kültür değildir. Buna karşılık çiçekten kokuyu *soyutlamak*,** yani doğal olandan özellikle bir şeyi *soyutlamak* kültürel bir başarıdır. Parfüm doğadan luksasyonun, yani kültürel soyutlama becerisinin çarpıcı bir örneğidir. Üzerine parfüm sıkılmış kadife ve ipekten yapılma çiçek doğadan luksasyona yol açan sapmaya borçludur varlığını. *Bu nedenle de solmaz.* Lüks tinin alçalması değil, *canlılığının artması*dır. Zengin ihtişamı ölümün karşı tezidir. Bir *doğa olayı* olan ölümü erteler.

Nietzsche'nin Wagner'e karşı çıkarak kültürün kökenini bariz bir şekilde "*doğadan sapma*"da[69] gören aforizmasına değinmiştik. Nietzsche'nin gözünde trajedinin dar sahnesi bile doğal hayattan luksasyonu simgeler. Yunan trajedisi "doğada" "sessiz" olan tutkuyu *belagatli* kılar, "güzel konuşma" ile *bezer*. Maskeler de doğadan uzaklaşmaya, doğal mimiklerden törensel bir soyutlanmaya yol açar. Mimiğin yokluğu *doğal* "duygulanımı" değiştirerek, *konuşturarak* ve *mekânsal kılarak* bir *figür, belagatli bir jest* haline getirir. Bir yoğunlaştırma, sıkıştırma süreci söz konusudur burada, tıpkı doğal çiçekten parfümün soyutlanışında olduğu gibi.

* Han burada *Luxus* ile ses benzerliğinden yararlanarak "eklemin yerinden çıkması" anlamında bir tıp terimi olan *Luxieren* kelimesini kullanıyor. –*ç.n.*

** Burada kullanılan Latince *abstrahieren* fiili köken olarak "çekip çıkarmak" anlamını taşır. –*ç.n.*

Rossini'de doğadan sapma ters yönde işler. Burada sözden radikal bir şekilde kaçınılır. Daha önce de gördüğümüz gibi mutlak melodinin "la-la-la-la"sı bu katı "söze değer vermeyişe" dayanır. Bu da kelimeleri sadece kekeleyen doğal tutkudan sapmayı gerektirir. Gerek doğadışı bolluk gerekse doğadışı boşluk doğal olandan luksasyondur. Hegel'in Rossini'nin operasını izlerken duyduğu coşkunun nedeni tam da bu "güzel *doğadışılık*" olsa gerek. Bu opera Hegel için, Ütopya'da yaşadığına inanmasına yol açan bir *mutlak eğlence*'ydi. Hiç kuşkusuz "güzel *doğadışılık*" açısından "lüksün kucağında bolluk içinde kendi kendine gülümseyen" Rossini ile "dünyaya sırtını dönmüş, saklanmış, somurtkan"[70] Beethoven arasında *temel bir fark yoktur*. İkisi de ihtişamını her zaman için bir *luksasyona* borçlu olan *güzel görünt*üden beslenirler.

Sanat zorunlu olandan luksasyonu şart koşar. Niyeti salt *zorluğu savuşturmak* değildir. Başka *dönüşlerin* etkisi altındadır.* Ama Wagner sorunlu bir yaklaşımla sanatı ihtiyaca bağlar. Öznesi "*ortak bir ihtiyaç hissedenlerin* vücut bulmuş hali"[71] olan halktır. Sanat bu ortak ihtiyacı temel alır. Bu ihtiyaca yönelik olmayan, ondan sapan her şey lüks ve yozlaşmadır. Halkın ihtiyacının karşılanabilir olmasının nedeni bunun sıradan "açlık" gibi doğal bir ihtiyaç olmasıdır. Karşıtı olan "doyma"da ortadan kaybolur. Lüksün temelindeyse doğal bir ihtiyaç, bir zorluk bulunmaz, daha ziyade büyüyüp yayılan bir "sanrı"ya dayanır o.[72] Bu nedenle de zorluk-savuşturmaz, yani *zor*unlu değildir. Daha ziyade doğadışı bir ihtiyaçtan, "gerçek, hissedilen açlık"ın aksine hiçbir zaman giderilemeyecek "delice bir ihtiyaçsız ihtiyaç"ın hâkimiyeti altındadır.[73]

* Burada Han *das Notwendige* (zorunlu olan), *die Not* (zorluk, ihtiyaç) ve *die Wendung* (dönüş, yöneliş – burada: savuşturma) kavramlarıyla kelime oyunu yapıyor. –*ç.n.*

Wagner tekrar tekrar ihtiyaca değinir. İhtiyaç onun gözünde lüksü "şeytan" çıkarırcasına defeden tedavi ve büyü aracıdır. "İhtiyaç lüks cehennemine son verecek, bu cehennemde kapalı ihtiyaçsız, cefakeş ruhlara tamamen insani ve bedeni açlık ve susuzluk gibi basit, sade ihtiyaçları öğretecek, ama hepimize birden besleyici ekmeğini, doğanın berrak, tatlı suyunu da işaret edecektir; birlikte bunların tadını çıkaracak, birlikte gerçek insanlar olacağız. Birlikte kutsal ihtiyaç birliğini oluşturacağız ve bu birliği mühürleyen öpücük *geleceğin ortak sanat eseri* olacak."[74] "Tamamen insani ve bedeni açlık ve susuzluk gibi basit, temel ihtiyaçlar" gerçekte tümüyle hayvanidir. Öz insani ihtiyaçlar hiçbir zaman basit ya da sade değil, daha ziyade doğadışı bir "ihtiyaçsız ihtiyaç"tır. Zevkin yoğunlaşması *doğasızlaşma*'nın sonucudur. Salt doğal ihtiyacın tatminiyse rahatlamadan öteye gitmez. Ayrıca doyma, kültür ya da sanatın özellikle gerektirdiği dilden, belagattan yoksundur. Ruh ancak bollukta serpilir. Ne kadar "tatlı" olursa olsun "su"dan, "ekmek"ten sanat çıkmaz. Sanat ihtiyaç fazlasından kaynaklanır. Wagner bolluktan vazgeçmeye tam olarak hazır da değildir. "İnsanların zorunlu ihtiyacı ... doğanın aşırı bolluğu" tarafından giderilir.[75] Doğadışının "lüks"ü doğanın "aşırı bolluğundan" ne ölçüde farklıdır?

Wagner açlık ve susuzluğu ne diye böyle yüceleştirir? Anlaşılan kendi içinde güçlü bir şekilde hissettiği lüks eğilimine karşı mücadele etmektedir. Nietzsche, Wagner'in ruhuna derinlemesine nüfuz etmiş olmalıdır, lükse düşkün biri olarak görür onu: "Wagner'de tutkulu bir lüks ve ihtişam arzusu; bu nedenledir ki bu dürtüyü tamamen anlayabilme ve yargılayabilme yetisine sahip."[76] Sanatını "doğal" ihtiyaca değil, "tutkulu bir lüks ve ihtişam arzusu"na, gerçekten de "sanrı"dan kaynaklanan "ihtiyaçsız ihtiyaca" borçlu olması gerekir Wagner'in. Sadece rahatlama vardır eğer "sanrı" yoksa, onun zengin *imgeleri* yoksa. Bütün ihtişam, dahası bütün güzellik bundan kaynaklanır.

Wagner'den tamamen koptuktan sonra Nietzsche lüksü temel ve *doğal* bir şey düzeyine yükseltir: "*Lüks* – lüks eğilimi insanın derinlerinde yatar: Fazla ve ölçüsüz olanın, ruhunun içinde yüzmekten en hoşlandığı su olduğunu açığa vurur."[77] İnsanın ruhu zorluk ya da aciliyetin söz konusu olduğu durumlarda serpilmez. Ortamı, *mekânı* zengin ihtişamdır. Lüks bir şeyi aydınlatmadan ya da bir şeye işaret etmeden parlayan bir ihtişamdır. Özgür, yönelimsiz, parlamak adına parlayan bir ihtişamdır. Lüksün ihtişamı *derinlik görüntüsü*'nden kurtulmuş olan, bu nedenle de güzel bir temelsizlikle parlayan kendine has bir yüzeyde yer alır.

Nietzsche lüks ile bilgi arasında temel bir fark görür. Lüks "bilgili adam için alçaltıcı"dır, "sade ve kahramanca bir hayattan farklı bir hayatı temsil ettiği" için. Tümüyle farklı bir yönelim, tümüyle farklı bir zamansallığa dayanır. Lüks insanıysa bilginin tutku ve kahramanlığına şüpheyle bakar. Onun için önemli olan kendini tümüyle mutluluğun şimdisine bırakmaktır. İnsanın "kendisini iyi hissetmesini" sağlayan, "göz ve kulak için fazla ve ölçüsüz olan"dır lüks.[78] Bilgi insanı ile lüks insanı arasında varlıksal bir düzey farkı bulunması gerekmez.

Dikkatlice bakıldığında lüks, bilgi için zararlı değildir. Bizzat bilgi şeylerde ince benzerlik ya da benzemezlikler görmeyi sağlayacak zihinsel yetiyi gerektirir. Kant bunu "keskin zekâ" (*acumen*) olarak adlandırmıştı. "*İncelik*"leri bu ayırt etme yetisine bağlar. Yargı gücü açısından ele alındığında keskin zekâ "*sağlık*"ı (*cognitio exacta*) artırır. "İyi kafanın zenginliği" olarak nükte için de faydalıdır. İlginç bir şekilde Kant keskin zekâyı "kafanın lüksü" olarak tanımlar. "İhtiyaç"a sabitlenmiş "genel ve *sağlıklı* anlayış"a ait bir şey değildir. İncelik de ihtiyaçtan gelişen bir şey değildir. Luksasyon gerektirir. Ne tefekkür (*contemplatio*) ne de teori (*theoria*) zorluk ve aciliyetten gelişir. Bunlar da "kafanın bir tür lüksü"dür. Kant'a göre nükte "görünüşe göre çiçekleriyle

oyun oynayıp meyveleriyle iş yapan" doğa gibi "*çiçeklenir*". Böyle bakıldığında doğa bile zorluk ve aciliyetten oluşmaz. Zengin bir luksasyon, çiçeklerin renk ve şekillerindeki aşırılık "iş"ten önce gelir. Düşünme de "iş"in sadece beri yanında çiçeklenir. Buna göre bilgi çiçeklenen düşünmenin meyvasıdır. Sadece ihtiyaç ve emekle ortaya çıkmaz.

Varlığın bütün ihtişamı luksasyona dayanır. Buna eğilimdir ruhu *ruh* yapan. Sapmanın olmadığı yer ölüdür. Her şey ölü katılığındadır. Luksasyon farklı yönlerde gerçekleşir. Sadece bolluğun değil, boşluğun da ihtişamı vardır. Salt feragat ve mahrumiyet değildir çilecilik. Daha ziyade kendini boşluğun bolluğuna bırakır. Burada lüks, çileciliğe temas eder. Çilecilik *boşluğun lüksüdür* çünkü.

Aslında bir bilgi adamı olan Adorno şaşırtıcı bir şekilde lüksün yok oluşundan yakınır. Dolambaçlı, teklifsiz, coşkulu ya da tasasız-teferruatlı olan yerini giderek doğrudan ve hedefe yönelik olana bırakmaktadır: "Zincirinden boşanmış teknik, lüksü ortadan kaldırıyor ... . İki gün üç gecede kıtayı hızla boydan boya geçen ekspres bir mucizedir ama onunla seyahatte Mavi Tren'in solmuş ihtişamının izini bulamayız. Açık pencereden el sallamakla başlayıp bahşiş verilen dostane çalışanların ihtimamı, yemek seremonisi, sürekli bir kimseye zararı dokunmayan iltimaslara sahip olma hissiyle devam eden seyahat keyfi, tıpkı trenin kalkmasından önce peronlarda gidip gelen artık en prestijli otellerin lobilerinde bile rastlanamayacak zariflikteki insanlar gibi ortadan kaybolmuştur."[79] Lüks Adorno'nun gözünde saf mutluluğun ifadesidir. Sanatın da temel bileşenidir. Yani pratik ya da hedefe yönelik us değildir hayatı hayat kılan. Gerçek mutluluk daha ziyade coşkulu, taşkın, bol, anlam-sız olandır, yani zorunlu olandan luksasyondur. Fazlalık ya da gereksiz olandır hayatı her tür zorlamadan kurtaran. Zorlamanın yokluğu ya da tasasızlık eğlencenin de öğelerinden biri, hatta eğlencinin *ütopyası*dır. "Saf

eğlence"nin içeriğidir. Bu, lüksün bir biçimi, emek ve zorunluluktan sanata yaklaşan bir luksasyondur: "Eğlence zincirinden kurtulunca, sadece sanatın karşıtı değil aynı zamanda ona temas eden aşırılık haline de gelir."[80]

SATORİ

Gerçek şiir, dünyevi bir ilahi olarak,
bizi içten gelen bir neşeyle, dıştan bir sevinçle
üzerimize çökmüş olan
dünyevi yüklerden kurtarmayı bilir.

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE

SALT EĞLENDİRMEYE YÖNELİK SANATTAN kesin bir çizgiyle ayrılan hakiki ya da ciddi sanat kavramının kuruluşu, çeşitli ikilikler arasında oluşan gerilimleri getirir beraberinde: örneğin us/tin karşısında duyumsallık, ya da aşkınlık karşısında içkinlik.[81] İkilik oluşumu Batı düşüncesinin karakteristik özelliğidir. Uzakdoğu düşüncesiyse tamamlayıcı ilkelere yöneliktir. Varlığı düzenleyen katı karşıtlıklar değil, karşılıklı bağlılıklar ve denkliklerdir. Bu nedenle Uzakdoğu'da düşük, sadece duyusal ihtiyaçları tatmin eden bir sanat fikrinin dayandığı tin-duyumsallık ikiliği ortaya çıkmamıştır. Aynı şekilde Uzakdoğu kültürü sanatın otonomisi fikrini ya da sanat ve hakikatin kesişmesi fikrini de bilmez. Mevcut olanı bir hata olarak görerek ondan acı duyan bir *hakikat pasyonu* hâkim değildir Uzakdoğu sanatına. Bu sanat, reddedilmesi gerektiğini düşündüğü mevcut dünyanın karşısına ütopik bir alternatif koymaz. Yani Uzakdoğu sanatına can veren *olumsuzluk* değildir. Esas olarak olumlamanın ve eğlencenin alanıdır.

Japon kısa şiiri haiku Batı'da salt Zen-Budist spiritüalizme ilişkin olarak algılanmıştır.[82] Oldukça iyi bilinen bir ifadeye bakılırsa "Haiku bir tür Satori'dir".[83] Yani haiku bir aydınlanma ya da selamete erişme ifadesidir. Roland Barthes'a göre haikunun temelinde kendine has bir metafizik vardır: "Öznesiz ve tanrısız bir metafizikle bağlantılı olan haiku ... Budizm'deki *Mu* ya da Zen'deki *Satori*'ye denk düşer." Barthes'ın gözünde haiku dil açısından da bir risk taşır, "dilin ... maceranın ihtişamına komşu en uzak kıyısına temas eder".[85] Dili anlamlılığın baskısından kurtarır, çözer.

Kış rüzgârı esiyor.
Kedilerin gözleri
Kırpışmakta.[86]

Haiku Barthes'a göre Zen'in spiritüel macerasının "edebi bir dalı"dır "sadece" [aynen böyle!]. Zen "içimizde kesintisiz, üstelik de uykuya dalana kadar durmaksızın yayın yapan radyoyu kapatma ... ruhun üstesinden gelinemez gevezeliğini boşaltma, kurutma ve dilsizliğe çevirme, *dili durdurma* amaçlı muhteşem bir yöntemdir."[87]

Anlaşılan Barthes haikunun, dili durdurmak şöyle dursun, kendince oldukça *geveze* ve *eğlenceli* olduğunu gözden kaçırıyor.

Bir de tutamak aya
Sıkıca bağlandığında
Nasıl da bir yuvarlak yelpaze![88]

Sabah erkenden damladı
Buz saçaklarından tükürüğü
Öküz yılının.[89]

Japonya'da haikuyla ruhun gevezeliğine son vermek şeklindeki ciddi ve spiritüel çaba arasında ender olarak bağlantı kurulur. Batı'nın haiku anlayışı haikunun her şeyden önce oyun ve eğlence olduğunu, anlam çölüne çekilmektense espri ve mizahla ışıdığını pek fark etmez.

Haikunun kelime anlamı "şaka şiiri"dir. Kökeni zincir-şiir* *Haikai-Renga*'nın on yedi hecelik başlangıç dizesidir (hokku). Haikai de "gülünç" anlamına gelir. Bu zincir şiir şaka, espri, hatta arada müstehcen bölümler içerir. Yani eğlenmek ve zevk vermek amacı taşır. Bu şekilde şiir yazmak da tek başına değil topluca yapılan, *eğlenmeye* yarayan bir eylemdir. Tekbenci bir ortamda gerçekleşmez. Renga şairleri topluluğu, *kôgyô*'nun kelime anlamı "eğlenme"dir. Toplu eğlenti, kendiliğindenlik ve zincir-şiire has seri *kesim dizisi* şiirsel bir içe dönüklüğe izin vermez. Eğlence zekice bir buluş ya da esprili bir eklemeden kaynaklanır. Derinlere dalmak kısalık ve kendiliğindenlik nedeniyle mümkün değildir zaten. Şiir topluca oynanan bir dil oyunudur. Haiku da sıklıkla birlikte yazılır.[90] Yalnız bir ruhun pasyonunu ifade etmeye uygun değildir. Bir *pasyon anlatısı* olamayacak kadar *kısadır* her şeyden önce.

Bir insan
ve bir sinek
odada.
(Issa)

Hakikat vurgusu ya da pasyon estetik ifade biçimlerinin inceltilmesi için gerekli koşullar değildir. Oyun ve eğlence de zorunlu olarak estetik bir sığlaşma ya da yoksullaşmaya götürmez. Oyun

* Bağlı şiir olarak da adlandırılan, ilk üç mısraı bir şair tarafından yazıldıktan sonra farklı şairler tarafından devam ettirilen geleneksel Japon şiiri. –*ç.n.*

ve eğlence zevki olmasa haiku asla ortaya çıkamazdı. Haiku ne ruhun pasyonuyla ne de onu yok etme macerasıyla uğraşır. Spiritüel ya da dile ilişkin bir macera olmaktan ziyade eğlenceli bir oyundur.

Japonya'da şiir her şeyden önce neşelendirme ve eğlendirme amacı taşıyan ve toplu halde oynanan bir dil oyunudur. Duygusallıktan ve tutkudan yoksundur büyük ölçüde. Pek çok şiir şairler arası yarışmalarda ortaya çıkmıştır. Böylece şiir de seçkin bir grupla sınırlı olmayıp geniş bir kitleye ulaşıyordu. Estetik ifade imkânlarının yaygınlığı ayrıca gündelik hayatın estetize edilmesine de katkıda bulunuyordu.[91] Eğlence ve oyunun artması otomatik olarak estetik kalitenin azalması demek değildir. Aslına bakılırsa eğlence ya da oyunun inkârı estetiğin körelmesine yol açabilir.

Hiç şüphesiz Konfüçyüs ahlakçılığı Uzakdoğu sanatını da etkilemişti.[92] Ancak bu sanata ender olarak ideolojik bir tabaka eklenmiştir. Genelde eleştirel, muhalif, yıkıcı bir alanda faaliyet göstermez.[93] Avangard bir fikir, bunun taşıdığı olumsuzluk bu sanata yabancıdır. Mevcut olan karşısında Batı sanatına kıyasla genelde daha olumlayıcı bir tavır takınır. Temel özelliği pasyon değildir. Sanattan bir "*hayır*", izleyiciye yönelik bir mevcut olanı değiştirmeye davet çağrısı gelmez. Ayrıca Uzakdoğu düşüncesi (örneğin ruh-duyumsallık gibi) ikili yapılara dayanmadığı için bu iki yanı uzlaştırma şeklindeki ulvi düşünce de ortaya çıkmaz. Sanat yabancılaşmış bir gerçekliğe muhalefet olarak da ortaya çıkıyor değildir. Kendisini hatalı ya da yabancılaşmadan muzdarip dünyadan yükseğe taşıyan keskin bir *ötekiliği* temsil etmez. Sanatı üstün bir varlık âlemine yükselten bir estetik mesafe söz konusu değildir.

Özellikle Alman kültür dünyasında sanat katı bir ikilik içindedir. Ciddi ve eğlendirici arasındaki keskin ayrım her şeyden önce ruh-duyumsallık ikiliğine dayanır. "*Ruha* hitap etmeyen ve

duyumsallıktan başka bir ilgi uyandırmayan her şey *bayağı*dır," der Schiller.[94] Beethoven'ın "acıyla kırılmış, özlemle yıpranmış – ama yine de ölüme meydan okuyan bakışının ürkütücü ihtişamı" Alman ruh-ilkesini, *pasyon ilkesi*'ni temsil eder. Tam da bu "ürkütücü ihtişam"dır Uzakdoğu sanatında bulunmayan. Özlem ve kırılmışlıktan yoksundur bu sanat.

Bilindiği gibi Japon tahta baskısı *ukiyo-e* modern Avrupa resim sanatçılarında büyük bir hayranlık uyandırmış, Cézanne ve Van Gogh'u bile heyecanlandırmıştı. Ukiyo-e'nin ciddi sanatla bir ilgisi yoktur. Daha ziyade gündelik, sıradan hayatın sanatıdır. Edo döneminde* gelişmeye başlayan eğlence endüstrisine sıkı sıkıya bağlıdır. En yaygın konularından biri fahişeleri, hokkabazları, çayhaneleri, Kabuki-tiyatroları ve oyuncularıyla Edo Yoshiwara eğlence semtiydi. Ukiyo-e de bu semtin bir parçasıydı. Popülerliği seri imalata yol açtı. Özellikle oyuncuların portreleri adeta kapışılıyordu. Ukiyo-e ressamları bazılarında cinsel organların garip ölçüde abartıldığı ve son derece detaylı olarak sergilendiği erotik resimler de yapıyordu.[96] Ayrıca ukiyo-e'deki görüntüler çoğunlukla mizahi nitelikteydi. Ukiyo-e eğlendirmeye yönelik bir kitle kültürünü temsil ediyordu.

Uzakdoğu sanatı kendini gündelik dünyaya muhalif olarak tanımlamaz. Özel bir varlık âleminde yer almaz. Aşkınlığa açılan bir kapı da değildir. Bir içkinlik sanatıdır daha ziyade. Ukiyo-e de gündelik, geçici dünyayı radikal bir şekilde olumlar. Derinliğe, hakikate ya da anlama duyulan özlem değildir ona can veren. Parlak renkler ve keskin çizgiler derinliğe imkân tanımaz zaten. Ukiyo-e'de *yüzey* rengârenk parlar. Parlayan içkinliğin sanatıdır Ukiyo-e. İzleyicinin bakışı renkli yüzeyde *hiçbir şey aramadan* oyalanır. Hermenötik bir özellik taşımaz. Derinleşmez de. Bu re-

* Japonya'da politik merkezin Kyoto'dan Edo'ya (bugünkü Tokyo) kaymasıyla başlayan 1603-1868 arasındaki dönem. –*ç.n.*

simler haikular gibi *belirgin anlamlı*dır. Hiçbir şey *saklı* değil gibidir. Kendine has bir *apaçıklık* hâkimdir bu resimlere. İzleyicinin bakışını alıkoyan bir hermetizm ya da hermenötik söz konusu değildir. Bizzat *ukiyo-e* ismi olumlayıcı niteliğine işaret eder. Kelime anlamı "geçici dünyanın (*ukiyo*) resmi (*e*)"dir.[97] Kendini geçici dünyanın renkli gösterisine tamamen bırakır. Bu dünyanın karşısına bir karşı-dünya, bir *karşı-zaman* çıkarmaz. Ukiyo-e geçiciliğine rağmen, ya da tam da bu nedenle olumlanması gereken bir "*şimdi ve burada*"nın sanatıdır. Özünde *kısa ömürlü*dür. Vurgulanan bir "*orada*" Uzakdoğu ya da Japon tahayyül evreninde yer almaz. Haiku da tümüyle "*şimdi ve burada*"ya yöneliktir. "*Orada*"ya işaret eden hiçbir şey yoktur. Geçmiş ya da saklı bir şeyi temsil etmez, tümüyle *burada*'dır. Saklayacak bir şeyi yoktur. Hiçbir şey derinlere kaçmaz. Haiku da ukiyo-e gibi *yüzeyi* rengârenk parlatır. Uzakdoğu sanatının *cana yakınlığı* buradan kaynaklanır.

Gerek dekoratifliğe güçlü eğilimleri olan saray ressamları gerekse popüler-avam ukiyo-e sanatçıları Cézanne'ın şu sözlerini oldukça garipserlerdi: "Birkaç yüzyıl sonra yaşamak tümüyle yararsız hale gelecek, her şey düzleşmiş olacak."[98] Hatta bir konuşmanın sonunda şöyle der: "– Hayat korkunç! *Ve dua eden birinin çöken akşam vaktinde tekrar tekrar mırıldandığını duyuyorum*: Resim yaparken ölmek istiyorum, resim yaparken ölmek..."[99] Cézanne'ın pasyonu Avrupa'ya özgüdür. Sanatı "saf insan gerektiren" bir tür "rahiplik" olarak görür Cézanne.[100] Sanat pasyondur. Acı çekmeyi daha yüksek bir varlık durumunun önkoşulu olarak görür. Bu tutku ve özlem Uzakdoğu sanatına yabancıdır. Ukiyo-e ile yakından ilişkili Kabuki tiyatrosu da hayatı uçuculuğu ve geçiciliğiyle olumlar. Kabuki esas olarak "aldırmazlık" anlamına gelir.[101]

Bunte Steine'nin önsözünde Adalbert Stifter şunları yazar: "Bir keresinde sadece küçük şeyleri konu etmek ve sadece sıra-

dan insanları ele almakla eleştirildim. Bu doğruysa bugün okurlara daha da küçük, daha da önemsiz bir şey sunma durumundayım: genç yürekler için çeşitli eğlenceler. Dahası bunların bu yüreklere, âdet olduğu üzere ahlak ve erdem vaaz etmek yerine, sadece oldukları şekliyle etki göstermelerini bekliyorum."[102] Sanat Stifter'a göre "yüksek ve ulu" bir şeydir. Şairler "başrahip"tir. Bu nedenle kendi yazdıklarının sanat olduğunu iddia etme küstahlığında bulunmadığını söyler. "Büyük ya da küçük bir şeyin tasviri" değildir niyeti. Böylelikle Stifter kendi yazdıklarını "edebiyat"ın dışında tutar: "Söylenen her söz edebiyat olmasa bile varlık hakkı yadsınamayacak başka bir şey olabilir. Benim yazılarımın amacı kafadar arkadaşların keyifli zaman geçirmesini sağlamak, tanıdık tanımadık hepsine bir selam göndermek, ebedi inşa faaliyetine bir iyilik kırıntısı katabilmektir ve böyle de kalacaktır." Muhtemelen taktik bir kaçınma olan bu alışılmadık tevazu Stifter'a sade, gündelik bir "selam"ın da içinde yer alabildiği bir edebi alan açar. Edebiyat insanlara "keyifli zaman" sunar. Yazma tekbenci bir alanda, yalnız bir ruhun iç mekânında gerçekleşmez. Edebiyat daha ziyade iletişim (selam), ahbaplık, oyun, neşe ve eğlence demektir. "Büyük ya da küçük"ün berisinde *gündelik* ve *alışılagelmiş*'in geniş alanında yer alır. *İçkinlik*'tir mekânı. Stifter'ın yazıları ideolojik ya da ahlaki bir üst yapıları olmaksızın "sadece oldukları şekilleriyle" etki göstermelidirler. Ciddi-eğlendirici ya da ruh-duyumsallık gibi katı karşıtlıklar edebi alanı daraltır. Pasyon, dahası rahiplik olarak sanata veda eder gündeliğin sanatı. Aşkınlık arzusunun söndüğü yerde içkinlik özel bir parlaklık kazanır. Dünyanın *bütünü*dür.

Uzakdoğu'nun sadece sanatı değil, dinleri de mevcut olana karşı olumlayıcı bir tavır takınır. Örneğin Taoizm dünyanın olgusallığına, yani *halihazırda hep* mevcut olana sarılmayı öğretir. Taocu yap-ma-mak radikal bir olumlama formülüdür, *pasyon olarak yapma* karşıtıdır. Bilge kendini tümüyle şeylerin doğal

akışına bırakır. Taocu düşünceye, Uzakdoğu düşüncesine hayat veren şey dünyadan kaçış ya da dünyanın reddi değil, dünyaya güvendir. *Olup bitene* açık olma niteliğiyle olumlayıcı yapmama, yani dünya karşısında sükûnet, pasyonun yönelmişliğinin karşıtı durumundadır.

Ukiyo köken olarak Budist tahayyül âleminden kaynaklanır. Buna göre dünya bir rüya gibi geçici ve uçucudur. Budist "hiç" kavramı dünyada sabit, kalıcı hiçbir şey olmadığı, her şeyin aktığı ve geçip gittiği anlamına gelir. O halde bir şeye tutunmaya ya da değişmez bir şeye ulaşmaya çalışmak boşunadır. Selamete erme tam da pasyon ve arzunun üstesinden gelmekle gerçekleşir. Ukiyo-e dünyayı geçiciliğine rağmen, ya da tam da bu nedenle olumlar. *Eğlenme olumlamayı içerir*. Olumlamanın bu biçimi Adorno'nun kültür eleştirisinde yanlış dünyanın varoluşunu sürdürmesine izin verdiğini belirttiği rızadan farklıdır. Adorno "keyifli olmak rıza gösteriyor olmak demektir" der.[103]

Geçiciliğin olumlanması Uzakdoğu'nun bir özelliğidir. Ebedi ya da nihai olana duyulan tutkuya yabancıdır bu düşünce. Ünlü Çin şairi Li Po şöyle yazar:

> Bu geçici dünyada hayat bir
> rüya gibidir.
> Daha kaç kez güleceğimizi kim bilir?
> Bu yüzden atalarımız mumlar yakmıştır
> geceyi övmek için...[104]

Budizmin Uzakdoğu türü olan Zen Budizm de radikal derecede olumlayıcı olup pasyon, duygusallık ve özleme yer vermeyen bir dindir. Sade selamet formülü "her gün güzel bir gündür" şeklindedir. Selamete ulaşmanın, kurtuluşun mekânı *gündeliklik*'tir, gündelik "*burada ve şimdi*"dir, geçici dünyadır; çünkü *başka* bir dünya, bir *dışarısı*, bir aşkınlık mevcut değildir, "*burada ve şim-*

di"den kaçmaya çalışmak boşunadır. Pasyon ve özleme ne gerek vardır o zaman? Bunlar sadece acıya yol açar. Zen Budizm'in gündelikliği pasyonun antitezidir.

> Kaçmak mı istiyorsun? Korkarım
> kaçamayacaksın.
> Dünyanın, hayatın dışarısı yoktur,
> her şey dolu ve kapalı.
> Korku ve huzursuzluk bitmek bilmez.
> Acı rüzgârlar eser her yönden
> çekiştirir giysilerini.[105]

Bir beklenti ve vaat dini, "*orada*"nın ve "*gelecek*"in dini olan Hıristiyanlık'ın aksine Zen-Budizm bir "*burada ve şimdi*" dinidir. Bütünüyle "*burada ve şimdi*"de oyalanmak gerekir. Çilecilik de Zen-Budizm'in ideallerinden değildir. "Ye!" Zen ustası Yunmen'in ünlü bir sözüdür.[106] Zen ustası Linji ise "Acıktığım zaman pirincimi yerim, uykum geldiğinde gözlerimi kaparım. Aptallar güler bana ama bilge anlar beni," der.[107] Gündelik varoluşun vurgulanışı "*pasyon olarak varlık*"a son verir. Zen-Budizm'e özgü kurtuluş, satori, tam da bu gündelik hayata dönüşte, pasyonun her çeşidinden gündelik dünyaya *sapma*'dadır. Kendini sıklıkla sesli bir kahkaha şeklinde dışavuran satori arzu ve özlemden yoksun oluşuyla, mutlak içkinliğiyle saf eğlencenin yakınına düşer. Satori pasyonun her çeşidini gülerek uzaklaştırır: "Rivayet odur ki Usta Yüe-shan bir gece dağa tırmanmış, aya bakmış ve esaslı bir kahkaha koparmış. Kahkahası otuz kilometre öteden duyulmuş."[108]

EĞLENCENİN AHLAKLISI

Sürekli bir hoşnutluk sağlamayan şey güzel değildir, hakikat, us ve ahlaki düzen dışında hiçbir şey de bize sürekli bir hoşnutluk ve bunun sürekli hissini veremez.

İhtiyar Adam, haftalık ahlak dergisi

AHLAKİ ZEVK ya da ahlaki hoşnutluk Kant'ın gözünde bir çelişkidir, çünkü ahlak ödevdir. Ahlakilik bir "dayatmaya",[109] "entelektüel bir zorlamaya" dayanır. Zevkin kaynağı olan "eğilim"in açıkça karşısında durur. Pratik us "eğilimlerin dizginlenmemiş ısrarcılığı"nın[110] üstesinden gelmek durumundadır. Bu "ahlaki dayatma" acıya yol açar: "Sonuçta *a priori* olarak görebiliriz ki, iradenin belirleyici temeli olarak ahlak yasası, bütün eğilimlerimizi engellemek yoluyla, acı diyebileceğimiz bir hisse yol açmak durumundadır."[111] Ahlak pasyondur. Ahlak acıdır. Ahlaki mükemmeliyete, yani "azizliğe" giden yol bir *via doloris*'tir.*

Kant'ın us vurgusu hiç şüphesiz Aydınlanma'nın ürünüdür. Ancak ahlak kuramına, hatta bütün düşüncesine hâkim olan duyum ve haz düşmanlığı Aydınlanma'nın tipik bir özelliği değildir. Dahası Aydınlanma duyumsallığa yeniden itibar kazandırmış-

* Han burada çile yolu (*via dolorosa*) diye adlandırılan ve İsa'nın çarmıha götürülürken izlediğine inanılan yaklaşık 600 metre uzunluktaki yola göndermede bulunuyor. –*ç.n.*

tır. Aydınlanma sadece Kant değil, aynı zamanda La Mettrie'dir, onun duyumsallık ve zevki radikal bir şekilde onaylayışıdır da. Varoluş hissi La Mettrie'ye göre esas olarak haz ve mutluluk hissidir. Kant'ın duyumsallık düşmanlığı Aydınlanma'nın gerçek bir ifadesi değil, Hıristiyan ahlakının bir kalıntısıdır. Ayrıca "eğilimlerin dizginlenmiş ısrarcılığı" hiç de "doğal" değildir. Usu duyumsallıktan katı bir biçimde ayıran belirgin yarıktır zorlamaları yaratan, yaralar açan ve eğilimlerin "dizginlenmemiş", "ısrarcı" hale gelmesine neden olan.

Kant'a göre "en üst iyi" " irademizin *a priori* olarak zorunlu nesnesi"[112] olmak durumundadır. "Us sahibi bir varlığın mükemmel iradesi"ni[113] ancak "en üst iyi" tatmin edebilir. "Bütünlüklü ve mükemmel iyi" ancak erdem *ve* mutluluğun birlikteliğiyle ortaya çıkar. Ancak bu ikisi birbiriyle çatışan "tümüyle *farklı öğeler*dir".[114] Kendi başına ahlak mutluluk sağlamaz. Ayrıca "kendimizi nasıl mutlu *edebileceğimize* ilişkin bir öğreti" de değildir, çünkü mutluluk eğilimlerin ve duyumsallığın alanına girer. Öte yandan mutluluğun kaynağı olarak eğilim ise ahlaki eylemlere neden olmaz, "çünkü doğası kendiliğinden değil ancak usun duyumsallık üzerine uyguladığı baskı sayesinde iyi ile uzlaşır."[115] Yani ahlaki ilerleme için zor ve acı gereklidir.

Ahlak ve mutluluk arasında derin bir yarık mevcuttur. Ancak Kant mutluluğu ahlak uğruna feda etmek niyetinde değildir. Sürekli olarak mutluluğa bakar *yan gözle*. Bu noktada Tanrı'ya başvurur. Tanrı "mutluluğun ahlağa uygun oranda" "dağıtılmasını" sağlamak durumundadır.[116] "Kurban" edilen şeye, çekilen acıya karşılık "yüklü bir tazminat"[117] alır *homo doloris*. Kant acıyı mutluluk için sermaye olarak kullanır. Pasyon mutluluğu azaltmaz. Aksine artırır. Bir *yoğunlaştırma formülü*dür. Mutluluğu saadet uğruna ipotek eder.

La Mettrie'nin 1748'de Prusya'da sürgündeyken yazmış olduğu *Discours sur le Bonheur* adlı eserinin Almanca çevirisi 1751'

de yayımlandı. Başlığı da anlamlı şekilde "En Üst İyi ya da Bay La Mettrie'nin Saadet Hakkındaki Felsefi Düşünceleri"ydi. Kant'ın bu denemeyi biliyor olması beklenir. Ancak La Mettrie'nin "en üst iyi"si Kant'ınkinden tamamen farklıdır. La Mettrie'ye göre mutluluk ile erdem arasında Tanrı'ya başvurmayı gerekli kılacak bir çatışma yoktur. Erdem, saadetin tümüyle ötesinde yer alan ve ancak Tanrı aracılığıyla onunla bağ kurabilen mutlak bir büyüklük değildir. La Mettrie ahlakın da mutluluk verdiğini savunur daha ziyade. Ahlaki keyif bir oksimoron değildir. Mutlu hayat, erdemlerden de mutluluk imkânı çıkarabilen bir hayattır. Yaşam sanatını şöyle ifade eder: "Bir insan ne kadar fazla erdeme sahipse o denli mutludur.... Erdem sahibi olmayan ya da erdemli davranışlarda hoş yanlar bulmayı beceremeyenler bu tür bir mutluluğa ulaşamaz."[118] La Mettrie mutluluk ve ahlak arasında bir çelişki bulunmadığını defalarca vurgular: "İnsan sadece fani hayatını doldurmakla meşguldür ve sadece kendisi için değil, ... kendisine hizmet etmenin büyük bir şeref olduğu insanlık için de yaşadığı ölçüde mutluluğu artar. Kendi mutluluğuyla toplumun mutluluğuna da katkıda bulunmuş olur."[119]

Mutluluk "varoluşunun *bütününde her şeyin kendi istek ve iradesi doğrultusunda gerçekleştiği*" yalıtılmış bir bireyin içinde bulunduğu durum değildir. Bu Kantçı mutluluk düşüncesi çocukçadır. Mutluluk her şeyin hemen benim isteğime uygun olarak gerçekleşmesi demek değildir. Ânında karşılanan isteğin dolayımsızlığını aşan çok daha karmaşık bir dolayımsal yapısı vardır mutluluğun. Ayrıca mutluluk duyumsal bir olay da değildir. Toplumsal, öznelerarası bir dolayıma dayanır daha ziyade. Haftalık ahlaki dergi *Der Glückselige* (Bahtiyar Adam) şunları yazar: "Üzerinde benzerlerimizin yer aldığı bir dünyada yaşadığımız ve çevremizdeki insanlarla en yakın ilişkiler içinde bulunduğumuz içindir ki mutluluğumuz için diğer insanlara ihtiyaç duyarız ve biz de yardımsever ellerimizle onları mutlu etmeye çalışırız.

Bu nedenle dostlukla başlangıç yaptık ve birlikte ve yan yana mutlu olmayı *dostlukla öğütledik*."[121]

On sekizinci yüzyılın haftalık ahlaki dergilerinin pek çoğunda Aydınlanma farklı, çok daha insancıl bir çehreyle çıkar karşımıza. Duyumsallık ya da haz düşmanlığıyla karşılaşmayız genel olarak.[122] Bilim ve sanatın da eğlenceyi dışlaması gerekli değildir. *Der Jüngling* (Delikanlı) adlı derginin sloganı "Bilimimiz sevinç / Sanatımız hoşnutluktur" şeklindeydi.[123] Ahlak ve eğlence ittifak kuruyordu. *Der Patriot* (Yurtsever) adlı derginin daha ilk sayısında şunları okuruz: "Erdem yolu pek çoklarının sandığı gibi sert ve zorlu değildir. Bu nedenle okurlarıma bu yolda aksi değil hoş bir tarzda kılavuzluk edeceğim, dahası kendilerine prestij, zenginlik ve güzel günler sağlamaya çalışacağım."[124] Yani erdeme giden yol bir *via doloris* değildir. Ahlak acı ve pasyon değildir. Hayatı sevinçle yaşamaya engel değildir. Asıl olarak ahlaki düzendir kalıcı bir hoşnutluk vaadi taşıyan. Kendini sevmek ile ahlak bir çatışma içinde değildir. Örneğin *Der Bürger* (Yurttaş) şunları yazar: "Öz sevgi şunu öğretecektir ki / insan sadık ve itaatkâr bir uyruk, dürüst ve sevecen bir yurttaş / adil ve saygılı bir kişi, çalışkan ve makul bir mülk sahibi / adil ve yardımsever bir arkadaş / sempatik ve nazik bir birey / özetle, kamunun gövdesinde yararlı bir dal olmak zorundadır / huzur ve mutluluğunu kendi eliyle yok etmek / ve hatta / ona hayat verenlerin / gövdesinden / işe yaramaz bir uzuv olarak atılmak istemiyorsa eğer."[125]

Haftalık ahlaki dergilerin bir görevi de okurlarını *ahlaki bir şekilde eğlendirmekti*. Buna uygun olarak da hafif, oyuncu, dostça, hoş ve şakacı bir üslupları vardı. Sergilenen bir tür edebi-ahlaki Rokoko'ydu. Ancak eğlendirici tek şey kendi başına acı olan ahlaki içeriği şekerle kaplayan bir anlatım tarzı değildi. Haz ve eğlence daha ziyade bizzat ahlaki düzenden kaynaklanmak durumundaydı. Anlatının şeker kaplanarak tatlandırılması gereken acı bir ahlaki çekirdek olduğu düşüncesi, ahlakın karmaşık dola-

yım yapısının hakkını veremezdi. Bizzat ahlakın *kendisi tatlı* olmak zorundaydı. En azından bir hoşnutluk sağlaması lazımdı. Okurların ahlakın acı olmasının gerekmediğine, "eğilimler"le barıştırılabileceğine ikna edilmesi gerekiyordu. *Struwwelpeter*'in* başarısı da ahlaki düzenin pekâlâ olumlu duygular da uyandırabileceğine işaret eder: "Nasıl olur da esas olarak dürtülerin baskılanmasını savunan ve baskıcı buyrukların ihlali durumunda ağır cezalar tehdidinde bulunan metinler sadece kabul görmekle kalmayıp sevilerek okunur hale gelir ...? Bunun nedeni çocukların okurken kendilerine hitap etmeyen her şeyi görmezden gelme, yani bir anlamda sadece hoşlandıkları şeker kaplamanın tadını alıp ahlaki dersin acı ilacının farkına varmama becerisine sahip olmaları mı? Yoksa açıkça ahlaki öğreti metinleri de doğrudan keyif verebilir mi? Ahlaki ilaç hiç de o kadar acı değildir belki de?"[126]

Ahlaki yapıya sahip eğlendirici edebiyat eğlendirici yönünü her şeyden önce ahlaki düzenin bozulmasıyla tekrar kurulması, yani –suç ve kefaret ya da ihlal ve ceza örneklerinde olduğu gibi– yasadan sapmayla yasaya geri dönme arasındaki diyalektik gerilime borçludur. Ahlaki eğlendirici medya salt zevk vermenin ötesinde yabana atılamayacak bir toplumsal işlevi de ince bir şekilde yerine getirir. Ahlaki düzeni sabitleştirir ve alışkanlık haline getirir – deyim yerindeyse insanların içine işletir, yani *eğilim* haline getirir. Ahlaki düzgünün içselleşmesini sağlar. Luhmann da eğlencenin görevinin var olanın ya da olması gerekenin tekrar nüfuz ettirilmesi olduğunu söyler. Bu yolla toplumsal ya da ahlaki düzenin ayakta durmasına katkıda bulunur: "Görünen odur ki izleyicinin halihazırda sahip olduğu bilgiye büyük ölçüde atıfta

* Frankfurtlu tıp doktoru ve psikiyatrist Heinrich Hoffmann'ın 1844 yılında yayımlanan ve çoğu, hatalı davranışlarının kötü sonuçlarıyla karşılaşan çocukları konu alan öyküler içeren çocuk kitabı. –*ç.n.*

bulunmak gerekir. Eğlencenin halihazırda mevcut olan bilgiyi güçlendirici bir etkisi vardır. ... Romantiklerin beyhude arzuladıkları o 'yeni mitoloji' kitlesel medyanın eğlence biçimleri sayesinde gerçekleşmiştir. Eğlence insanın zaten olduğu şeyi tekrar nüfuz ettirir, ve her zaman olduğu gibi burada da hafızanın başarısı öğrenme fırsatlarıyla bağlantılıdır."[127]

Kant'ın ahlak kuramı kuşkusuz genelde varsayılandan daha karmaşıktır. Ahlaki eğlence imkânını en baştan reddetmeyecektir Kant. "Saf *pratik* usun *yöntem öğretisi*"nde "saf pratik usun yasalarının insan mizacına *girişi*nin ve onun düsturlarını *etkileme*sinin nasıl sağlanabileceği, yani nesnel-pratik usun nasıl *öznel* pratik haline de getirilebileceği" sorusunu ele alır. Bu bağlamda da ahlaki bir eğlenceden* bizzat söz eder: "Sadece bilgin ve akıllı insanlardan oluşan değil, aralarında esnaf ve kadınların da bulunduğu karışık grupların konuşmalarının akışına dikkat edecek olursak görürüz ki bunlarda hikâye ve şakaların yanı sıra başka bir konuşma da yer alır: tartışma ... . Ancak tartışmalarda insanların katılımını ..., grubun canlılığını en fazla artıran konu şu ya da bu eylemin *ahlaki* değerinin, buradan çıkarak da ilgili kişinin karakterinin saptanmasıdır. İncelik ve derin düşünce gerektiren teorik sorunları kuru ve sıkıcı bulan insanlar anlatılan iyi ya da kötü bir eylemin ahlaki içeriğini saptamak söz konusu olduğunda tartışmaya katılır ve bu eylemdeki niyetin temizliğini ve içerdiği erdem miktarını azaltabilecek ya da hiç olmazsa sorgulanır hale getirebilecek her şeyi başka hiçbir spekülatif konuda kendilerinden beklenmeyecek bir incelik, derin düşünce ve hassaslıkla bulup çıkarırlar."[128] Ahlaki sorunlar hakkında konuşmak ne ölçüde kalıcı bir keyif verir, dahası şakalardan daha keyifli gelir? Kant'a göre çocuklar bile anlatılan bir eylemin ahlaki içeriğini bulmak-

* "Unterhaltung" Almancada "eğlence"nin yanı sıra "karşılıklı konuşma" anlamına da gelir. –*ç.n.*

tan, yani ahlaki görevi eğilimden ayırt etmekten keyif alır. Daha şimdiden "kendilerine sunulan pratik sorunlarda en incelikli araştırmalara bile keyifle girişmelerine neden olan" bir "usa eğilime" sahiptirler.[129] Kant'ın ahlaklı çocukları "yargı gücü oyunu"nda birbirleriyle yarışır. "Yargı güçlerinde bir gelişme"[130] hissettikleri için "ilgi" gösterirler.

Pratik sorunlara ilişkin konuşma, ahlaki olarak etkili olmak istiyorsa, duygular düzeyinde değil kavramlar düzeyinde iş görmelidir: "Heveslerini uyandırarak aynısını yapacakları düşüncesiyle çocuklara asil, yüce gönüllü, faziletli davranışları örnek olarak sunmak tamamen amaca aykırıdır."[131] "Duygusal edebiyatımızda bolca bulunan güya *asil* (aşırı faziletli) eylem örneklerinden muaf tutulmalıdırlar"[132] Yani "roman kahramanları" ahlaki açıdan pek az etki gösterir. Önemli olan "görev ve insanın bunu yerine getirmiş olma bilinci sayesinde kendi gözünde kazandığı değer"dir. Ahlak pasyondur. Bu da insanın "doğal olarak alışkın olduğu" "öğeyi" "kendini inkârı da kabul ederek" "terk etmesi" ve "kendini, sürekli bir eski konumuna düşme kaygısı içinde güç bela tutunabildiği daha yüksek bir konuma getirmesi"[133] demektir.

Yani Kant ahlaki eğlenceyi olsa olsa "yargı gücünün bir *oyunu*" olarak düşünebiliyordu. İnsanlar ahlaki örnekler hakkında hüküm vererek "eğlenmekten" hoşlanır hoşlanmasına ama bu, "eylemlere ve bunların ahlakiliğine ilişkin bir ilgi uyandırmayacaktır".[134] Ahlaki sorunlarla oyun ilgisizlik üzerine kuruludur. Bu oyun büyük ölçüde "nesnenin varlığını", yani ahlakiliğin gerçekleşmesini umursamayan *estetik* bir uğraştır. Bu yüzden ahlaki eğitim, yargı gücünün uğraşı üzerine konan "*ikinci* bir alıştırma" içerir ki bu da "eğilimlerin ısrarcılığından, bunların en sevdiğimiz de dahil hiçbirinin, aklımızı kullanmamızı gerektiren bir karara etki edemeyeceği bir şekilde kurtulmaktır".[135]

Gündelik hayatın mitleri olarak eyleme yatıştırıcı bir "*böyle*

işte" ile nüfuz eden ahlaki anlatılar toplumsala ayar vermede "kavramlara dayanarak" kurulmuş ahlaki "temel ilkeler"den ya da "kuru ve ciddi bir görev fikri"nden[136] daha etkilidir muhtemelen. *Anlatılar* tartışmaya girmez. *Hoşa gitmeye* ve *heyecan vermeye* çalışırlar. Etkilerinin büyüklüğü buradan kaynaklanır. Kitlesel medyanın anlatısal eğlence biçimleri, ahlaki düzgüleri alışkanlık haline getirerek onları ek bir değerlendirme ya da tefekkürü gereksiz kılacak şekilde eğilim, gündeliklik ve böyle-işte-doğallığı şeklinde sabitlemek suretiyle toplumun istikrar kazanmasına katkıda bulunur. Kant'ın kötülediği eğilimler gerçekte toplumsalın önemli bir yapıtaşıdır. Toplumsal *habitus* tam da onlara dayanır. Kant'ın tutunduğu duyumsallık-akıl ya da eğilim-görev ikilikleri soyuttur. Toplumsalın, hatta ahlaki olanın da belli etki mekanizmalarını gözden kaçırmasına neden olur.

Kant ahlaki yasaların alışkanlık haline gelmesinin zorunlu olduğunu görür, ancak onları *değerlendirme* ve *teffekkür* düzeyine yerleştirir. "Ahlaki yasalar uyarınca değerlendirmeyi doğal, gerek kendi hareketlerimize gerekse başkalarının izlediğimiz özgürce hareketlerine eşlik eden bir uğraş, adeta bir alışkanlık haline getirmek"tir önemli olan.[137] Ancak duygular ve eğilimler Kant'ın bizi ikna etmeye çalıştığı gibi dengesiz ve güvenilmez değildir. Ahlaki bir habitus, *tefekkür-öncesi* etki gösteren ahlaki bir alışkanlık otomatiği, *bilinçli* kararlardan daha fazla başarı vaat eder.

Kant *Struwwelpeter*'in yazarı Heinrich Hoffmann'ın bir sözünü kulağına küpe edebilirdi. Hoffmann ahlak eğitimi, hatta insan ruhu hakkında tamamen farklı bir görüşteydi. Bir akıl hastanesinde doktorluk yapmıştı ve muhtemelen bu bir tesadüf değildi. Yöntem öğretisi şöyleydi: "Mutlak hakikatle, cebir ya da geometri önermeleriyle ... çocukların ruhuna dokunamaz, onların acınacak bir şekilde kurumasına yol açarsınız. ... ve mutlu insan çocukluk duygusunun bir kısmını alacakaranlık yıllarından kur-

tarıp hayata aktarmayı becerebilmiş insandır." Belki de sadece çocuklar değil, her insan temel ilkelerden, kuru ve ciddi görev anlayışından çok eğlendiren, yatıştıran ve sevindiren öykülere yanıt veren bir "çocukluk duygusu", "çocuk ruhu" taşır içinde. Düzgüler çocuk ruhuna *kafiyeli* bir anlatı şeklinde sunulduğunda eğilim haline gelir. Eğlence anlatıdır. Anlatıya özgü bir *gerilim* içerir. Öykülere yayılmış ve gerilimlere *dolanmış* yöntem, zorlamaya ve göreve oranla daha etkilidir. Günümüze, onun gündelikliğine kadar ulaşan *mit*'in de özüdür bu. Mitin anlatısallığı eğlenceye de hâkimdir. Bu yüzden de eğlence ahlaki buyruktan daha etkin, us ve hakikatten daha zorlayıcıdır.

EĞLENCENİN SAĞLIKLISI

Atalarımızın bütün hayat kurallarının özeti olarak
söylediği iki altın söz ilelebet doğru kalacaktır:
Dua et ve çalış – gerisini Tanrı yapacaktır.

CHRISTOPH WILHELM HUFELAND,
İnsan Hayatını Uzatma Sanatı

Uzak dur her tür tembellikten
Uzatır zamanını hepten
Uyumunu bozar ruhen
Şeytana olur mekân.

CHRISTOPH WILHELM HUFELAND,
ölüm döşeğinde dikte ettiği dörtlük.

KANT "YARGI GÜCÜNÜN ELEŞTİRİSİ"nde Voltaire'e atfedilen "hayatın pek çok zorluğunu dengelemek için cennet bize iki şey vermiştir: *umut* ve *uyku*"[138] sözünü alıntılar. Bu iki şeye Kant bir üçüncüyü, gülmeyi eklemekten yanadır. Burada "*eğlencenin iyisi*" de diyebilirdi, çünkü gülme ve onun olumlu etkilerinden bahsettiği bölüm tam da oyun ve eğlenceyle ilgilidir.

Eğlence medyası olarak Kant "şans oyunları", "sesli oyunlar" ve "düşünce oyunları"nı sayar.[139] Ancak bunları sorunlu bir şekilde "salt duyumsal" sınıfına katar. Bunlardan kaynaklanan hoşnutluk "*hayvansal*, yani bedensel bir duyumdur".[140] Yani bu eğlence bilgiye ulaşamaz. Hoşnutluk verirken bilgiyi artırmaz.

Eğlence zevk yargısından daha aşağı bir düzeyde yer alır. Yani nesnesi *ne güzel ne de çirkindir*. Sadece "hoş"tur. Güzelin takdiri tefekkürün dolayımını, yani bir "değerlendirme"yi[141] şart koşarken, o doğrudan duyuların hoşuna gider. Güzel duyumsallığın nesnesi değildir. Daha ziyade bilgi ve yargıyla bağlantılıdır. Olumlu bir bilgi üretmez, ama özne güzel karşısında bilgi yetisinin "armonisi"ni hissedecektir. Muhayyileyle anlıkın, çoklukla birliğin, duyumsallıkla kavramın bilgi süreci için oluşturucu nitelik taşıyan uyumlu işbirliği güzel için de aynı niteliği taşır. Güzelden alınan zevk sonuçta öznenin *kendinden*, bilgiye ilişkin olarak "amaçsallığından", yani bilgi *yetisinden* duyduğu hoşnutluktur.

"Hoş sanat" modern bir ifadeyle eğlence sanatıdır. Doğrudan duyulara hoşnutluk vererek keyiflendirir, eğlendirir. Yani keyif alınacak bir nesnedir: "Hoş sanatlar salt keyif vermeyi amaçlayan sanatlardır; akşam yemeğinde bir grubu eğlendirebilecek cazibelerdir." Hoş sanat sadece "bir anlık eğlence"ye hizmet eder.[142] Düşünülecek bir şey sunmaz.

Kant güzel sanatı hoş sanattan ayrı tutar. Güzel sanat ciddi sanattır. Bilgiye yöneliktir ama "estetik sanat" olmak sıfatıyla "dolaysız olarak haz hissini göz önünde bulundurur" ama bilgiyi olumlu bir şekilde sergilemekten başka bir amacı olmayan "mekanik sanat"ın da karşısında durur. Güzel sanattan kaynaklanan haz "keyif çıkarmanın verdiği haz" değil, "tefekkürün"[143] ya da öncesinde nesneye ilişkin mesafeli bir *yargının* yer aldığı memnuniyetin verdiği hazdır. Buna karşılık "hoş sanat"ta keyif hâkimdir. Yargıyı mümkün kılan mesafelilik ve sükûnet içinde tefekkür söz konusu değildir: "En canlı bir şekilde hoş olan şeylerde nesne hakkında hiçbir yargıyla karşılaşmayız, salt keyif almayı (ki hoşnutluğun en yoğun hali için bu kelime kullanılır) amaçlayanlar yargıda bulunmaya hiç yanaşmazlar."[144]

Kant'a göre gülmenin eşlik ettiği hoşnutlukta da bilişsel bir

boyut bulunmaz. Anlık Kant için, "yürekten bir kahkahaya yol açan her şeyde" olan o "saçmalık"ta hoşa gidecek hiçbir şey bulamayacaktır.[145] Gülmeye neden olan dönüşüm, "gergin bir beklentinin aniden hiçe dönüşmesi", anlıkı sevindirmez. "Boşa çıkan bir beklenti" hoşnutluğa yol açmaz. Yani Kant hoşnutluğun nedenini sorunlu bir şekilde bedensel olarak görüyordu. Espri her ne kadar "düşünce oyunu"ysa da esprinin verdiği hoşnutluğun nedeni düşünsel değil bedenseldi. Kant'ın açıklaması Descartes'ın bedenle ruhu birbirine bağlayan epifiz bezini akla getirir. Kant da "her düşüncemizin vücudumuzun organlarındaki bir hareketle uyumlu bir şekilde bağlı"[146] olduğunu söyler. Bunun sonucu olarak esprileri espri yapan beklenmedik düşünce sıçrayışları ya da alışılmış olandan sapmalar organları "dengelerini bulmalarına yol açan ve sağlığa olumlu etkide bulanan" "*titreşimler*"e sokacaktır.[147] Hoşnutluk "seslerdeki ya da esprideki uyumun değerlendirilmesinden" değil, organların uyumlu etkileşiminden kaynaklanır. "Muhayyilenin oyunu" değil "duyumların oyunu", "iç organları ve diyaframı harekete geçiren duygulanım"dır[148] hoşnutluk. Bedensel bir iyilik hissi "iç organların esnek kısımlarının diyaframa etki eden gerilme ve gevşemesi", bu sırada da "akciğerin hızla birbirini izleyen kesintilerle havayı dışa atarak sağlığa katkıda bulunan bir harekete yol açması"[149] bedensel bir iyilik hissine neden olur. Yani eğlenceden kaynaklanan hoşnutluk zihinsel değil hayvansal, hatta bedensel-kassal niteliktedir. Kant "iç organların *söz konusu* oyuna tepki veren hareketinden kaynaklanan sağlık hissi, uyanık bir topluluğun o çok ince ve parlak hoşnutluğunun tümünü oluşturur"[150] der.

Eğlence "bedeni iyileştirici bir şekilde sarstığı"[151] ölçüde sağlıklıdır. Olumlu ve olumsuz duygulanımlar arasındaki gidişgeliş "bedendeki hayat işlevi"ni destekleyen bir "iç hareket"e neden olur. Eğlencenin iyisi bir oryantal beden masajı kadar sağlıklıdır. "Duygulanımların oyununun yol açtığı böyle bir sarsın-

tıyı izleyen hoş gevşeme, içimizdeki bazı yaşam güçlerinin denge bulmasının yol açtığı iyilik hissinin verdiği bir keyiftir, ki bu da doğudaki zevk düşkünlerinin bedenlerini adeta yoğurdukları ve bütün kas ve eklemlerini hafif hafif ezdirip büktürdüklerinde duydukları rahatlıkla aynı noktaya varır."[152]

Kant eğlencede hiçbir bilişsel potansiyel görmez. Eğlence düşünmeye hiçbir şekilde ulaşamayan duyusal-duyumsal bir olaydır. Eğlencenin bedensel sağlığın ötesinde bambaşka bir açıdan *sağlıklı* olduğunu göremez Kant: Eğlence mevcut toplumsal ilişkileri sabitleştirir. Resim ya da öykülerle neyin *var olduğunu* ve var olması gerektiğini tespit eder. Böylelikle de düzgülerin içselleştirilmesini kolaylaştırır. Bunu tam da semantik ve bilişsel yapısı sayesinde başarır. Eğlence sadece eğlendirmek ve hoşnutluk vermeyi amaçladığını iddia ederken, bilişsel katmanlara sızmasıyla gösterir etkisini.

Gülme de iç organlar ve diyaframın bedensel bir sağlık hissi uyandıran uyumlu oyunun sonucundan daha fazlasıdır. Alışılmıştan sapmanın yol açtığı gülme tam da bu alışılmışı yeniler ve güçlendirir. Sapmış olana gülmek zaten düzgülerin tasdik edilmesi demeye gelir. Ötekine gülmek de kendinden olanın, bilinenin, tanınanın tasdikidir. Böylelikle, keyif veren eğlence de bilişsel bir düzeyde, yani düşünce düzeyinde gerçekleşir. Hoşnutluk veren gülmeye yalnızca diyafram ve iç organlar değil, bir yorum ve bir yargı da katılır. Tam da Kant'ın şaka için verdiği örnekte gülmenin, sandığının aksine, bir düşünce olayı olduğunu görürüz. Yabancılara gülmek her zaman kendimizin üstünlüğü hissini içerir.[153]

Güzel karşısında ruh "*sakin* bir müşahede" halindedir.[154] Tam da bu sükûnettir güzeli eğlence için uygunsuz kılan, çünkü eğlence bir "hareket"e dayanır. Ruh duygulanımlar tarafından şiddetli bir şekilde sarsılır. Ruh her ne kadar yücenin karşısında da "heyecanlı bir şekilde harekete"[155] geçiyorsa da, yüce, tıpkı güzel gibi eğlendiricilikten uzaktır, çünkü yüce duygusu "hayvani, yani

bedensel bir duyum" değildir. Duyu-üstüne, aşkınlığa komşudur.

Kant duyusal temsile gelmeyeni "yüce" diye adlandırır. Yüce, muhayyile için "içinde kendini kaybetmekten korktuğu bir uçurum"dur.[156] Yüce, bir *imge* oluşturacak şekilde *pıhtılaşıp katılaşmaz*. Bu olumsuzluk bir korku ve isteksizlik hissi doğurur. Ancak muhayyile üzerine olumlu bir etki yapar. Muhayyile duyu-üstüne geçmek üzere duyusalı terk etmeye teşvik edilir. Bu geçişe de bir haz hissi eşlik eder, "bilme yetimizin us tarafından belirlenmişliğinin duyusallığın en üst yetisi karşısındaki üstünlüğü" hissi. Yüce karşısında özne duyusal olanın üzerine yükselmiş olduğu hissine kapılır. Yani yücelik öznel bir his, öznenin hatalı olarak nesneye yansıttığı, duyusal olanın *üzerine yükselmişlik* hissidir.

Yücelik hissi, nesnenin "hızlı bir şekilde değişen itiş ve çekişi"nden kaynaklanan çelişkili bir isteksizlik *ve* haz hissidir. Ancak yüceden kaynaklanan bu gerilim, bu hareket eğlenceye yol açmaz, çünkü yücelik hissi her zaman duyu-üstüyle, onun *ideaları*yla bağlantılıdır. Duyu-üstüne uyum gösterir ya da ona uyumlu kılınmıştır; eğlenceden kaynaklanan hoşnutluk ise olgu olarak duyusal-duyumsal, hayvansal-bedensel bir his şeklinde kalır. Ruhun, olumlu ve olumsuz duygulanımların hızlı değişiminden kaynaklanan şiddetli hareketleri ruhu hoş bir şekilde sarsıp canlandırmak suretiyle hoşnutluk hissi verirse de ruhu duyu-üstüne yükseltmedikleri sürece bir yücelik hissi uyandırmayı başaramazlar: "Ancak ruhun fırtınalı hareketleri bile ... muhayyileyi ne denli zorlarlarsa zorlasınlar, geride ruhun, sahip olduğu güce ve saf zihinsel amaca uygunluğun beraberinde taşıdığına (duyu-üstüne) yönelik kararlılığına ilişkin bilinci üzerine, sadece dolaylı yoldan da olsa etki gösteren bir ruh hali bırakmadıkları sürece *yüceliği* temsil etme şerefini hak ettiklerini iddia edemezler. Yoksa bütün bu çalkantılar sağlık nedeniyle seve seve yapılan *hareketler*den sayılabilir."[157]

Duygulanımların hareketi yalnızca sağlıklı eğlence amacıyla

arzulanır. Ruh adeta sarsılarak sağlıklı kılınır. Ancak bu hareket, duyusal-duyumsal olarak kaldığı sürece, hoşnutluk veren bir *sinirsel uyarı*dır. Bir yücelik hissi uyandırmaz. Bir sinirsel uyarı, bir "dürtme" olma niteliğiyle ruhu "genişletmez".[158] Aşkınlıktan, duyu-üstüyle ilişkiden, *pasyon*'dan yoksundur. Canlılığa ilişkin, hatta hayvansal bir hoşnutluktur.

Schiller'in meşhur "insan sadece oyun oynadığı sırada tümüyle insandır" sözü geçerli değildir Kant için. Kendini oyuna ve eğlenceye veren insan Kant'ın gözünde olsa olsa *aynı zamanda bir hayvan* olduğu için de "tümüyle insan"dır. Oyun ve eğlenceden kaynaklanan hoşnutluk iç organlarla, diyaframla ve akciğerlerle ilgili hayvanca bir duyumdur. Eğlence, bu sırada bir şeyin ne "öğreniliyor" ne de "düşünülüyor" olması açısından masaja benzer.[159] Olumsuz duyumlarla (örneğin korku) olumlu duyumların (örneğin umut) hızlı değişimi sadece hayati işi-gücü canlandırır. Doğu masajının bir eğlence olmamasının tek nedeni de harekete geçirici ilkenin "tümüyle bizim dışımızda" olmasıdır. Eğlence duyumların *iç* hareketlerinden kaynaklanır. Ancak etkileri, yani sağlık hissi söz konusu olduğunda eğlence ve masaj arasında temel bir ayrılık yoktur. Eğlence medyasından kaynaklanan "iyilik" hissi *wellness*'tir. Bu esnada hiçbir şey düşünülmez ya da öğrenilmez, sadece beden "sağlıklı bir şekilde sarsılır".

İlginçtir ki Kant oyun ve eğlenceyi ele aldığı bölümde sık sık sağlıktan bahseder. Eğlence sağlıklı kılar. Gülme "bedendeki hayat güçleri arasında *denge* sağlar".[160] "Bedensel iyilik" desteklenir. 1892'de yayımlanan İngilizce çeviride bu ifade *bodily well-being* olarak yer alır.[161] Günümüzde buna basitçe *wellness* denebilir. Yani eğlence bir *feeling of health*, *well-being* ve *wellness* vaat eder.*

* Kelimesi kelimesine bir çeviriyle sırasıyla: "bedensel iyi-oluş", "'iyi' lik", "sağlık hissi", "iyi oluş". –*ç.n.*

Kant'ın sağlıkla ilgisi hiç şüphesiz Aydınlanma'dan kaynaklanır. Ancak sağlık onun gözünde mutlak olarak olumlu bir değer, nihai erek (*telos*) değildir. Kant sağlığı daha ziyade usun teleolojisi altına yerleştirir: "Sağlık ona sahip olan herkes için doğrudan hoştur (en azından olumsuz, yani bedensel acıların olmaması anlamında). Ama iyi olduğunu söyleyebilmek için us ile hedeflere yöneltilmesi, yani bütün işimizi-gücümüzü görmemizi sağlayacak bir hal olması gerekir."[162] Eğlence "bütün vücutta hayati işi-gücü" destekler; ama bu iş-güç, olduğu haliyle, bir *fikir*den yoksundur, salt yaşamaya hizmet eder. Ancak us, sağlığı bir amaca bağlar, böylece de "iş-güç" görecek hale getirir. Bu şekilde Kant "sadece *zevk almak* için yaşayan (ve bu niyetle oldukça meşgul olan) bir insanın varoluşunun *kendi başına* bir değeri olduğu" varsayımını sorgular. İnsana "mutlak bir değer" kazandıran "tek şey zevki göz önünde bulundurmadan yaptığı şeydir". *Pasyon olarak eylem*'dir insan varoluşunu belirleyen. *Bodily well-being* hayvani bir duyumdur sadece. Zevk, insanı hayvani varoluşun üzerine çıkarmaz.

Ancak Kant mutluluk ve zevkten tam olarak feragat etmez. Arzusu, hatta usun arzusu mutlak bir mutluluğa, mutlak bir zevke yöneliktir. Kant mutluluğu "en üst iyi"ye ipotek eder ama bunun da içinde mutluluğun en üst hali, "bahtiyarlık" bulunur. Kant mutlulukla *spekülasyona* girişmiştir.

Kant ruhunun derinliklerinde muhtemelen bir *homo delectionis** idi. Zevk tutkusunu veya aşırıya kaçan hayal gücüne hâkim olabilmek için de usun korsesini giymişti. Ancak kendisini maruz bıraktığı zorlamalar acıya yol açar. Acının içselleştirilmesi onu bir *homo doloris* haline getirir. Ama aynı zamanda acının bir zevk kaynağı durumuna gelmesine de yol açar. Böylelikle acı bir pasyon haline gelir. Zevki de *yoğunlaştırır*.

* Zevk insanı. –*ç.n.*

Kant *Antropoloji*'de acıyı bir hayat ilkesi konumuna yükseltir. Yalnızca acı sayesinde insan hayatı hisseder: "Hayatı hissetmek, eğlenmek, sürekli olarak mevcut durumdan çıkma dürtüsünü (ki bunun da aynı şekilde sürekli tekrarlayan bir acı olması gerekir) hissetmekten başka bir şey değildir."[163] "*Hoşnutluk* (*acquiscentia*)" insanın ulaşamayacağı bir şeydir. "Doğa acıyı insanı harekete geçiren diken olarak, kurtulamayacağı bir şekilde yerleştirmiştir onun içine."[164] Acı ölümcül cansızlığı geri püskürtür: "Hayatta (mutlak olarak) hoşnut olmak, eylemsiz bir *dinginlik*, dürtülerin durması ya da duyumların ve buna bağlı eylemlerin körelmesidir. Ancak böyle bir durum, tıpkı kalbin durmasının hayvan bedeninde, eğer (acı nedeniyle) yeni bir dürtü ortaya çıkmazsa, ölümle sonuçlanması gibi, insanın zihinsel hayatıyla uyuşmaz."[165] Bu yüzden de çalışmak, "zahmetli (kendi başına sevimsiz ve ancak başarı sayesinde zevk veren) bir uğraş" olması nedeniyle "hayattan zevk almanın en iyi yoludur".[166] Acı, insanı "her zaman daha iyiye" doğru dürter dikeniyle. Daha iyiye giden yol bir *via doloris*'tir demek ki. Acı da sağlıklıdır. Ölümü geciktirir.

Aydınlanma sağlık bilincine sahipti. Din sağlıklıydı. Ahlak da öyle. Hatta Kant "ahlak jimnastiği"nden bahseder.[167] Erdem *wellness*'e katkıda bulunur. "Aklın gücü" ruhu "hastalıklı duygular"dan kurtarır, hastalığa yol açan eğilim ve duygulanımlardan kurtarır.[168] "Fakültelerin Çatışması"nda Kant "ahlaki-pratik felsefe"yi "herkese her konuda deva olmayan ama yine de hiçbir reçeteden eksik olmaması gereken" bir "evrensel ilaç" olarak sunar. Kant bunun "hastalıkları *önleme*" ve "insan hayatını uzatma" gücüne sahip olduğunu söyler. Felsefe "salt diyet" ya da pratik usun "jimnastiği" olmanın ötesinde "*ilaç* (*materia medica*)" olarak "tedavi edici" bir etki göstermek durumundadır.[169] "Felsefe, doğanın amacı (beden sağlığı) doğrultusundaki doğrudan *fiziksel etkisi*" sayesinde "şiddetli bir gut krizini"nin bile "üstesinden ge-

lir".[170] Yani us sağlıklı kılar. Sağlık açısından eğlencenin karşıtı değildir. Her ikisi de sağlıklıdır. Sağlık, us ile eğlencenin birbirine pekâlâ dokunduğu bir yakınsama noktasıdır.

PASYON OLARAK VARLIK

Gethsamane'de* geçen saatleri hayatımın:
soluk ışığında
yılgın tereddütün
gördünüz beni sıklıkla.
Ağlayarak bağırdım: nafile değil asla.
Gençliğimdeki ben
Yakınmaktan yorgun
Yalnızca "inayet" meleğine emanet.

MARTIN HEIDEGGER

EĞLENCE ÜZERİNE BİR DENEMESİNDE Peter Glotz eğlence eleştirisiyle ölüm pasyonu arasında muhtemelen bir bağlantı olduğunu yazar: "Eğlencenin, kafa dağıtmanın, 'hafif' sanatın kınanmasının dini kökleri vardır. Örneğin Pascal 'kafa dağıtma'nın ölümü göz önünde bulunduran bir hayat üzerine yoğunlaşmayı sekteye uğrattığını düşünür."[171] Martin Heidegger de eğlence ve kafa dağıtmayı bir düşme, sahih hayattan bir sapma olarak gören bu –neredeyse teolojik denebilecek– entelektüel geleneğe dahildir. Kafa dağıtma Heidegger'e göre "ölümden kaçış"tır.[172] Dasein'ın "*sahih varoluş* imkânı"ndan[173] uzaklaşmasına yol açar. Dasein ancak "varoluşun ölçüsüz imkânsızlığı"[174] olarak ölüm karşısında sahih varoluş imkânının farkına varır. Heidegger sık sık yaptığı gibi Hıristiyan dininin dilini kullanır. Dasein "sürekli olarak düşmenin ayartması"yla karşı karşıyadır. "Dünyada oluş"

* Filistin'de İsa'nın Roma askerlerince yakalanıp eziyet gördüğü zeytinliğin bulunduğu yöre. –*ç.n.*

"*ayartıcı*"dır.[175] Kafa dağınıklığı "düşüşe" götürür; ciddi, mücadeleye hazır,[176] ölümle yüz yüze bir hayatın rakibidir. "Mücadele"[177] ve "kararlılık" Heidegger'in varoluşçu-ontolojik kelime haznesine ait kavramlardır. Dasein "mücadeleci" bir "kararlılıkla" "kahramanlarını ... seçer" Heidegger'e göre. *Varoluş pasyondur.* Aynı zamanda ölüm pasyonudur.

Varlık ve Zaman'da "eğlence" kelimesi tek bir kere geçmez. Ama Heidegger'in "gündeliklik"i varoluşçu-ontolojik olarak analiz edişi, eğlencenin fenomenolojisine katılabilecek yaklaşımlar içerir. Örneğin Heidegger'in Herkes (*das Man*) kavramı kitlesel eğlencenin öznesi, hatta kitlesel medyanın hiper-öznesi olarak kavranabilir: "Kamusal ulaşım araçlarını, haber kaynaklarını (gazete) kullanmada her öteki bir diğer öteki gibidir. Bu birlikte oluş kendi Dasein'ının 'ötekiler'in varlık tarzında tümüyle erimesine yol açar, öyle ki, ayırt edilebilirlikleri ve belirginlikleriyle ötekiler daha bir silinip giderler. Bu dikkat çekmezlik ve tesbit edilemezlik içinde Herkes gerçek diktatörlüğünü geliştirir. *Herkes* nasıl zevk alır ve eğlenirse biz de öyle zevk alır ve eğleniriz; Herkes sanat ve edebiyatı nasıl görür ve hüküm verirse biz de öyle görür ve hüküm veririz."[178] Herkes, kitlenin *kendini* ve dünyayı anlamasına temel olan ortalama anlam ve anlama ufkunun cisimleşmiş, hatta dillenmiş halidir. Kitlenin kendine yön vermesini sağlayan gündelik yorum ve davranış örüntülerinden oluşmuştur. Herkes anlama açısından oluşturucu bir nitelik taşır çünkü algı örüntüleriyle bir gerçeklik üretir, "en gündelik ve en inatçı 'gerçeklik'"i.[179]

Eğlence medyası yorum ve davranış örüntülerini çok çeşitli biçimlerde sunar. Böylelikle eğlence dünyayı *idame eder.** Eğ-

* *Unterhaltung* (eğlence) kelimesinin kökeninde yer alan *unterhalten* fiili hem "eğlendirmek" hem de "idame etmek, iaşe etmek" anlamına gelir. *–ç.n.*

lence aynı zamanda *idame*'dir de. *Varlık ve Zaman*'da yer almayan televizyon Herkes'in temel medyası olarak yorumlanabilir. Çünkü "nesnel" bir gerçekliği pasif bir şekilde resmediyor değildir. Daha ziyade aktif bir şekilde gerçekliği üretir, yani *gerçek* olarak kabul edilmesi gereken şeyi. Bu anlamda televizyon bir *gerçeklik-makinesi*'dir. Televizyon bir *uzaklık* üretmez, aksine bir *yakınlık* yaratır.* Gerçekliği, yani *"gündelik yorumlanmışlık"ın yakınlığını* üretmek suretiyle uzaklığı uzaklaştırır.

Kitle eğlencesi anlam ve değerleri *anlatısal ve duygusal* yollardan dolaşıma sokar. Algı için temel olan duyguları da biçimlendirir: "Kamusal gündelik yorumlanmışlığın hâkimiyeti uyum imkânlarımızı, yani Dasein'ın dünyadan etkilenme biçimini kararlaştırmıştır bile. Herkes duyarlılığın yolunu çizer; neyin, nasıl 'görüleceğini' belirler."[180] Eğlence medyasının işlevi, "ortalama anlamayı"[181], dünyaya *normal* bakışı belirleyen bu "kamusal yorumlanmışlığı" *tekrar nüfuz ettirmektir*. Davranış ve yorumlama örüntüleri fiziksel ve ruhsal *haz kanalları* ile içselleştirilir. Böylelikle eğlence mevcut toplumsal yapıyı sağlamlaştırır. *Herkes* eğlenmek suretiyle ayakta kalır. *Tekrar üretilmek* durumunda olan anlam yapısı yargı ve anlamayı *"yükten kurtarır"*.[182] *Bir dünya*nın, hatta *tamamen farklı bir şeyin* icat edilmesi halihazırda *yorumlanmış* bir dünyanın keşfinden çok daha fazla güç ve çaba gerektirir. Televizyon da hazır anlam yapıları, yani *mitler* sunarak bu "varlık yükünden kurtuluş" sağlar: "Herkes mevcut Dasein'a sürekli olarak varlık yükünden kurtuluş sunarak inatçı hâkimiyetini korur ve sağlamlaştırır."[183] Bu şekilde bakıldığında eğlence "tasa"nın karşıtı değildir, *kendini tasasız bir şekilde dünyaya bırakmak* değil, "tasa"nın, –içinde Dasein'ın kendine varo-

* "Tele-" ön eki Yunanca "uzak" anlamına gelir. Almancada "televizyon" anlamına gelen *Fernsehen* kelimesi de aynı şekilde "uzak" anlamındaki *die Ferne* kelimesini içerir. –ç.n.

luşunu *yükten* kurtarmaya yarayan şeyler *sağladığı**– düşmüş bir biçimidir.

Eğlence, üstüne üstlük *haz* da veren, *varlık yükünden kurtuluş*tur. Heidegger'in gündeliklik analizine dayanan bir eğlence fenomenolojisi bu sonuca varır. Aynı şekilde "laf" da *konuşma*'yı yükten kurtarır. Gündelik anlam yapılarının ya da inançların toplamını ya da bütününü temsil eder: "Lafın dipsizliği kamuya dahil olmasına engel olmadığı gibi bunu kolaylaştırır da. Laf, konuyu önceden kendine maletmeksizin her şeyi anlama imkânıdır."[184] Dedikodu ve çekiştirme de "laf"tır. Eğlence biçimleri olarak "kamusal yorumlanmışlık"ın sürdürülmesinde temel bir rol oynarlar. Anlamsızlığı kutluyor değildirler yani. Daha ziyade kendilerine ait *açılmış alanlara* sahiptirler. Gündeliklik, bilincine varmadan peşinden gidilen ortalama anlam teklifleriyle doludur: "Lafın yorumlanmışlığı Dasein'da öteden beri sabitlenmiş durumdadır. Pek çok şeyi önce bu şekilde öğreniriz, böyle bir ortalama anlayışı aşamayan şeylerin sayısı da hiç az değildir. Dasein bu gündelik yorumlanmışlıktan kendini hiçbir zaman kurtaramaz."[185]

Heidegger "Herkes"i ya da lafı her zaman fenomenolojik yansızlıkla betimlemez. Araya sürekli olarak açıkça dini kökenleri olan değerlendirme ve düşünceler karışır. Örneğin laf'a "alçaltıcı bir anlam" yapışmıştır. Bu değerlendirmelerde gündelikliğin olumluluğu tekrar tekrar gayrisahihliğin olumsuzluğuna dönüşür. Laf hakiki bir varoluş imkânını da boşa çıkarır: "Kendini lafta tutan Dasein, dünya-içinde-olma niteliğiyle, dünyayla olan temel ve kökensel-sahih varlık ilişkilerinden, birlikte-Dasein'dan, bizzat içinde-olmaktan kopmuştur."[186] Lafın karşısına olumlu karşıtı olarak *konuşmanın pasyon biçimi*, "askıda olmanın te-

* Han burada "sağlamak, edinmek" anlamına gelen "be*sorgen*" kelimesinin "kaygı" anlamına gelen *die Sorge* kökünü içermesinden yararlanıyor. – *ç.n.*

kinsizliğini" duyuran "*susma*" konur. Herkes varoluşu yükten kurtarır ama varlık kendi başına *yük olucu*'dur. Varlık pasyondur. Herkes ya da eğlence, varoluşu pasyondan *arındırarak* "gayrisahih gündelikliğin dipsizliğine ve hiçliğine"[187] götürür. Ne var ki laf hiç de dipsiz değildir, bir *iletişim tabanı* ancak onun sayesinde oluşmakta ya da sağlamlaşmaktadır. Dipsiz ya da kavranamaz olan, yoğunlaşıp pasyon şeklini alan susma'dır.

Varlık ve Zaman'ın adı *Pasyon ve Eğlence* de olabilirdi. Pasyon karakteri olarak *homo doloris* Herkes'in antitezidir. Dasein sadece "endişeden çekinmeyen, suskun kararlılığın kökensel yalnızlaşması"nda sahih varoluşu bulur.[188] Pasyon yalnızlaşmadır. *Homo doloris, homo solitudinis*'tir.* Eğlenceyse yalnızlaştırmaz. "Her yeni soruyu ve tartışmayı engelleyen ve kendine has bir şekilde bastıran ve iten"[189] ve bilineni koruyan Herkes'in aksine *bilinmeyen*'e doğru atılır *homo solitudinis*. "Herkes'in yanılsamaları"ndan[190] kurtulmasını sağlayan endişeye açar kendini: "Endişe, düşmüşlük içindeyken Dasein'ın elinden, kendini 'dünya' ve kamusal yorumlanmışlık açısından anlama imkânını alır."[191]

Dünya ile uzlaşmadır düşmüşlük. Eğlence de *mevcut olan* ile uzlaşmaya dayanır. Hatta bu uzlaşmayı *oluşturabilir* ya da en azından onu destekleyebilir. Sahih varoluşun mayası olarak endişeyse kendini *olumsuz* olarak dışa vurur. "Ulaşılmış varoluşla sabitleşmeyi" çözer.[192] Tanıdık dünyasından koparıp alarak *evsiz* bırakır Dasein'ı. Eğlenceyse Dasein'ı *mevcut* dünyada *evinde hissettirmeyi* amaçlar. Eğlence *evin idamesidir. Ev bakımı*dır. Dasein ölüm karşısında *evinden dışarıya* çıkar. Varlığın, Herkes'in belirsizlikten yoksun, tanıdık dünyasında örtülü kalmış *tekinsizliğini* fark eder.**

* Yalnızlık insanı. –*ç.n.*

** Bu paragrafta Han pek çok kelime oyunu yapıyor: *Unterhaltung* (Eğlence) – *Unterhalt* (İdame) – *Haus-Haltung* (Ev bakımı) ayrıca "*heim*isch ... machen" (evinde hissettirmek) – Un*heim*lichkeit (tekinsizlik). –*ç.n.*

Dasein düşmüşlük içindeyken bildik ve tanıdık olanın ötesine geçmek istemez. İçinde bulunduğu hal dünyayla uzlaşmadır. *Her zaman vasıl olmuş durumdadır*. "Düşmüşlüğün zamansallığı" "şimdiki zaman"dır.[193] Gelecek, "şimdi ve burada"nın devamı ve uzantısından ibarettir. Düşmüşlüğün zamansallığı *tümüyle farklı olan*'a izin vermez. *Gelecek* onun için kesin anlamında, *gelmekte olan* anlamında kapalıdır. Düşmüşlüğün zamansallığı eğlencenin zamansallığıdır da. Eğlenen Dasein "şimdi ve burada"ya *tutunur*. Eğlence *mevcut olan*'ı sağlamlaştırır. Onun zamansallığı da şimdiki zamandır. Geçmiş olan eskidir. Gelecek olan yenidir. Ama ne eski ne de yeni, *öteki olan*'dır.

Sahih varoluşun pasyonu tamamen farklı bir zaman yapısına sahiptir. Onun için belirleyici olan, düşmüşlüğün aksine, şimdiki zaman değil gelecektir. Pasyonun zamansallığı gelecektir. *Tümüyle farklı* olanın belireceği zaman olan Mesihvari gelecek Heidegger'in düşüncesine yabancıdır ama "ölüme doğru gidiş" olarak sahih gelecek de bildik ve tanıdık olanı terk eder. Dasein'ı "kamunun evde-oluş"undan dışarı atarak dünyanın "evde-olmayış"ın[194] ışığında görünmesine yol açar. Bu "evde-olmayış" Dasein'ı bir *pasyon*'a iter, ona kahramanca bir kararlılık kazandırır.

Sahihliğin *pasyonu* Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'ına hâkim olan konudur. Herkes bir düşmüşlük biçimi olarak kalır. İddialarının aksine Heidegger ontolojik bir tarafsızlık göstermez. Böylelikle de pasyondan yoksun gündelikliğin, Herkes'in, dünyaya anlam ve özdeşleşme örüntüleri sunmak, onu belli bir şekilde *idame etmek* şeklindeki oluşturucu işlevi geri plana atılır.

Heidegger'in oradaki-varlık'ı öncelikle ve çoğunlukla "işlik-dünyası"nda ikamet eder, yani *iş* dünyasında. Daha *Varlık ve Zaman*'da Heidegger *işi* insan varoluşunun temel bir biçimi olarak kavramıştı. *Birinci dünya* "işlik-dünyası"dır. İş burada "basiret" in yönetimi altındadır. Basiret şeyleri düşünce-öncesi, yani açıkça konu edilmelerinden *önce nereye*'liklerinde, yani *anlam*ların-

da keşfeder. Onları bildik "işlik-dünyası"nın işlevsel bağlamı içinde düzenleyerek ya da ona *dahil ederek* şeylerle *yakınlık* kurar. Şeyler *nereye*'likleri uyarınca işlik-dünyası içinde *yerleştirilir*. Şeylerin dahil edilip yerleştirilmek suretiyle böyle yakınagetirilişine Heidegger "mesafesizleştirme" der. "Yakınlaşma" olarak mesafesizleştiren "basiret" mesafeyi siler. Ama iş durduğunda basiret işlik-dünyasıyla olan bağını çözer. Böylelikle emeğin olmadığı zaman olarak boş zamanda bir "özgürleşmiş basiret" ortaya çıkar. Dasein her zaman "*özünde var olan bir yakınlık eğilimi*"[195] taşıdığı içindir ki, mesafesizleştirme faaliyetini işlik-dünyası dışında da sürdürür. Böylece boş zamanında da "sadece *görünüşlerini*" kendine mal etmek –Heidegger belki de *bön bön bakmak* derdi– üzere "uzak ve yabancı dünyalara" uzanır. Yani boş zamanlarında *uzaklara bakar*. Bu *uzaklara bakış*'ın özel bir tarzı vardır: "Dasein, onu sadece görünüşünde yakına getirmek amacıyla uzağa gider. Dasein dünyanın sadece görünüşünden etkilenir."[196] Boş zamanında basiretten kurtulmuş olan Dasein kendini "göz zevkine", *görüntüden* alınan zevke adar. *Uzağa bakar*.*

Heidegger'in "özgürleşmiş basiret"e ilişkin değinisi televizyona yönelik bir eleştiri olarak da okunabilir: "Özgürleşmiş merak, görüleni anlamak, yani ona varlıkta ulaşmak değil *salt* görmek derdindedir. Yeninin peşine düşer ama sadece ondan tekrar yeniye sıçramak için. Bu görmenin derdi, kavramak ve bilen bir şekilde hakikatin içinde bulunmak değil, kendini dünyaya bırakma imkânlarıdır. Bu yüzden merak özel bir en-yakında-olanla *oyalanmama* ile karakterize olmuştur. Bu yüzden inceleyici oyalanmanın rahatlığını değil, sürekli yenilikten ve karşılaşılanların değişmesinden kaynaklanan huzursuzluk ve heyecanı arar. Me-

* "Uzağa bakış", "uzağa bakmak" Almanca metindeki *Fernsehen* ve *fern sehen* ifadeleri için kullanılmıştır. Bunlar gündelik kullanımda sırasıyla "televizyon" ve "televizyon seyretmek" demektir. –*ç.n.*

rak, oyalanmayışı içinde sürekli bir kafa dağıtma imkânı bulur." Buna göre televizyon seyretmek pasif bir "kendini dünyaya bırakış" olacaktır. Salt resimleri tüketmektir söz konusu olan. Meraklı, oyalanmayan bakış *kanal taramaya* denk düşer. *Dasein kanal tarayarak bütün dünyayı dolaşır.* "Oyalanmama" olarak *kanal tarama*, ontolojik olarak ifade edilecek olursa, dünya-da-olmanın gayrisahih bir tarzıdır. Ontolojik olarak bakıldığında *kanal tarama* Dasein'ı dağınıklaştırarak gayrisahih varoluşa götürür.

Varlık ve Zaman yayımlandığında (1927) Heidegger'in henüz televizyondan haberi yoktu. Almanya'da ilk deneme yayınları 1934'te başladı. Ancak *Varlık ve Zaman*'da radyodan bahsedilir. Radyo bir tür *uzaktan-duyma* imkânı sunar. Heidegger bu kez de radyoyla şu "özünde varolan yakınlık eğilimi" arasında bağ kurar: "Günümüzde uymaya az çok zorlandığımız sürat artışının her türü uzakta oluşun üstesinden gelmeye çabalar. Örneğin 'radyo' sayesinde Dasein bugün gündelik çevresini genişleterek ve tahrip ederek 'dünya'yı, anlamı Dasein açısından henüz öngörülemeyecek bir şekilde, mesafesizleştirmektedir."[197] Bu noktada Heidegger alışılmadık bir şekilde yargılayıcıdır. Heidegger'in Dasein ontolojisi radyonun neden "gündelik çevre"yi aynı anda genişlettiğini ve tahrip ettiğini, tahrip edilenin tam olarak ne olduğunu ve dünyanın mesafesizleştirilmesine niçin bu kadar olumsuz bakılması gerektiğini açıklamaz. *Yurt* niteliğindeki hakiki dünya "uzak ve yabancı dünyalar"dan gelen sesler ya da görüntülerle tahribata mı uğrayacaktır? Yoksa bizzat *salt tasarımlar* olarak görüntüler midir dünyanın dünyasallığını tahrip eden? Yaklaşık otuz yıl kadar sonra Heidegger televizyonun muazzam bir şekilde yaygınlaşması karşısında biraz daha açık bir ifadeye başvurur. Görüntü ve tasarımlar dünya olmayan bir dünyayı yutturmaktadır: "Ya yurtlarında kalanlar? Çoğu durumda onlar yurtdundan sürülmüşlerden daha yurtsuzdur. Saatlerce radyo ya da

televizyonun başına çakılı kalırlar. Her hafta bir film tarafından dünya olmayan bir dünyayı yutturan alışılmadık, sıklıkla da sıradan tasarım alanlarına götürülürler."[198]

İleri döneminde de Heidegger göze ve resme güvenmez. "Tasarım" eleştirisi bir tür resim eleştirisidir. Resimler sadece örtü kaldırıcı değil, örtücü ya da gizleyicidir de. Görmeyi, medyada temsil edilemez nitelikteki *gerçek olan*'dan, *resim-öncesi*'nden saptırır. Heidegger'in çok kez alay konusu olmuş "Yaratıcı Arazi – Neden Taşrada Kalırız?" adlı yazısında ilginç bir ipucuna rastlarız. Todtnauberg'deki kulübesini ayrıntılı bir şekilde betimledikten sonra şöyle devam eder: "Bu benim iş dünyamdır – bir misafir ya da yazlıkçının *inceleyen* gözüyle görüldüğü şekliyle. Bense araziyi hiç seyretmem. Saatlik değişimlerini, gündüzün geceye dönüşmesini, mevsimlerin gelip geçişini yaşarım. Orada yukarıdayken dağların ağırlığı ve kadim kayaların sertliği, çamların ağır, ihtiyatlı büyüyüşü, yeşeren çayırların ışıldayan, basit görkemi, uzun güz gecesinde dağdan akan derenin uğultusu, derin karın altıntaki düzlüklerin basitliği, hepsi gündelik oradakivarlığın içine kayar, tıkışır ve orada salınır. Bu, zevk almaya yönelik bir dalıp gitmenin ya da yapay bir duyarlılığın istemli anlarında değil, sadece kişinin kendi varlığı *işini* yapmaktayken gerçekleşir. Bu dağ-gerçekliğine yer *açan* iştir *en başta*. İşin gidişatı arazide olup bitene yerleşmiş olarak kalır."[199] Heidegger "*inceleyen* gözleri" eleştirir. Dünya ve arazi alelade bir *incelemeye* gelmez. Dünyanın dünyasallığı resimde ya da tasarımda nesnelleştirilemez. "Dağların ağırlığı" ve "kadim kayaların sertliği" dünyanın *gerçek*liğidir. Dünya kendini sadece iş karşısında belli eden bir *direnç* ile ses verir. İş yapmayan, sadece inceleyen, bir *turist* gibi zevk alan biri dünyaya ulaşamaz. İş yapmak tekrar tekrar vurgulanır. Yalnızca odur "dağ-gerçekliğine yer açan". Alelade bir incelemedeyse dünya kaybolur gider. Dünyanın gerçekliği sadece *medya dolayımının* berisinde ulaşılabilir durumdadır. Sa-

dece yeşeren çayırların, derin kar altındaki düzlüklerin, dağdan akan derenin uğultusunun ve çamların ağır, ihtiyatlı büyüyüşünün *tıkışması* ve *kaymasında* gösterir kendini: "hepsi ... kayar, tıkışır." *Medya, gerçek olan*'ın bu tıkışma ve kaymasını bozar. Medya "gündelik Dasein'ı" (bu ifadede *Varlık ve Zaman*'ın yankısı duyulur hâlâ) "dünya olmayan bir dünyayı yutturan ... tasarım alanlarına" götürür.

Yerçekimi ve *taşımadır dünyanın olgusallığını* oluşturan. Heidegger'in medya eleştirisi sonuçta medyanın sunduğu resimlerin dünyayı *olgusuzlaştırdığı*, bunların *ağır olmadıkları* ve bu yüzden de d*ünyanın ağırlığını*, *şeylerin kendilerine has ağırlıklarını* taşıyamayacağı şeklindedir. Medyatik olan, gerçek olanın kaybolmasına yol açar. Heidegger, "dağların ağırlığı" ya da "meşe ağacının sertliği ve kokusu" gibi, şeylerin medyatik temsile, alelade bakışa gelmeyen özelliklerini vurgular. Ne "meşe ağacının kokusu" ne de "çamların ağır, ihtiyatlı büyüyüşü" medyatik olarak nesneleştirilemez.[200] Sahih şeyler, *bütünleşerek büyümüş* bir dünyanın şeyleri kendilerine has bir ağırlığa, kendilerine has, *medyatikliğin* karşıtı bir *maddiliğe* sahiptir. Medyatik, sanal dünyanın *ağırlıksızlığı* dünyayı olgusuzlaştırır. Sadece "bütün büyümüş şeylerin enginliği"dir "dünyayı ihsan eden".[201] Medyatik şeylerse *büyümemiş*, *üretilmiştir*. Uzaklara bakmak "bütün büyümüş şeylerinin enginliği"ni mesafesizleştirir. Heidegger medyatik olarak üretilmiş, olgusuzlaştırılmış şeylerin karşısına "*büyümüş*", *yerli* ya da *köklü* şeyleri çıkarır.

Heidegger'in düşüncesi dünyanın *tekrar-olgusallaştırılmasına* yöneliktir. Bu öncelikle dil alanında gerçekleşir. Tam ve yarım kafiyeler (*Pracht / Herbstnacht* – görkem / güz gecesi ve *Tannen / Matten* – çamlar / çayırlar örneklerinde olduğu gibi) ne tasarıma ne de dünyanın medyatik üretimine yanaşmayan otantik, bozulmamış bir dünya düzenini ima eder. Dünyanın olgusallaştırılması dilin olgusallaştırılması üzerinden gerçekleşir. Bu Hei-

degger'in şeyleri için de geçerlidir. Bunlar da bilindiği gibi "dere ile dağ", "ayna ile toka", "kitap ile resim", "taç ile haç"* şeklindedir.[202] Aliterasyonlar şeyleri otantik bir dünyaya bağlar. Belki de medyatik şeylerin dünyası kadar gerçekdışı ya da sanal olan bir gerçeklik kurar.

Heidegger "sertlik", "ağırlık", "karanlık", "pus" ya da "yük" ifadeleriyle yalnızca dünyanın olgusallığına davet çıkarmakla kalmaz, pasyon dilini de sürdürür. *Varlık acı çekmektir.* Dasein'ı *yük*ten-kurtaran *eğlencede,* pasyon olarak varlıktan uzaklaşılır. Sadece *iş* varlığın pasyon niteliğine denk düşer. İş vurgusu Heidegger'de işlik-dünyasından dağ-dünyasına doğru mekân değişiminde varlığını sürdürür. "Yaratıcı Arazi"de şunları yazıyordu Heidegger: "Bu dağ-gerçekliğine yer *açan* iştir *en başta.* İşin gidişatı arazide olup bitene yerleşmiş olarak kalır." Ancak iş bile, özellikle geç döneminde, Heidegger'in gözünde bir *eylem*, bir *yapma*, bir *üretim* değil bir *pasyon*'dur. Atılmışlığa dayanır. Kendine has bir edilgenlik ve pasyonla "arazide olup biteni" izler.

Heidegger için düşünme de bir iştir. İş olarak düşünme de bir pasyondur. Belirgin özelliği "acı çekmenin" edilgenliğidir. Düşünmenin görevi "bir yankı olmaktır": "Bir yankı olmak düşüncenin çektiği acıdır. Tutkusu sessiz ayıklıktır."[203] Ayık tutku bir oksimorondur. Ama Heidegger tutkuyu (*Leidenschaft*) kelimesi kelimesine "*acı çekme*-lik" (*Leiden*-schaft) olarak anlar. Etkin bir kavrama için değil edilgin bir acı çekme için, ulaşılabilir olan düşünülecek *mevcut* şeye kendini vermek, kendini bırakmak demektir bu. Düşünme ilk olarak "önceden düşünülemez"[204] ya da "taşıyıp-bağlayan"[205] tarafından belirlenmeye (*be-stimmen*), ayarlanmaya (*durch-stimmen*) hatta *hükümsüz kılınmaya* (*überstimmen*) izin vermelidir. *Düşünmenin olgusallığı* tam da budur.

* Almancada "Bach und Bild", "Spiegel und Spange", "Buch und Bild", "Krone und Kreuz". –ç.n

Heidegger'in düşünürü bir *acı-insanı*'dır. *Acı teolojisi* de şöyledir: "Acının yarığında yüce ihsan sürekliliğini korur. Acının yarığı nimetin örtük ilerleyişini lütfun gerek duyulmayan vasıl oluşuna sürükler."[206] Düşünmedeki yarık "insan için fazlasıyla büyük" olan "büyüklük" için giriştir. Yarıksız düşünmenin *kapalı* içselliği "lütfun vasıl oluşuna" uygun olamazdı. Yarıktır, acıdır insanın düşünmesini insan-*üstü*'ne açan. Acı aşkınlıktır. Acı tanrıdır. Eğlence içkinliktir. Tanrısızlıktır. Heidegger'in pasyon eğilimini, seçtiği nesnelerde de görürüz. İlginç bir şekilde son şeyler "taç ve haç"tır. "Haç"ın yanında "taç" *homo dolorosa*'nın dikenden tacını akla getirir. Heidegger de teknik ve medya tarafından olgusuzlaştırılmış "entrikalar" dünyası karşısında çaresizlik içinde Tanrı'ya seslenir: "Ancak bir Tanrı kurtarabilir bizi."[207] Modern dünyada çaresiz bir şekilde macera ve eğlencenin eline düşmüş durumdaki *varolanın içkinliğinin* karşısına *acı* olarak, *dua* olarak *varlık* konur. Eğlence de tanrısal olan, önceden düşünülemeyen karşısında "mahcubiyet"in ortadan kalkmasına yol açan bir entrikadır.

Handke pek çok açıdan Heidegger'le aynı fikirdedir. Dünyanın olgusuzlaştırılmasına Handke *dépaysement*, "yurttan-uzaklaşmış-olmak" ya da "yurt-dışında-olmak" der.[208] Medya-dünyasının hakiki "*dünya-da-olma*"yı sona erdirdiğini söyleyebiliriz. Medya dünyayı olgusuzlaştırır. Karaorman kışında "derin karın altındaki düzlüklerin sert basitliği" Heidegger'e *iş-başında-olma* anlamında *dünyada-olma*'nın mutluluğunu geri getirir. Handke de Tuna, Sava, Morava ve Drina nehirleri boyunca bir kış gezisine çıkar. "*Re*-paysement", yani "vatana-geri-gelme", tekrar-dünyaya-atılmış-olma mutluluğunu tam "eski bir demir kapı tokmağını bastırırken", "dükkân kapısını neredeyse güçlükle itmek zorunda kalırken" bulur Handke. Dünyanın olgusallığı kendini ilk olarak *ağırlıkla*, şeylerin *direnciyle* belli eder: "Şeyin, yaşından ve maddi ağırlığından kaynaklanan hafif direncinin dükkâna gi-

ren kişinin bedeniyle teması sonucunda bağımsız bir karşı-beden kendini gösterir. ... Sırp dükkânının kapısı tam anlamıyla bir nesnedir / karşı durandır;* Bedenlerin yoğun iletişiminin bir parçası, hatta kendi başına varolan mekânsal-somut bir olayın öznesidir ... . Bu hafif direnç, en basit şeylerin hissedilebilen gücü onu temsil edilebilirlikten uzaklaştırır, ezberlenmiş algıcı erişilebilirlik içinde kaybolmaktan kurtarır."[209] Ama Handke'nin hakiki şeyleri, dile getirildiklerinde, yani im haline geldiklerinde, tekrar gerçekdışı ve hayaletimsi bir görünüşe bürünürler: "kocaman, orman karanlığı bal küpleri, hindi iriliğinde çorbalık tavuklar, değişik sarı renkli makarna öbekleri, çoğunlukla yırtıcı hayvanlar gibi sivri ağızlı, çoğunlukla masalsı büyüklükte ırmak balıkları" vs.[210] Bu masal dünyası medya dünyası kadar gerçekdışıdır. Garip bir yapmacıklığa sahip dili bizzat bir tür sanal dünya yaratır.

Ağırlıksız bir şekilde ortalıkta uçuşan ve her yerde olan, yani hiçbir yerde olmayan medyatik şeylerin Handke'nin gözüne de hayalet gibi görünmüş olması gerekir. Bunlar Kafka'yı hayli uğraştırmıştı. Medya onun gözünde dünyayı gerçeklikten-eden, onu her tür *ele-gelirlik*'ten yoksun bırakan hayaletlerdi: "Mektup yazma imkânının kolaylığı –salt teorik açıdan– ruhların korkunç bir şekilde sarsılmasına yol açmış olmalıdır. Bu hayaletlerle kurulan bir ilişkidir ... . Nasıl oldu da insanların mektuplar aracılığıyla birbirleriyle ilişki kurabileceği fikri ortaya çıkabildi! İnsan uzaktaki bir insanı düşünebilir ve yakındaki bir insana dokunabilir, bunun dışındaki hiçbir şeye gücü yetmez. ... Yazılı öpücükler yerlerine varmaz, çünkü yol üzerinde hayaletler tarafından yutulurlar. Hayaletler bu zengin yiyecek sayesinde inanılmaz bir şekilde çoğalırlar. İnsanlık bunu hisseder ve buna karşı mücadele

* Almanca "nesne" anlamına gelen *Gegenstand*'ı Han burada *Gegen-stand* (karşı-duran) olarak okuyor. –ç.n.

verir. İnsanlar arasındaki hayaletsiliği gidermek, doğal ilişkiyi tesis etmek, ruhları sükûnete kavuşturmak için treni, otomobili, uçağı keşfetmiştir ama bunların da faydası yoktur artık, hepsi düşüş ânında yapılmış buluşlardır. Karşı taraf çok daha sakin ve güçlüdür, postadan sonra telgrafı, ardından da telefonu ve telsiz telgrafı icat etmiştir. Hayaletler açlıktan ölmeyecek ama biz mahvolacağız."[211] Kafka'nın hayaletleri daha sonra televizyonu, interneti ve elektronik postayı da icat etti. Bunlar bedensiz ulaşım araçları olmaları nedeniyle hayeletimsidir. "Biz mahvolacağız" – bunu Handke de söyleyebilirdi bedensiz ve ağırlıksız bir şekilde gezegenin çevresinde uçuşan medyatik şeyler karşısında. Bunlar *hakiki bir şahitliği* de imkânsız kılar. Medyatik haber ve resimler insanlardan bağımsız olarak üreyen hayaletlerdir. "Hayaletlerle ilişki kuruyoruz, hem de sadece alıcının hayaletiyle değil, yazmakta olduğumuz, elimizin altındaki mektupta, dahası bir mektubun diğerini güçlendirdiği ve tanık olarak ona başvurabildiği mektup dizisinde gelişen kendi hayaletimizle de."[212] Handke'nin ifadesiyle her şeyin *gerçeklik* ile bağlantısı olmayan hayaletimsi yansımalar olduğunu söyleyebiliriz: "Son dört yıldaki haber ve resimlerin neredeyse hepsi ... giderek artan bir şekilde malum, denenmiş bakış açılarının yansımaları – şahitlik olarak değil de görme hücrelerimizin çarpık yansımaları olarak görünüyor bana."

Medya insanları körleştirir. Şahitliğin olmadığı bir dünya üretir. *Gerçekliğe* şahitlik etmez. Dünyayı tahrif eder ve *çarpık* olarak yansıtır. "Entrikaları"yla dünyanın olgusallığını gözlerden gizler. Ancak Dasein atılmış-olmaktır. İnsani Dasein varoluşunu "cennetin en yüksek katının talebi" ile "taşıyan topağın koruyuculuğu"na borçludur.[213] Demek ki talebe cevap verebilmek ve insanı aşan şey tarafından taşınmaya izin vermek gerekir. Ne insani Dasein ne de dünya *yapılabilir*. Olgusallıkları buradadır. İnsan "önceden düşünülemez" tarafından belirlenmiş ve ayarlanmıştır.

Olgusallığı buradadır. İnsan sadece atılmışlığını, olgusallığını içinde barındırdığı sürece "entrikaların" "uşağı" olmaktan korunur. Heidegger'e göre insanlar "kökenlerinin bağımlısı"dırlar. *Varlık ve Zaman*'da Dasein'ı sahih varoluştan alıkoyan kafa dağınıklığı insanları kökenin diline sağır kılar: "Patikanın çağrısı ancak onun havasında doğmuş, onu duyan insanlar varolduğu sürece ses verir. Onlar kökenlerinin bağımlısıdırlar ancak entrikaların kölesi değildirler. ... Günümüz insanının onun dilini işitmekte güçlük çekmesi tehlikesi mevcuttur. Kulaklarına sadece neredeyse Tanrı'nın sesi olarak kabul ettikleri cihazların gürültüleri gelir. Böylece de kafaları karışır, yollarını kaybederler. Basit olan, kafası dağınıklara birörnek görünür."[214]

"Kitap" ve "ayna" kökenin dilini işitilir hale getirir. Film ve televizyonsa kulakları buna sağır kılar. İnsanlar işitme güçlüğüne ve kafa dağınıklığına mahkûm olur. Kitap şahitliktir. Film ise entrika. "Testi" ve "saban" kökene işaret eder. Bunlar "cihaz" değildir. Radyo ve televizyonsa yurtsuzluğa yol açar. Heidegger *sahih* bir dünyayı oldukça keyfi bir ayrım temelinde inşa eder. *Dünya karşısında sükûnet*'ten yoksundur Heidegger. Heidegger'in pasyon dili çok seçici ve dışlayıcı bir şekilde iş gördüğü için zorbacadır. Dostça değildir. Dünyada sadece "balıkçıl" (*Reiher*) ve "geyik" (*Reh*) değil fare (*Maus*) ve Miki Fare (*Micky Maus*) de vardır.

BİR AÇLIK SANATÇISI

> Sanata yönelebilmek için, hatta ona kendini verebilmek için diyebilirim, önce insanın ruhunun pek çok kez kırılmış olması gerekir.
>
> ROBERT MUSIL

KAFKA BİR MEKTUBUNDA Max Brod'a şöyle yazar: "Yazmak çok tatlı, harikulade bir ödül, ama neyin ödülü? Bu gece çocuklara verilen uygulamalı derslerin açıklığıyla fark ettim ki, şeytana hizmetin ödülü."[215] Yazmak bir pasyondur. Acı çekmeyi şart koşar. Yazar "şeytan tarafından çimdiklenmenin, dövülmenin ve neredeyse un ufak edilmenin" ödülünü alır. Kafka "başka türlü bir yazma şekli" olabileceğini kabul eder, örneğin "güneş ışığında" "öyküler" yazmak gibi. Ama kendisi sadece belli tür bir yazmayı, "gece, endişeler uykusunu kaçırdığında" yazmayı bilir. "Zayıf ya da mevcut olmayan bir tabanın üzerinde", "içinden çıkan karanlık gücün kendi keyfince gelip kekelememe aldırmaksızın hayatımı mahvettiği bir karanlıkta" yaşayacaktır. Yazmayacak olsa hayatının daha mı iyi olacağını sorar kendine ve "hayır" diye cevaplar bu soruyu. Hayat o zaman "çok daha kötü ve tümüyle katlanılmaz" olacak ve "delilik"le son bulacaktır: "Yazarın varoluşu gerçekten de çalışma masasına bağımlıdır, eğer delirmek istemiyorsa masadan asla ayrılmamalı, masaya dişlerini geçirmelidir."

Yani yazmak hayatı sürdürmeyi sağlar – ama artık gerçek hayat olmayan bir hayatı: "Yazmak varlığımı sürdürmemi sağlıyor, ama bu tür bir hayatı sürdürmeyi sağladığını söylemek daha doğru olmaz mı?" Yazarın hayatı ölümü andırır. Yaşamaz, sürekli olarak ölür yazar. Kelimenin tam anlamıyla ölümle yüz yüze bir hayattır sürdürdüğü: "Kil olarak kaldım, kıvılcımı ateşe dönüştüremedim, sadece cesedimi aydınlatmak için kullandım." Yazar "ölmekten dehşete düşer, çünkü henüz yaşamamıştır". "Eve giremez" öyle basitçe. Ölümden korkusu hayalidir demek ki, henüz yaşamamış olduğu için. İnsan nasıl olur da hayatın sonundan korkar, hayatın ne olduğunu hiç bilmiyorsa? Kafka kendi kendine şunu sorar: "Ben ki evde değildim, ne hakla evin yıkılacağından korkabilirim; yıkılmadan önce neler olduğunu bilemem ki, çekip giderek evi kötü güçlere terk eden ben değil miyim?"

Yazar evi terk eder ve çölde bir *peregrinus** haline gelir: "Ruhsal çöl. İlk ve son günlerinin kervanlarındaki cesetler."[216] Yazar *vasıl olma* arzusuyla yaşar, evde olma, hatta bir ev *düşleme* arzusuyla: "Evimden ayrıldım ama sürekli olarak eve yazmak zorundayım, ev bütünüyle ebediyete göçmüş olsa bile. Bütün bu yazma Robinson'un adanın en yüksek noktasına dikmiş olduğu bayraktan başka bir şey değil." Yazmak eve yazmaktır. Nihai bir eve doğru bir hac yolculuğudur.

Yazmak pasyondur. Sürekli bir kurtarma çabasıdır ama ters etki verir bu çaba. Yazar kendini tam anlamıyla çökerek** kurtarır. Kurtuluş dünyadan ve boğucu etki gösteren ışığından kaçarak gerçekleşir. Yazar olan bir kazazedeyi enkazdan kurtaracağı inancıyla derinlere doğru kazıya başlar ancak bu kazazede muhtemelen kendisidir. Böylece kendini canlı canlı gömer: "Maden-

* *Lat.* yabancı; Roma İmparatorluğu'nda yurttaşlık haklarına sahip olmayan kimse. –*ç.n.*

** Çöküş, yıkılış anlamındaki *Untergang* kelimesini yazar *unter-gang*, "aşağıya gidiş" olarak da okuyor. –*ç.n.*

de göçük altında kalmış, zayıf bir birey olarak taş yığınları tarafından dünyadan ve onun ışığından ayrı bırakılmış değilsindir, aksine dışarıdasındır, göçük altındakine ulaşmak istersin ama taşlara karşı güçsüzsündür, dünya ve ışığı seni daha da güçsüz kılar. Kurtarmak istediğin her an boğulabileceğinden çılgın gibi çalışman gerekir ama o hiçbir zaman boğulmayacaktır, sen de çabanı asla sona erdirmemek zorundasındır."[217]

Kafka'nın dünyayla ilişkisi esas olarak endişedir. Bu, dünya karşısında sakinliği imkânsız kılar. Ölüm korkusu her şeyin üzerine yayılır. Bu nedenle değişiklikten ya da yolculuktan da korkar. Cesedin aydınlatılmasından ibaret bir hayat ölüm katılığına mahkûmdur. Yazar ölümün kısır döngüsüne girer: Yaşamamış olduğu için ölümden korkar, hayatını cesedi aydınlatmak için kullandığından ötürü de yaşayamaz.

Kafka'nın yazar tasviri oldukça iki yönlüdür. Yazar sadece *homo doloris* değil, aynı zamanda *homo delectionis*'tir, zevk insanıdır. Tam olarak vazgeçmez zevkten. Yazmak şeytana hizmetin "tatlı" ödülüdür. Vazgeçtiği hayattan daha tatlıdır muhtemelen. Yazar bizzat bir "zevk düşkünlüğü kuruluşu"dur, "kendisinin ya da yabancı birinin biçimi etrafında sürekli olarak ... vızıldar ve onların zevkini çıkarır". Kendini güzelin zevkini çıkarmaya verir: "İşte yazar budur. ... Burada yazarın rahat tavrıyla oturuyorum, güzel her şeye hazır durumda."

Yazar ayrıca bir kendinden zevk alma kuruluşudur da. *Kendine* ağlar ve *kendini* taçlandırır. *Tatlı* gözyaşlarıyla cesedini besler: "[Yazar] ölür (ya da yaşamaz) ve sürekli olarak ağlar kendine." Dünyayı mesken tutacağına *kendini* mesken tutar. Bu benmerkezcilik, kendine hastalıklı bir biçimde sarılma hayatı imkânsız kılar: "Yaşamak için gerekli tek şey kendinden zevk almaktan vazgeçmektir." Yaşamamış olmanın derin pişmanlığı Kafka'nın sık sık üzerine çöker: "Yaşayabilirim ama yaşamıyorum." Ama pişmanlık da kendinden zevk almadan yoksun değil-

dir: "Niye pişmanlık duyuyorum, niye bitmiyor bu pişmanlık? Daha güzel, daha tatlı olsun diye mi? Bu da var tabii."

Konu zevk almaktır her zaman, ya kendi zevk alışım ya da başkalarının zevk alışı. Başka bir yerde yazarın "insanlık" adına acı çekmek durumundaki biri olduğunu söyler. Bir fedaidir yazar. İnsanlığın bütün suçlarını tek başına üstlenir. Bir temsilci olarak haçı taşır. Ama aynı zamanda günahı zevk alınır kılar: "İnsanlığın günah keçisidir, insanların suçluluk duymadan günahın zevkini çıkarmasını sağlar – neredeyse suçluluk duymadan." Yazar, bir kez daha hatırlatalım, bir "zevk düşkünlüğü kuruluşu"dur. Yazar ve insanlık zevk alma buyruğunda buluşur.

Kafka'nın yazara ilişkin teorisine Max Brod şöyle cevap verir: "Senin yazar hakkındaki değinilerine gelince – arkadaş olmamıza rağmen görünen o ki farklı türlere aitiz. Sen yazarken bir olumsuzluk karşısında, bu ister gerçek ister hayali olsun, hayatın olumsuzluğu olarak hissettiğin bir şey karşısında teselli ediyorsun kendini. Yani bir talihsizlik karşısında – hiç olmazsa yazabiliyorsun. Bendeyse mutluluk ve yazmak aynı ipe dizili. Bu ip (ne kadar da zayıf!) koptuğunda perişan oluyorum. Böyle bir halde yazmaktansa kendimi boğabilirim. Sen şimdi yazmanın senin kendini boğma yöntemin vs. olduğunu söyleyeceksin. – Ama burada bir paralellik yok. Çünkü bu boğma yöntemi benim bildiğim bir şey değil. Ben ancak sağlam bir ruhsal dengeye sahipken yazabilirim. Tabii bu denge hiçbir zaman yazmayı benim için vazgeçilmez kılacak kadar sağlam değil. Bu noktada buluşuyoruz."[218] Kafka buna cevap olarak yazma ve mutlulukla çok farklı bir ilişkisi olduğunu, yazmak için mutluluktan kaçtığını söyler: "Ve böyle bir fark kesinlikle mevcut, ben bir kez yazma ve onunla alakalı bir şey haricinde bir nedenle mutlu olduğumda (tam olarak bilemiyorum hiç oldum mu) yazma becerimi tümüyle yitiririm, bunun sonucunda da henüz başlamış olan her şey alaşağı olur, çünkü yazma arzusu her durumda ağır basar. Ama

buradan bende temelde doğal, şerefli bir yazarlık özelliği olduğu sonucunu çıkaramayız."[219] Mutluluktan vazgeçişi "şerefli" değildir, çünkü mutluluğu yazmak denen daha yüksek bir zevke ipotek eder. Zevk düşkünlüğü cesedini bile sermayeye çevirir. Ölüm korkusu muhtemelen ölümün zevk düşkünlüğünden temelden farklı oluşundan kaynaklanır: "Hayatım ötekilerinkinden daha tatlıydı, ölümümse onlarınkinden aynı derecede daha korkunç olacak." Böyle bakıldığında "olumsuzluğa" dayanan yazma ile mutlulukla bütünüyle kaynaşan yazma arasında temel bir fark yoktur. Yazar, daha yüksek bir zevk vaat eden yazma için *oruç tutar*. Oruca, açlığa fanatik bir şekilde teslim olmuştur.

Kafka'nın "Bir Açlık Sanatçısı" yazarın pasyon öyküsünü anlatır. Öykü dönemin teşhisiyle başlar: "Son yıllarda açlık sanatçılarına duyulan ilgi oldukça zayıfladı." Yani insanların aç kalma pasyonuyla, hatta *genel olarak pasyonla* giderek daha az ilgilendiği bir zaman söz konusudur. Öte yandan açlık "fedai"sinin pasyonu tam bir çile değildir çünkü yiyecekten vazgeçiş onu *mutlu eder*: "Sadece onun bildiği, sırrını açmış olduklarının bile bilmediği şey aç kalmanın ne kadar kolay olduğuydu. Dünyanın en kolay şeyiydi bu. Söylemezlik de etmemişti ama kimse inanmamıştı kendisine, iyi niyetli yaklaşanlar mütevazılığına vermişlerdi bunu ama çoğunluk reklam peşinde olduğunu düşünmüştü." Açlık sanatçısı esas olarak açlığına hep isteği dışında zamanından önce son vermek zorunda kalmanın acısını yaşar. Açlık dönemi sonrası zayıflığı yalnızca "açlığa zamanından önce son vermiş olmanın bir sonucu"dur. Açlık döneminin uzunluğunu reklamın gerekleri belirler. Reklam artık pasyonu tümüyle belirlemektedir. Bu nedenle açlık sanatçısının da "reklam düşkünü" olduğu iddia edilir. "Seyirciler"in ilgisini olabildiğince çekmektir amaç: "Yönetici açlık döneminin en fazla kırk gün olarak saptamıştı. Bunu aşmasına hiçbir zaman izin vermiyordu, metropollerde bile. Bunun iyi bir nedeni vardı: Tecrübeyle sabitti ki yak-

laşık kırk gün boyunca giderek yoğunlaşan bir reklam kampanyasıyla şehrin ilgisini artırmak mümkündü ama sonra bu ilgi azalıyor, seyirci sayısında esaslı bir düşme görülüyordu." Aç kalma pasyonu bir *eğlence olarak* reklamın emri altındadır.

"Eğlence düşkünleri"nin ilgisi sürekli olarak azalır. Aç kalma pasyonuna, genelde pasyona ilginin kaybolması açlık sanatçısının bir sirke düşmesine yol açar. Ahırların yanındaki bir kafeste zavallı varoluşunu sürdürür açlık fedaisi, ta ki tümüyle unutulana kadar. Aç kalma pasyonuna hiç ilgi yoktur artık: "Herkes günümüzde bir açlık sanatçısının ilgi çekebileceği fikrinin garipliğine alıştı ve bu alışkanlıkla birlikte hakkındaki hüküm verilmiş oldu. Elinden geldiği kadar aç kalsın, ki bunu yaptı, artık hiçbir şey onu kurtaramazdı, önünden geçip gitti herkes. Birine aç kalma sanatını açıklamayı deneyin hele!" Pasyon kafesi artık sadece "ahırlara giden yolda bir engel"dir: "Günün birinde kafes denetleyicilerden birinin dikkatini çekti. Hizmetçiye pekâlâ işe yarar durumda olan bu kafesin niye içinde çürümüş samanla atıl durumda olduğunu sordu. Bunu kimse bilmiyordu, ta ki bir ilan tahtası sayesinde açlık sanatçısı hatırlanana kadar. Sopalarla samanı dürterek içinde açlık sanatçısını buldular. 'Hâlâ açlık nöbetinde misin sen?' diye sordu bakıcı." Açlık sanatçısı bakıcının neden aç kaldığı, neden bundan vazgeçemediği sorusuna karşılık olarak kulağına muammalı bir itirafta bulunur: "Tadını sevdiğim yiyecek bulamadım. Bulmuş olsaydım, inan bana hiç mızmızlık etmez, sen ve diğerleri gibi tıka basa doyururdum karnımı." Açlık sanatının *olumsuzluk sanatı* olduğu ortaya çıkar. *Bütün* yiyecekleri olumsuzlar. *Olan* her şeye *hayır* der. Ama bu olumsuzluk saf bir acı yaratmaz. Sanatçının mutluluğuna temel olur. Açlık sanatçısı aç kalmaya "fazlasıyla fanatik bir şekilde teslim olmuştur".

Bu muammalı itirafla biter açlık sanatçısının pasyon öyküsü. Samanlarla birlikte gömülür. Yerini genç bir panter alır. Kafese

alınışı bile herkesin rahatlamasına "en duyarsızların bile hissettiği bir ferahlama"ya yol açar. Besili hayvan açlık fedaisinin, genel anlamda *pasyon*un karşıtını temsil eder. Boğazından özlem taşımayan bir hayat neşesi akar: "Sevdiği yiyecekler fazla oyalanmadan önüne getiriliyordu; özgürlüğünü bile aramıyordu sanki; bu asil, gerekli her şeyle neredeyse çatlama noktasına varacak derecede dolu vücut sanki özgürlüğü de içinde taşıyordu, dişlerinin arasında bir yerde belki de; yaşam sevinci boğazından öylesi güçlü bir kor halinde çıkıyordu ki seyirciler buna dayanmakta zorlanıyordu. Yine de kendilerini topladılar, kafesin çevresine yığıldılar ve yerlerinden kıpırdamak istemediler." "Eğlence düşkünleri" mutlu hayvana, *sirk*teki yeni görülmeye değer şeye akın akın gelir. Kendilerini hayvanın boğazından güçlü bir kor olarak yükselen hayat neşesiyle özdeşleştirirler tümüyle. Hayatın hedonist olumlanışı açıktır ki *olumsuzlama pasyonundan* uzaklaşıp rahatlamayı sağlar.

Gerek hedonist hayvan gerekse açlık sanatçısı hayatlarını hapiste sürdürür. Ancak bu mutluluğa engel değildir görüldüğü gibi. Hatta bunun koşuludur belki de. Genç panter pasyonsuz mutluluğu, arzusuz hayat neşesini gözler önüne serer. Dişlerinin arasındaki özgürlük şüphesiz ki garip ya da saçmadır. Ama açlık fedaisinin özgürlüğü, yani olumsuzlamanın özgürlüğü daha az sorunlu değildir. Hedonist hayvanın sindirim zevkinden kaynaklanan mutluluğu da olumsuzlamanın zevkinden daha az asılsız, daha az aldatıcı değildir.

Pasyon olarak sanat her zaman *olan*'ın olumsuzlanmasını zevke çeviren bir açlık sanatıdır muhtemelen. Açlık fedaisinin varoluşunun olumsuzluğu da "tatlı, harikulade bir ödül"e kavuşur. Açlık sanatçısı ve hedonist hayvan temelde birbirinden farklı değildir. Mutluluk buyruğu onları derinden bağlar birbirine.

DÜNYA KARŞISINDA SÜKÛNET

Eğlencenin iyisi, insanın Tanrı'nın yokluğunu unutmak için yararlandığı araçlardan biridir.

GEORGE STEINER'in katı bir sanat anlayışı vardır. Sanat aşkınlık ve metafiziktir. Çekirdeği dinidir. "Aşkınlaşan" ile "salim bir temas" kurmamızı sağlar.[220] "Biçim kazanmış tezahür"dür.* "İçinden bir şey parlar."[221] "Etkileyici büyüklüğe sahip" her sanat –Steiner açıkça Kafka'yı belirtir– "aşkın bir boyuta", "ya açıkça –yani ritüel, teoloji, vahiy yoluyla– ya da zımnen, içkin ve salt dünyevi nitelikteki alanın dışında olarak deneyimlenen şeye" bir "gönderme"dir.[222] "Kâhinvari bir yabancılık nefesi" can verir sanata.[223] Üzerinde her zaman bir "başkalık", bir "dehşet hâlesi" vardır.[224] Sanat, "bilinmezin yakın komşusu olduğumuzu" hissettirir bize.[225]

Steiner için de *sanat pasyondur*. Yalnızca pasyon aşkınlığa erişebilir: "İstesek de istemesek de genelgeçer açıklanamazlıklar ve insanın çekirdeğini oluşturan arama gayreti bizi aşkınlığın yakın komşusu haline getirir. Şiir, sanat, müzik bu komşuluğun ortamıdır."[226] Sanatçılar *homo doloris*'tir. "Metafizik tahayyülün oyununda, şiirde ve müzikteki kavrayıcı algı ve şekillendirmeler" Steiner'e göre "acı ve umut"tan, "kül tadındaki et"ten bahseder. Külün hüznü sanatın itici gücüdür. Sanatın bütün ifade bi-

* "Tezahür" burada *Epiphanie* karşılığı olarak ilahi bir varlığın belirmesi anlamında kullanıldı. –ç.n

çimleri pasyon biçimleridir. "Beklemenin ve ummanın sınırsızlığından kaynaklanmışlardır."[227] Pasyon olarak hakiki sanat ölümü unutmaz. "Ciddiyet"ini ölüme yönelik varlığa borçludur. Faniliğe karşı kahramanca bir dirençtir pasyon olarak sanatı niteleyen. Buna karşılık eğlence içkinliktir. Metafizik bir potansiyelle yüklü değildir. O nedenle de geçicidir ve ölümlüdür.

Adorno sanatın teolojileştirilmesi konusunda Steiner'e oldukça yakındır ama ondan çok daha ayrıntılı düşünür. *Mutlak pasyon*'a eğilimine rağmen sanat ve eğlencenin belli bir yakınsama noktası olduğunu görür. Deyişini bir kez daha tekrarlayacak olursak: "Bağlarından tamamen kurtulmuş eğlence sadece sanatın karşıtı olmakla kalmayıp ona dokunan aşırılık da olacaktır." Eğlence bağlarından kurtulup pasyona da yöneldiği zaman sanata dokunur. Sadece teolojik olarak yükseltilmiş sanat değil, aynı şekilde teolojik olarak bağlarından kurtulmuş olan eğlence de *sükûnetten* yoksundur. Saf anlam ve saf anlamsızlık histeride buluşur.

Sanat tarihi zorunlu olarak pasyon tarihi değildir. Yalnızca acı, korku ve yalnızlık değildir sanatsal biçim üretiminin itici güçleri. Sanatın mevcudiyeti aşkınlığa göndermeden ibaret olmak zorunda değildir. *İçkinliğin sanatı* ya da *geçicinin sanatı* bir çelişki değildir. Bu sanat ölümle ve fanilikle tamamen farklı bir ilişkiye sahiptir. İfadesi ne aydınlatılmış cesetten yansıyan ışığın parıltısı ne de ölüme karşı kahramanca direniştir. Kafkacı ölüm pasyonu yerini bilinçli bir masumiyete bırakır. Robert Rauschenberg bir söyleşide ölümle ilişkisini şu şekilde dile getirir: "*Barbara Rose*: Resimlerinde hiç ölüm yok. ... Sanat uğraşında sürekli yeni yönlere doğru yol aldığın bunca yıl boyunca hiçbir zaman ölüme ilişkin resimlere varmamış olman ilginç. *Robert Rauschenberg*: Ben hep ölümün hayatla hiçbir ilgisi olmadığını söyledim. Bunlar iki farklı şeydir ve öyle de kalmalıdır. Eğer bu pek masumcaysa, ne yapalım, öyle olsun. Masumiyet bekâret demek

değildir. Bekâret bir kez sahip olabileceğiniz bir şeydir, masumiyetinse her gün ayakta tutulması gerekir."[228]

Rauschenberg'in gözünde sanat kendini dünyanın dışında, "içkin ve salt dünyevi alanın dışında" olarak tanımlamaz. Sanatı *içkinliğin sanatı*dır. Dünyadan ayrılmaz. Sakin bir dostluk, bir "sevecenlik"tir sanatını belirleyen: "Haklısın. Bir sonraki aşama sevecenliktir. Eski bir teneke kutu olsa da, bu ona âşık olmama engel değil."[229] Rauschenberg'in sanatı gündelik olanı, geçiciyi, faniyi mesken tutar, taçlandırır, yüceltir. Sanatına dini demek mümkünse söz konusu olan içkinliğin ya da gündelikliğin dinidir. Gündeliğin, sıradanın, geçicinin maneviliğini keşfetmeye önem verir. Sanatçı dünyayı kurcalar, gündelik şeylere sevgiyle yaklaşır ve *onların* öykülerini anlatır: "Gömleğin güneş gördüğünde ya da yüzerken giyildiğinde ya da üzerinde köpek uyuduğunda değişiklik göstermesi hoşuma gidiyor. Nesnelerin öykülerini seviyorum."[230] Rauschenberg sürekli olarak kendisiyle aşkınlık sanatı ve onun metafizik-dini duygusallığı arasına mesafe koyar. Barnett Newman'ınki gibi bir *hakikat pasyonu* da ona yabancı gelecektir. Newman'a göre sanatın görevi "hiçlikten hakikati söküp çıkarmak"tır.[231]

Sanat *hayat* demektir. Hayat, Kafka'nın haklı olarak belirttiği gibi, "kendinden zevk almak"tan feragat etmektir. Yani "ben"i tekrarlamaktan kaçınmak gerekir: "Resimde kişiliğimin belli olmasını istemiyorum. Bu nedenle televizyonum ve pencerem sürekli olarak açıktır."[232] Rauschenberg penceresini "monad"vari* bir içselliğin dünyaya bakışını engellememesi için sürekli açık tutar. Televizyon "ben"i *içsel*-sizleştirir, dünyaya *yönlendirir*. "Ben"i *pasyon*-suzlaştırır. Kökensel kafa dağınıklığının bir aracıdır adeta. İnsan kendine değil, dünyaya yönlendirilir. Görünüşe

* Monadlar: Leibniz'in dışarıya açılan pencereleri olmayan "metafizik atomları". –*ç.n.*

bakılırsa Rauschenberg televizyonu manevi bir biçimde kullanır. Sanat belirgin bir şekilde *dünyaya yöneliş*'tir. Pencereler *dünyasız içselliğe* "monad"vari bir gömülmeyi engellemek amacıyla açıktır. Sanat varlığını, dağılmamış bir zihinle ve ölümle yüz yüze geçirilen bir hayata borçlu değildir zorunlu olarak. Sadece kâbuslarını resmeden, kendi içselliklerini mesken tutan ve taçlandıran sanatçılara karşı Rauschenberg şunları söyler: "Benim görüşüm şu: Çalışırken çevreme bakar ve etrafımda ne olduğunu algılarım. Bir şeyi algıladığımda, bir şeye dokunduğumda, onu oynattığımda bir süreç başlar."[233] Dikkati "ben"den *dışarıdaki şeyler*e yönlendirmektir önemli olan. Bu yönelme bedeni de etkiler: "Bedenimi, kafamı ve düşüncelerimi egomdan kurtarmak istiyorum."[234] Kafka'nın ulaşamadığı tam da bu kurtuluştu: "Yazmak suretiyle bedelini ödeyip kendimi kurtaramadım. Hayatım boyunca öldüm ve şimdi gerçekten öleceğim."[235] Kafka'nın ölüm korkusu da "ben"in aşırı büyümesiyle ilgilidir: "Ek olarak kendimi korkularımdan kurtarmam gerekiyor. Böylelikle bedensellikten kaynaklanan bütün enerji serbest hareket edebilir. Korkuların egoyla aynı şey olduğunu sanıyorum. Bunlar birbiriyle akraba belki de."[236]

Daha az ego daha çok dünya demektir. Daha az korku da daha fazla sükûnet. Rauschenberg'in eğlenceye rahat yaklaşımı da *dünya karşısında sükûnet*'e dayanır: "Televizyonu severim ve hep açık bırakırım. Sürekli program değiştirilmesinden ve şovların bölünmesinden hoşlanmam. Kötü bir şovu sonuna kadar seyretmeyi tercih ederim."[237] Rauschenberg eğlencenin *de* dünyaya ait olduğuna, televizyonun da dünyaya açılan bir pencere olduğuna, onu da tıpkı pencere gibi açık bıraktığına, eğlenceye illa teslim olmadan da onu tasvip edebileceğimize işaret eder. İlkesi *hiçbir şeyi dışarıda bırakmamak*tır: "*Barbara Rose*: Gerçekten de her şeyi görme ve her şeyi işin içine katma arzun var sanırım. *Robert Rauschenberg*: Sanırım olay tam da bu. *Barbara Rose*:

Ama bir de hiçbir şeyi dışarıda bırakmama arzusu var. Her şey dahil edilmeli – dışarıda bırakma yerine içine katma."[238] Dostça tavır takınmak "her şeyi katmak" da demektir. Rauschenberg'in sanatının ilkesi dünyaya ve onun şeylerine *dostça bir karşılama* hazırlamaktır. Pasyon olarak sanatsa oldukça seçici ve dışlayıcıdır. Dostça bir tavrı yoktur. Rauschenberg'in *dostluk sanatı* gerek pasyon olarak sanata gerekse eğlenceye uzak başka bir dünyanın, başka bir *gündelikliğin* kapılarını açar. Dostça *etrafa-bakma* ne pasyonun ne de eğlencenin bildiği bir şeydir. Körlükten muzdariptirler. Dünya karşısında sakin bir dostluğu bilmezler.

Rauschenberg'in dostluk sanatı dünyanın bir *parçası* olur. Dünyaya erişmenin olası yollarından biridir. Bu açıdan sanatın mutlak bir önceliği yoktur. Televizyon da dünyaya bir erişim yoludur; Rauschenberg'in bu nedenle hep açık bıraktığı dünyaya açılan bir penceredir. Şovlar da *dünya-içerikli*'dir. Heidegger'e karşı Rauschenberg televizyonun zorunlu olarak dünya-yoksulluğu demek olmadığını, bizzat Heidegger'in dünyasının kendince bir yoksulluk barındırdığını, pek çok şeyi dışladığını, Heidegger'in düşüncesinin dünyaya kendine has bir şekilde uzak olduğunu ve dünya karşısında sükûneti bilmediğini öne sürecektir. On beş yıl sonra bile televizyonla ilişkisi esas olarak değişmemiştir. Sadece biraz daha yaklaşmış olan ölüm huzursuzluk yaratır: "Her odada 24 saat açık bir televizyon var. ... İhtiyacım var onlara. Hepsi birden bozulsa bu ölüm gibi bir şey olurdu. Her şeyden kopmuş olurdum. Sadece sanat kalmış olurdu bana."[239]

EĞLENCENİN META-TEORİSİ

Zamanın keyfini çıkarın.*
Die Zeit

EĞLENCE NEDİR O HALDE? Günümüzde neredeyse her şeye eklenmiş gibi görünmesini nasıl açıklayabiliriz: *infotainment*, *edutainment*, *servotainment*, *confrontainment*, belge-dram?"**[240] Sayıları giderek artan eğlencenin bu "hibrit formatlar"ını ortaya çıkaran nedir? Günümüzde hakkında çok konuşulan eğlence bir nedenle şimdilerde önem kazanan ama yeni hiçbir şey sunmayan bildik bir fenomen midir? Bir araştırmada şunları okuyoruz: "İstediğimiz kadar evirip çevirelim, istediğimiz kadar yorumlayalım şu açık: insanlar eğlenmeyi sever – ister tek başına, ister başkalarıyla, ister diğer insanları ister herhangi bir şeyi konu ederek; ayrıca macera öykülerine, rengârenk resimlere, gürültülü müziğe ve her tür oyuna – kısaca söyleyecek olursak *communication light*'a,*** fazla talep ve kural içermeyen zorlamasız katılıma bayılırlar. Muhtemelen bu hep böyleydi ve zevk almaya ve toplum-

* Almanya'da haftalık olarak çıkan *DIE ZEIT* (Zaman) gazetesinin reklam sloganı. –*ç.n.*

** İngilizce "eğlence" anlamına gelen "enter*tainment*" kelimesinden türetilen ve eğlendirici özellik de taşıyan farklı televizyon programlarını tanımlayan terimler: *infotainment* = enformasyon + eğlence, *edutainment* = eğitim (*education*) + eğlence, *servotainment* = service (hizmet) + eğlence, *confrontainment* = tartışma (*confrontation*) + eğlence. –*ç.n.*

*** Hafif iletişim. –*ç.n.*

sallığa programlanmış olduğumuz sürece de böyle kalacağını düşünebiliriz."[241] O halde eğlencenin günümüzdeki yaygınlığı alışılmadık bir sürece, daha önce görülmemiş emsalsiz bir olaya işaret etmiyor mu? Yoksa pekâlâ alışılmadık bir şey, *bugün*'ü öne çıkaran ya da oluşturan bir şey mi beliriyor? "Her şey eğlence – çok açık."[242] Ama bu o kadar da açık değil. Şimdi her şeyin eğlence olması gerektiği açık olmanın çok uzağındadır. Burada neler oluyor? Bir tür paradigma değişimiyle mi karşı karşıyayız?

Son zamanlarda eğlenceyi kavramsal olarak belirlemek amacıyla çeşitli girişimlerde bulunuldu. Ancak "eğlence" denen fenomende kavramsal sınırlamalara inatla direnen bir şey var gibidir. Bunun sonucu olarak kavramsal tanımlama konusunda belli bir çaresizlik gözlemlenir. Bu güçlük fenomenin basit bir şekilde tarihselleştirilmesiyle çözülemez: "Tarihsel gelişimle başlamak, bu yöntemin bir tanımla başlamaktan daha verimli olması nedeniyle daha anlamlıdır genellikle. Pek çok başka fenomen gibi eğlence de 18. yüzyılda başlar, çünkü ilk kez o zaman iş ile boş zaman arasındaki ayrım modern anlamıyla ortaya çıkmıştır."[243] Buna göre düzenli çalışma saatleri olmadığı için soyluların eğlenceye ihtiyacı yoktu. Soyluların konser ya da tiyatro gibi girişimleri de "eğlenceden çok toplumsal faaliyetler"di. Düzenli iş saatlerinin olmaması boş zamanın olmaması, o da eğlencenin olmaması demektir. Bu teze göre eğlence insanın boş zamanını doldurduğu bir faaliyettir. Böylelikle eğlence tanımlanmış olur. Tam da bu üstü kapalı tanımıdır fenomenin sözde tarihsel olgusallığını kuran. Çelişkili bir şekilde tanımı gereksiz kılması beklenen tarihselleştirmenin öncesinde bir tanım yer alır. Eğlencenin her zaman, en baştan beri var olduğu tezi daha ikna edici olacak ya da *en azından* çelişki barındırmayacaktır: "Yunanlar sadece tiyatro oynamamış, Penelope'nin talipleri gibi lirle eğlence müziği de çalmıştır; Odyseus dalgalarla kıyıya sürüklendiği sırada Nausikaa diğer kızlarla top oynayarak eğleniyordu. Ortaçağın kral-

lıkları sadece manastır yaptırmamış, aynı zamanda soytarı da barındırmışlardı."[244] O zamanlar iş ve boş zaman arasında bir ayrım olmadığı için Yunanlar ya da Romalılar'ın eğlenceyi bilmediklerini iddia etmenin pek bir anlamı yoktur.

Eğlencenin yaygınlığı boş zamanın giderek artıyor ve bu artışla birlikte eğlencenin de giderek önem kazanıyor olmasına da dayandırılamaz. Günümüzdeki eğlence fenomeninin bariz özelliği onun boş zaman fenomeninin çok ötesine uzanmasıdır daha ziyade. Örneğin *edutainment*'ın esas olarak boş zamanla ilgisi yoktur. Eğlencenin yaygınlığı iş ve boş zaman ayrılığını ortadan kaldıran bir totaliterleşme olarak belirir. *Labotainment* ya da *theotainment* gibi yeni kelimeler oksimoron değildir. Ahlak da *allotainment* olarak adlandırılabilir.* Böylece bir *eğilimler kültürü* ortaya çıkar. Eğlenceyi 18. yüzyıla yerleştiren tarihselleştirme *bugünkü* eğlence fenomeninin *tarihsel* özel durumunu gözden kaçırmaktadır.

Son zamanlarda sıklıkla eğlencenin yaygınlığından söz ediliyor: "Garip bir biçimde ışıldayan, bulanık 'eğlence' kavramı öncelikle nötr, açık bir kavramdır. Enformasyon da eğlendirici olabilir, bilgi, iş, hatta bizzat dünya."[245] Bizzat dünya ne ölçüde eğlendirici olabilir? Burada yeni bir dünya ya da gerçeklik anlayışı mı beliriyor? Eğlence kavramının ışıltısı ya da bulanıklığı eğlencenin totaliterleşmesine giden özel bir olaya mı işaret ediyor? İş bile eğlendirici olmak durumundaysa eğlence –18. yüzyılda ortaya çıkmış tarihsel bir fenomen olarak– boş zamanla bağlantısından tümüyle kurtulur. Eğlence bu durumda insanın boş zamanını öldürdüğü bir etkinlikten çok daha fazlasıdır. Bir *cognitainment* bile düşünülebilir. Bilgi ve eğlencenin bu harman-

* *Labotainment* = labor (iş) + eğlence, *theotainment* = theo- (tanrı) + eğlence (eğlendirici dini ayin için kullanılır), *allotainment* = allo- (başka, diğer, öteki) + eğlence. –*ç.n.*

lanışı zorunlu olarak boş zamana bağlı değildir. Daha ziyade bilgiyle tümüyle farklı bir ilişkiyi dile getirir. *Cognitainment*'ın karşısında *pasyon olarak bilgi*, kendinin amacı olan, hatta teoloji ya da teleoloji olarak yüceltilen bilgi yer alır.

Luhmann'ın gözünde de eğlence "modern boş zaman kültürünün, işlevi fazlalık zamanı yok etmek olan bir bileşeni"dir.[246] Eğlenceyi kavramsallaştırırken oyunu model alır. Eğlence, "episodlar"a, oyun olarak kavranan, kendini normal gerçeklikten ayıran gerçekliği bir zaman sınırına sahip olduğu ölçüde oyun gibidir: "Başka bir yaşam tarzına geçiş değildir söz konusu olan. Diğer fırsatları tepmeden ya da diğer yükleri üzerinden atmayı başaramadan sadece zaman zaman onunla meşguldür insan. ... Oyun, her aşamasında kendini oyun olarak belli eder; her an bitebilir, iş birden ciddileştiğinde. Kedi satranç tahtasına sıçrar."[247] Açıktır ki Luhmann da günümüzdeki eğlence fenomeninde yeni olanı gözden kaçırmaktadır. Bugün eğlence o zamansal ve işlevsel sınırlamayı tanımaz. "Episodik" olmaktan çıkıp adeta *kronik* hale gelmiştir. Yani sadece boş zamanı değil, *zamanın kendisini* ilgilendirir gibidir. Kedi ile satranç tahtası arasında bir fark yoktur. Kedi de kendini oyuna adar. Eğlencenin yaygınlığının ardında muhtemelen ağır ağır gelişen totaliterleşmesi yatmaktadır. Böyle bakıldığında eğlence *episodik olmanın ötesinde* yeni bir "yaşam tarzı", yeni bir *dünya ve zaman deneyimi* oluşturma yolundadır.

Luhmann'a göre bir sistem kendi gerçekliğini ikili bir kod kullanarak oluşturur. Örneğin bilim sistemi için *doğru/doğru-değil* ayrımı temeldir. İkili kod neyin *gerçek* olduğunu saptar. Haberler ve reklam alanlarının yanı sıra eğlencenin de bir parçası olduğu kitlesel medya *enformasyon/enformasyon-değil* ikili koduyla iş görür: "Bu alanların hepsi, her ne kadar oldukça değişik uyarlamalarla, enformasyon/enformasyon-değil kodunu kullanıyor olsalar da, enformasyon seçimindeki kıstaslar açısından birbirlerinden ayrılırlar."[248] Eğlence enformasyon seçiminde ha-

berlerden ya da reklamdan farklı kıstaslara başvurur. Ancak enformasyon/enformasyon-değil şeklindeki ikili kod eğlencede, hatta kitlesel medyada özel olanın ne olduğunu açıklayamayacak kadar genel ve bulanıktır, çünkü Luhmann'a göre enformasyon *genelde iletişim* için oluşturucu niteliktedir. Yani kitlesel medyaya has bir şey değildir. *Her* iletişim bir enformasyonun seçilmesi, iletilmesi ve anlaşılmasını gerektirir. Bunun yanı sıra eğlence, kitlesel medyanın bir yan bölümü olarak kıyıda kalmış durumdadır. Bu nedenle Luhmann eğlencenin kitlesel medya alanının çok ötesine ulaşmasına neden olan yaygınlığını ne anlayabilir ne de açıklayabilir.

Örneğin *edutainment* Luhmann'ın eğlenceyi dahil etmiş olduğu kitlesel medya sistemiyle sınırlı değildir. Asıl olarak eğitim sistemine aittir. Şimdilerde eğlencenin her toplumsal sisteme bağlanarak bunları kendi eğlence biçimlerini üretmelerine yol açacak şekilde değiştirdiği gibi bir görünüm mevcuttur. Özellikle *infotainment* kitle medyasının yan bölümleri olan haberler ve eğlence arasındaki sınırı siler. Luhmann'ın sistem teorisi bu melez biçimleri kavrayamaz. Eğlence, kendisini haberlerden ayırt eden "kurgusal kapalılık"tan kurtulur. Ayrıca bir eğlencenin, bir oyunun söz konusu olduğuna işaret eden "dış çerçeve"[249] de her zaman belirgin değildir. Bizzat dünyanın bir satranç tahtası haline gelmesi de mümkündür. Bu durumda kedinin sıçrayışı *oyunda bir hamle* olur. "Ekran" denen çerçeve filmleri eğlence olarak sınıflasa da aynı çerçevede haberler de yer alır. Dış çerçevenin aynı oluşu bile eğlenceyle haberlerin birbirine karışmasına yol açar. "Gerçek gerçeklik" ile eğlenceyi belirleyen "kurgusal gerçeklik" arasındaki sınır da giderek daha da belirsiz bir hal alır. Eğlence çoktan "gerçek gerçeklik"i ele geçirmiş durumdadır. Artık bütün toplumsal sistemleri, varlığını belli etmeden değiştirmektedir. Böylece *dünyayla* aynı zaman ve mekânda var olan bir *hipersistem* oluşuyor gibidir. Bunun temelindeki *eğlendirici/eğ-*

lendirici-değil şeklindeki ikili kod neyin *dünyaya uygun* olduğuna, hatta neyin *var olduğuna* karar verecektir.

Eğlence yeni bir paradigma, yeni bir dünya ve varlık formülü olarak yükseliyor. Var olabilmek için, *dünyaya* ait olabilmek için eğlendirici olmak gerekiyor. Sadece eğlendirici olan *hakiki* ya da *gerçek*'tir. Luhmann'ın eğlence kavramının bağlı kaldığı, gerçek gerçeklik ile kurgusal gerçeklik arasındaki fark artık geçerli değildir. Bizzat *gerçeklik* eğlencenin bir *etkisi* olarak görünmektedir.

Eğlencenin totaliterleşmesi pasyon ruhu için bir düşüş olarak görünebilir. Ancak pasyon ve eğlence temelde kardeştir. Elinizdeki bu çalışma bu ikisinin pek çok kez örtük yakınlaşmalarına işaret etmiştir. Kafka'nın öyküsünde, bir pasyon karakteri olan açlık sanatçısı ile hedonist hayvanın varlık ve özgürlük konusunda farklı anlayışlara sahip olmalarına rağmen aynı kafese konmuş olmaları tesadüf değildir. Bu ikisi *sirkte sürekli birbirlerinin yerini alacak* iki karakterdir.

—

NOTLAR

TATLI ÇARMIH

1. Christian Gerber, *Historie der Kirchen-Ceremonien in Sachsen* (Saksonya'da Kilise Ayinlerinin Tarihi), Dresden, 1732, s. 284.
2. *A.g.y.*, s. 283.
3. Charles Sanford Terry, *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt a. M., 1985, s. 154.
4. Wilibald Gurlitt, *Johann Sebastian Bach*, Kassel, 1980, s. 54.
5. Gerber, *Historie der Kirchen-Ceremonien in Sachsen*, *a.g.y.*, s. 282.
6. *A.g.y.*, s. 289.
7. A.g.y., s. 279.
8. *A.g.y.*
9. *A.g.y.*
10. *A.g.y.*, s. 285.
11. *A.g.y.*, s. 288 vd.
12. Christian Bunners, *Kirchenmusik und Seelenmusik. Studien zu Frömmigkeit und Musik im Luthertum des 17. Jahrhunderts* (Kilise Müziği ve Ruhun Müziği. 17. Yüzyıl Lüterciliğinde Dindarlık ve Müzik Üzerine), Göttingen, 1966, s. 65.
13. *A.g.y.*, s. 129.
14. Gudrun Busch / Wolfgang Miersemann (haz.), *"Geistreicher" Gesang. Halle und das pietistische Lied* ("Ruh Dolu" Şan. Halle ve Dini Şarkı), Tübingen, 1997, s. 205.
15. Teophil Großgebauer, *Drey Geistreiche Schriften. Wächterstimme aus dem verwüsteten Zion*, Band 1 (Üç Akıllıca Yazı. Yıkılmış Zion'dan Gelen Muhafız Sesi, Cilt 1), Frankfurt, 1710, s. 215.
16. *A.g.y.*, s. 192.
17. *A.g.y.*, s. 191.
18. Busch / Miersemann (haz.), *"Geistreicher" Gesang*, s. 102.
19. Emil Platen, Bach'ın basılı eserinin kapağında bizzat söz yazarının kaligrafik karakterlerle vurgulanmış olması şeklindeki "alışılmadık olaya" dikkat çeker. Emil Platen, *Die Matthäus-Passion von Johann Sebas-*

tian Bach (Johann Sebastian Bach'ın Matyas Pasyonu), Kassel, 1991, s. 72.

20. Rochus Freiherr von Liliencron, *Allgemeine Deutsche Biographie*, Band 11 (Genel Alman Biyografisi, Cilt 11), Leipzig, 1880, s. 784.
21. *Bach-Dokumente*. Hg. v. Bach-Archiv Leipzig, Band 1 (Bach Dokümanları, Yayınlayan: Leipzig Bach Arşivi, Cilt 1), Kassel, 1963, s. 334.
22. Friedrich Erhard Niedt, *Musicalische Handleitung*, Kapitel II (Müzik Kılavuzu, Bölüm II), Hamburg, 1710.
23. Platen, *Die Matthäus-Passion*, s. 218.
24. Martin Geck, *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert. Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung* (Matyas Pasyonu'nun 19. Yüzyılda Tekrar Keşfi. Çağdaş Dokümanlar ve Bunların Düşünce Tarihi Açısından Yorumları), Regensburg, 1967, s. 40.
25. Friedrich Nietzsche, *Briefe*, Band 1 (Mektuplar, Cilt 1), Berlin/New York, 1977, s. 120.
26. Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. Kritische Studienausgabe*, Band 2, Berlin/New York, 1988, s. 614 vd.; Türkçesi: *İnsanca Pek İnsanca 2*, çev. Nilüfer Epçeli, İstanbul: Say, 2020.
27. Friedrich Nietzsche, *Jugendschriften*, Band 1 (Gençlik Yazıları, Cilt 1), München, 1994, s. 26 vd.
28. Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner. Kritische Studienausgabe*, Band 6, Berlin/New York, 1988, s. 16; Türkçesi: *Wagner Olayı - Nietzsche Wagner'e Karşı*, çev. M. Osman Toklu, İstanbul: Say, 2012.
29. *A.g.y.*, s. 13.
30. Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1885-1887. Kritische Studienausgabe*, Band 12 (Geride Kalan Parçalar, Eleştirel Edisyon, Cilt 12), Berlin/New York, 1988, s. 344.
31. *A.g.y.*, s. 361.
32. Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1887-1889, Kritische Studienausgabe*, Band 13 (Geride Kalan Parçalar, Eleştirel Edisyon, Cilt 13), Berlin/New York, 1988, s. 496.
33. Platon, *Nomoi*, 700e; Türkçesi: *Yasalar*, çev. Saffet Babür, İstanbul: Kabalcı, 2020.
34. Bir *Kitsch* (sıradan sanat) kuramına göre sevecen "İsa'm, iyi geceler" ya da küçültme ekli "Jesulein" [İsacık] ("Oh Jesulein süß" Bach, Schemelli Gesangbuch, BWV 493) ifadeleri dini bir *Kitsch* zevkinin söz konusu olduğunu kanıtlar. Bkz. Ludwig Giesz, *Phänomenologie des Kitsches* (*Kitsch*in Fenomenolojisi), Münih, 1971, s. 45: "*Kitsch*'in maharetinin en zengin sergisini en aşkın olana –kutsal Tanrı'ya– bile huşu içinde bir ürperti (R. Otto) yerine yaltaklanan bir duygusallıkla yakla-

şan dini *Kitsch* sunar. Tam anlamıyla öteki olan Tanrı 'sevgili Tanrı', 'tatlı' ya da 'şirin İsacık' haline gelir."

KELEBEK DÜŞLERİ

35. Heinrich Heine, *Reisebilder. Historisch-kritische Gesamtausgabe*, Hamburg, 1986, s. 48; Türkçesi: *Seyahat Tabloları*, çev. Pertev N. Boratav, Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı, 2000.
36. Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Band 1 (Müzik ve Müzisyenler Üzerine Toplu Yazılar, Cilt 1), Leipzig, 1914, s. 127.
37. E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik* (Müzik Üzerine Yazılar), Münih, 1977, s. 366.
38. Amadeus Wendt, *Rossini's Leben und Treiben* (Rossini'nin Hayatı ve Etkinlikleri), Leipzig, 1824, s. 394 vd.
39. Richard Wagner, *Publikum und Popularität. Gesammelte Schriften und Dichtungen in zehn Bänden* Band 10 (İzleyici ve Popülarite, On Ciltte Toplu Yazı ve Eserleri, Cilt 10), Berlin, 1914, s. 76.
40. *A.g.y.*, s. 75 vd.
41. Richard Wagner, *Oper und Drama. Gesammelte Schriften*, Band 3 (Opera ve Dram, Toplu Eserleri, Cilt 3), Berlin, 1914, s. 280.
42. *A.g.y.*, s. 255. Bernd Sponheuer Beethoven-Rossini tartışmasını şu eserinde ayrıntılı olarak ele alır: *Musik als Kunst und Nicht-Kunst Untersuchungen zur Dichotomie von "hoher" und "niederer" Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick* (Sanat ve Sanat-Dışı Olarak Müzik. Kant'tan Hanslick'e Müzik Estetiğinde "Yüksek" ve "Düşük" Müzik Üzerine İncelemeler), Kassel, 1987.
43. *A.g.y.*, s. 312.
44. Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung. Sämtliche Werke*, Band 1, Wiesbaden 1949, s 309; Türkçesi: *İsteme ve Tasavvur Olarak Dünya*, çev. A. Onur Aktaş, Ankara: Doğu Batı, 2020.
45. Wendt, *Rossini's Leben und Treiben*, s. 324.
46. *A.g.y.*, s. 327. Franz Grillparzer, Rossini'nin beste yapmayı bırakma kararına neden olarak diğer şeylerin yanı sıra artık "şarkı söyleyebilen" kimsenin kalmamış olmasını gösterdiğini belirtir otobiyografisinde.
47. *A.g.y.*, s. 325.
48. *A.g.y.*, s. 343.
49. *A.g.y.*, s. 237 vd.
50. *A.g.y.*, s. 342.
51. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Briefe*, Band 3 (Mektuplar, Cilt 3), Hamburg, 1954, s. 65.

52. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III. Werke in zwanzig Bänden*, Band 15 (Estetik Üzerine Dersler III, Yirmi Ciltte Eserleri, Cilt 15), Frankfurt a. M., 1970, s. 210.
53. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I. Werke in zwanzig Bänden*, Band 13, Frankfurt a. M., 1970, s. 20; Türkçesi: *Estetik-2: Güzel Sanatlar Üzerine Dersler*, çev. Taylan Altuğ, Hakkı Hünler, İstanbul: Payel, 2012.
54. *A.g.y.*, s. 20 vd.
55. *A.g.y.*, s. 24.
56. *A.g.y.*, s. 25.
57. Hegel, *Briefe*, s. 73 vd.
58. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Jenaer kritische Schriften. Werke in zwanzig Bänden*, Band 2 (Jena Dönemi Eleştirel Yazıları. 20 Cilltte Eserleri, Cilt 2), Frankfurt a. M., 1970, s. 128.
59. Hegel: *Briefe*, s. 71.
60. Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft, Kritische Studienausgabe*, Band 3, Berlin/New York 1988, s. 435; Türkçesi: *Şen Bilim*, çev. Ahmet İnam, İstanbul: Say, 2021.
61. Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Band 19 (Toplu Eserleri, Cilt 19), Frankfurt a. M., 2004, s. 548.

LÜKS ÜZERİNE

62. Wagner, *Oper und Drama*, s. 249 vd.
63. *A.g.y.*, s. 260.
64. *A.g.y.*, s. 250.
65. *A.g.y.*, s. 60.
66. *A.g.y.*, s. 254.
67. *A.g.y.*, s. 158.
68. *A.g.y.*, s. 250.
69. Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, s. 435.
70. Wagner, *Oper und Drama*, s. 255.
71. Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft. Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Band 3 (Geleceğin Sanat Eseri, Toplu Yazı ve Eserler, Cilt 3), Berlin, 1914, s. 48.
72. *A.g.y.*, s. 44.
73. *A.g.y.*, s. 49.
74. *A.g.y.*, s. 50.
75. *A.g.y.*, s. 54.
76. Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1875-1879. Kritische Studienausgabe*, Band 8 (Geride Kalan Parçalar, Eleştirel Edisyon, Cilt

8), Berlin/New York, 1988, s. 242.

77. Friedrich Nietzsche, *Morgenröthe. Kritische Studienausgabe*, Band 3, Berlin/New York, 1988, s. 253; Türkçesi: *Tan Kızıllığı*, çev. Özden Saatçi Karadana, İstanbul: Say, 2003.
78. Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1880-1882. Kritische Studienausgabe*, Band 9 (Geride Kalan Parçalar, Eleştirel Edisyon, Cilt 9), Berlin/New York, 1999, s. 152.
79. Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Gesammelte Schriften*, Band 4, Frankfurt a. M., 2004, s. 135; Türkçesi: *Minima Moralia. Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar*, çev. Ahmet Doğukan, Orhan Koçak, İstanbul: Metis, 2021.
80. Theodor W. Adorno/Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a. M., 1969, s. 150; Türkçesi: *Aydınlanmanın Diyalektiği*, çev. Elif Öztarhan Karadoğan, İstanbul: Kabalcı, 2010.

SATORİ

81. Bernd Sponheuer, *Musik als Kunst und Nicht-Kunst*. Güç ve iktidar ilişkilerinin etkisi altına girdiği durumlarda müzik de bir hiyerarşileşme yaşar. Ancak sanat Uzakdoğu kültüründe güç ve iktidar ilişkilerine doğrudan bağlı değildir. Uzakdoğu'nun "güzel" fikri gücü temsil etmeye uygun değildir, çünkü bu fikir, Platon'un düşüncesindekinin aksine, mükemmel ya da değişmez olanı temsil etmez. Japoncada güzelin algılanmasını ifade eden *wabi* kelimesi tam da mükemmel olmayana, faniye, geçiciye göndermede bulunur. Buna göre kiraz çiçekleri dolgunken değil düşerken güzeldir: "İnsan Adashino'daki çiğler gibi yok olmayacak, Toribe Dağı'nın dumanları gibi geçip gitmeyecek ve sonsuza dek yaşayacak olsa – her şeyin dokusunda bulunan sihirli melankoliyi nasıl kavrayabilirdi? Tam da geçiciliğidir dünyayı güzel kılan" (Yoshida Kenkô, *Betrachtungen aus der Stille* [Sessizlikte Gözlemler], Frankfurt a.M., 1985, s. 10). Hiçbir iktidar sahibi kendini güzelin fani, geçici görüntüsüyle tam olarak özdeşleştirmek istemez. Ünlü çay ustası Rikyû da çay kaplarının "tümüyle mükemmel" görünmemeleri gerektiğini, "en küçük bir hatadan rahatsız olan" insanları anlayamadığını söyler (Sokei Nambô, *Aufzeichnungen des Mönchs Nambô* [Keşiş Nambô'nun İzlenimleri]; Toshihiko Izutzu/Toyo Izutzu, *Die Theorie des Schönen in Japan* [Japonya'da Güzellik Kuramı] içinde, Köln, 1988, s. 188).
82. Dietrich Krusche (çev.), *Haiku. Japanische Gedichte* (Haiku. Japonca Şiirler), Münih, 1994, s. 121: "Zen olmaksızın haiku düşünülemez. Japonya'daki Zen kültürüne ilişkin olarak haikudan daha değerli bir edebi miras yoktur."

83. Reginald H. Blyth, *Haiku*, Band 1, Tokyo 1949/52, vii.
84. Roland Barthes, *Das Reich der Zeichen* (İmler İmparatorluğu), Frankfurt a. M., 1981, s. 110.
85. *A.g.y.*, s. 108.
86. *A.g.y.*, s. 113.
87. *A.g.y.*, s. 102.
88. Sôkan (1394-1481), Jan Ulenbrook (çev.), *Haiku* içinde, Stuttgart, 1995, s. 240.
89. Teitoku (1571-1654), *a.g.y.*, s. 242.
90. Başo'nun ünlü haikusu: "Eski havuz / Bir kurbağa atlar içine – / suyun sesi ..." de neşeli bir toplantının ürünüdür. Dikkatli bakıldığında gülünç bir öğe içerir. Şu haikusu da bir Satori'ye atıfta bulunmaktan oldukça uzaktır: "Pireler ve Bitler – / Yastığımın yanına / Bir de at işiyor."
91. Peter Pörtner, "*mono*. Über die paradoxe Verträglichkeit der Dinge. Anmerkungen zur Geschichte der Wahrnehmungen in Japan" (*mono*. Şeylerin Çelişkili Uyumluluğu Üzerine. Japonya'da Algının Tarihi Üzerine Notlar), haz. R. Eberfeld / G. Wohlfahrt, *Komparative Ästhetik. Künste und ästhetische Erfahrungen zwischen Asien und Europa* (Karşılaştırmalı Estetik. Asya ve Avrupa Arasında Sanatlar ve Estetik Deneyimler) içinde, Köln, 2000, s. 217: "Japon estetiği dünya görüşü ve yaşam tarzıdır. Burada sanat geleneksel olarak günlük hayatın içine Batı'ya oranla daha fazla 'işlemiştir'; yani tam Batılı anlamda sanat değildir bu belki de."
92. Konfüçyüs ahlakçılığının sanata etkisi Japonya'da Kore ya da Çin'dekinden çok daha azdı. Japonya'da yaşam alanındaki yoğun estetikleşme muhtemelen bu durumdan kaynaklanır.
93. Örneğin Çin resminde toplumsal eleştiriye ender olarak rastlanır. Roger Goepper, *Vom Wesen chinesischer Malerei* (Çin Resminin Özü Üzerine), Münih, 1962, s. 101.
94. Friedrich Schiller, *Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst. Sämtliche Werke*, Band 5 (Sanatta Sıradan ve Düşük Olanın Kullanımı Üzerine Düşünceler), Münih, 1962, s. 537.
95. Wagner, *Oper und Drama*, s. 255.
96. Erotik resim üretimi ukiyo-e ressamları ve onların yayımcılarına mali temel sağlıyordu. Bu resimler tekrar tekrar yasaklandıysa da müstehcen oldukları gerekçesiyle yasaklanmaları ancak 1869'da Batı ahlak anlayışının acele bir şekilde kabul edilmesi sonrasında olmuştur. Friedrich B. Schwan, *Handbuch japanischer Holzschnitt* (Japon Ahşap Baskı Elkitabı), Münih, 2003, s. 528.
97. Edo döneminde *ukiyo* genel bir ruh durumuydu. Dünyanın faniliği ve geçiciliğine kaçış ya da vazgeçmeyle değil, hayat coşkusu ve zevk eği-

limiyle tepki veriliyordu. Asai Ryôi da "Ukiyo Monogatari" adlı öyküsünde bu hazcı yaklaşımı vurgular. Ukiyo-e ressamlarının resimlediği kaba mizahi eğlence edebiyatı *ukiyozôshi* olarak adlandırılırdı; bkz. Schwan, *Handbuch japanischer Holzschnitt*, s. 89.

98. Paul Cézanne, *Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet. Briefe* (Sanat Üzerine. Gasquet'le Konuşmalar. Mektuplar), Hamburg, 1957, s. 73.
99. *A.g.y.*, s. 70.
100. *A.g.y.*, s. 81.
101. Roger Goepper, *Meisterwerke des japanischen Farbenholzschnitts* (Japon Renkli Ahşap Baskısının Başyapıtları), Köln, 1973, s. 13.
102. Adalbert Stifter, *Werke und Briefe. Historischkritische Gesamtausgabe*, Band 2, (Eserler ve Mektuplar. Tarihi-Eleştirel Toplu Eserleri, Cilt 2), Mainz, 1982, s. 9.
103. Adorno / Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*, s. 153. Adorno'nun kültür eleştirisi var olanın körü körüne olumsuzlanmasıyla yetinir. Her onay düşünmenin teslim bayrağı çekmesi olarak değerlendirilir. "Eğlencenin vaat ettiği kurtuluş olumsuzlama olarak düşünmekten kurtuluştur," der Adorno (*a.g.y.*).
104. Başo, *Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland* (Taşranın Dar Yollarında), Mainz, 1985, s. 42.
105. Bi-yän-lu, *Niederschrift von der Smaragdenen Felswand*, Band 1 (Zümrüt Kayalıktaki Yazı), Münih, 1964, s. 156.
106. Yunmen, *Zen-Worte vom Wolkentor-Berg* (Zen Deyişleri), Bern, 1994, s. 105.
107. Linji, *Das Denken ist ein wilder Affe. Aufzeichnungen der Lehren und Unterweisungen des großen Zen-Meisters* (Düşünme Vahşi Bir Maymundur. Büyük Zen Ustasının Öğreti ve Talimatları), Bern, 1996, s. 160.
108. Hartmut Buchner / Koichi Tsujimura (çev.), *Der Ochs und sein Hirte. Eine altchinesische Zen-Geschichte* (Öküz ve Çobanı. Eski Çin'den Bir Zen Öyküsü), Pfulligen, 1958, s. 92.

EĞLENCENİN AHLAKLISI

109. Immanuel Kant, *Kritik der praktischen Vernunft. Werke in zehn Bänden*, Band 6, Darmstadt, 1983, s. 143; Türkçesi: *Pratik Usun Eleştirisi*, çev. İsmet Zeki Eyüboğlu, İstanbul: Say, 2020.
110. *A.g.y.*, s. 299.
111. *A.g.y.*, s. 192 vd.
112. *A.g.y.*, s. 242.
113. *A.g.y.*, s. 238.

114. *A.g.y.*, s. 241.
115. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft. Werke in zehn Bänden*, Band 8, Darmstadt, 1983, s. 362; Türkçesi: *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea, 2016.
116. Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, s. 239.
117. *A.g.y.*, s. 288.
118. Julien Offray de La Mettrie, *Über das Glück oder Das höchste Gut* (Mutluluk Üzerine ya da En Üst İyi), Nürnberg, 1985, s. 47.
119. *A.g.y.*, s. 39, ayrıca s. 19: "Kısacası, ne denli insan olursak, onurumuzu artırırsak, yani ilgimizi doğaya, diğer insanlara ve toplumsal erdemlere ne denli yöneltirsek, kendimizi o denli mutlu hissederiz."
120. Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, s. 255.
121. *Der Glückselige. Eine moralische Wochenschrift*, Teil 1 (Bahtiyar Adam. Haftalık Ahlaki Dergi, Bölüm 1), Halle, 1763, s. 3.
122. Wolfgang Martens, "Die Geburt des Journalisten in der Aufklärung" (Aydınlanma'da Gazetecinin Doğuşu), *Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung*, Band 1 (Aydınlanma Üzerine Wolfenbüttel Çalışmaları. 1. Cilt) içinde, Bremen, 1974, s. 91: "18. yüzyılın ikinci yarısı kamu yararını gözeten dergilerin, tekrar tekrar öne çıkan ifadeye göre, yarar ve eğlenceye yönelik içeriklerin dönemidir. Bunlarda gazeteci eğlendirici yazıların yanı sıra toplum için yararlı olacak genel, ahlaki, pratik nitelikte öğütler, imalar, yemek tarifleri sunardı."
123. Wolfgang Martens, *Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften* (Erdemin Mesajı. Alman Ahlaki Haftalık Dergilerinde Aydınlanma), Stuttgart, 1968, s. 71.
124. Wolfgang Martens (haz.), *Der Patriot. Nach der Originalausgabe Hamburg 1724-26 in drei Textbänden und einem Kommentarband kritisch herausgegeben*, Band 1 (Patriot, Orij. Basım), Berlin, 1969, s. 7.
125. Martens, *Die Botschaft der Tugend*, s. 272.
126. Dieter Petzold, "Die Lust am erhobenen Zeigefinger. Zur Dialektik von Unterhaltung und moralischer Belehrung, am Beispiel des Struwwelpeter" (Parmak Sallama Hevesi. Struwwelpeter Örneğinde Eğlence ve Ahlaki Ders Diyalektiği), haz. Petzold, *Unterhaltung. Sozial- und Literaturwissenschaftliche Beiträge zu ihren Formen und Funktionen* (Eğlence. Toplum ve Edebiyat Bilimleri Açısından Biçim ve İşlevleri) içinde, Erlangen, 1994, s. 89.
127. Niklas Luhmann, *Die Realität der Massenmedien* (Kitlesel Medyanın Gerçekliği), Opladen, 1996, s. 108 vd.
128. Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, s. 289 vd.
129. *A.g.y.*, s. 290.
130. *A.g.y.*, s. 291.

131. *A.g.y.*, s. 294.
132. *A.g.y.*, s. 291.
133. *A.g.y.*, s.. 295.
134. *A.g.y.*, s. 298.
135. *A.g.y.*, s. 299.
136. *A.g.y.*, s. 294.
137. *A.g.y.*, s. 297.

EĞLENCENİN SAĞLIKLISI

138. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, s. 439.
139. *A.g.y.*, s. 435.
140. *A.g.y.*, s. 440.
141. *A.g.y.*, s. 405.
142. *A.g.y.*, s. 403.
143. *A.g.y.*, s. 404.
144. *A.g.y.*, s. 283.
145. *A.g.y.*, s. 437.
146. *A.g.y.*, s. 439.
147. *A.g.y.*, s. 437.
148. *A.g.y.*, s. 436.
149. *A.g.y.*, s. 439.
150. *A.g.y.*, s. 436.
151. *A.g.y.*, s. 440.
152. *A.g.y.*, s. 364 vd.
153. *A.g.y.*, s. 437: "Biri Surat'ta bir İngiliz'in sofrasındaki bir Hintlinin bir şişe biranın açılıp bütün biranın köpük halinde şişeden taştığını gördüğü zaman çığlıklar atarak hayretini gösterdiğini, İngiliz'in bunda hayret edilecek ne olduğunu sorduğu zaman da 'dışarı çıkmasına değil, nasıl içeri tıkabilmiş olduğunuza şaşırıyorum' cevabı verdiğini işittiğimizde güleriz ve bu bize büyük bir keyif verir."
154. *A.g.y.*, s. 345.
155. *A.g.y.*, s. 359.
156. *A.g.y.*, s. 345.
157. *A.g.y.*, s. 364.
158. *A.g.y.*, s. 365.
159. *A.g.y.*, s. 436.
160. *A.g.y.*, s. 437.
161. J. H. Bernard (çev.), *Kant's Kritik of Judgement*, Londra/New York, 1892, s. 221.
162. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, s. 285.

163. Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. Werke in 10 Bänden*, Band 10, Darmstadt, 1983, s. 554; Türkçesi: *Pragmatik Bakış Açısından Antropoloji*, çev. Mukadder Erkan, Ankara: Fol Kitap, 2022.
164. *A.g.y.*, s. 556.
165. *A.g.y.*, s. 557.
166. *A.g.y.*, s. 552.
167. Immanuel Kant, *Metaphysik der Sitten. Werke in 10 Bänden*, Band 7, Darmstadt, 1983, s. 626; Türkçesi: *Ahlakın Metafiziği - Hukuk Öğretisi*, çev. Altan Heper, Ankara: Fol Kitap, 2022.
168. Immanuel Kant, *Der Streit der Fakultäten. Werke in 10 Bänden*, Band 9, Darmstadt, 1983, s. 372; Türkçesi: *Fakültelerin Çatışması*, çev. Mevlüt Albayrak, Ankara: Fol Kitap, 2021.
169. Kant, *Verkündigung des nahen Abschlusses eines Traktats zum ewigen Frieden in der Philosophie. Werke in 10 Bänden*, Band 5 (Felsefede Ebedi Barış Üzerine Bir Denemenin Yaklaşan Tamamlanışının Duyurusu, 10 Ciltte Eserler, Cilt 5), Darmstadt, 1983, s. 406 vd.
170. *A.g.y.*, s. 407.

PASYON OLARAK VARLIK

171. Peter Glotz, "Über die Vertreibung der Langeweile oder Aufklärung und Massenkultur" (Can Sıkıntısının Giderilmesi ya da Aydınlanma ve Kitle Kültürü), haz. P. Glotz ve diğ., *Die Zukunft der Aufklärung* (Aydınlanma'nın Geleceği) içinde, Frankfurt a. M., 1988, s. 217.
172. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*. Tübingen, 1993, s. 390; Türkçesi: *Varlık ve Zaman*, çev. Kaan H. Ökten, İstanbul: Alfa, 2021.
173. *A.g.y.*, s. 263.
174. *A.g.y.*, s. 262.
175. *A.g.y.*, s. 177.
176. "Ciddi" anlamına gelen "Ernst" kelimesi Proto-Cermen dilinde "mücadele, kavga" anlamına gelen *ernustuz* kelimesinden gelir.
177. Heidegger, *Sein und Zeit*, s. 384.
178. *A.g.y.*, s. 126.
179. *A.g.y.*, s. 170.
180. *A.g.y.*, s. 169 vd.
181. *A.g.y.*, s. 167 vd.
182. *A.g.y.*, s. 127.
183. *A.g.y.*, s. 128.
184. *A.g.y.*, s. 169.
185. *A.g.y.*

186. *A.g.y.*, s. 170.
187. *A.g.y.*, s. 178.
188. *A.g.y.*, s. 322.
189. *A.g.y.*, s. 169.
190. *A.g.y.*, s. 266.
191. *A.g.y.*, s. 187.
192. *A.g.y.*, s. 264.
193. *A.g.y.*, s. 346.
194. *A.g.y.*, s. 189.
195. *A.g.y.*, s. 105.
196. *A.g.y.*, s. 172.
197. *A.g.y.*, s. 105.
198. Martin Heidegger, *Gelassenheit*. Pfullingen, 1985, s. 15; Türkçesi: *Olmaya Bırakılmışlık*, çev. Mesut Keskin, İstanbul: Avesta, 2013.
199. Martin Heidegger, *Aus der Erfahrung des Denkens. Gesamtausgabe*, Band 13 (Düşünme Deneyiminden. Toplu Eserleri. Cilt 13), Frankfurt a. M., 1983, s. 9 vd.
200. *A.g.y.*, s. 88.
201. *A.g.y.*, s. 89.
202. Martin Heidegger, *Vorträge und Aufsätze* (Konuşmalar ve Makaleler), Pfullingen, 1954, s. 181.
203. Martin Heidegger, *Bremer und Freiburger Vorträge*, *Gesamtausgabe*, Band 79 (Bremen ve Freiburg Konuşmaları, Toplu Eserleri, Cilt 79), Frankfurt a. M., 1994, s. 66.
204. Martin Heidegger, *Beiträge zur Philosophie. Gesamtausgabe*, Band 65 (Felsefeye Katkılar, Toplu Eserleri, Cilt 65), Frankfurt a. M., 1989, s. 415.
205. *A.g.y.*, s. 260.
206. Heidegger, *Bremer und Freiburger Vorträge*, s. 57.
207. "Ancak Bir Tanrı Kurtarabilir Bizi", Martin Heidegger ile söyleşi, 31 Mayıs 1976 tarihli *Der Spiegel* içinde.
208. Peter Handke, *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*. Frankfurt a. M., 1996, s. 55; Türkçesi: *Tuna, Sava, Morava ve Drina'ya Bir Kış Yolculuğu – Ya da Sırbistan'a Adalet*, çev. Sezer Duru, İstanbul: Telos, 1997.
209. Hubert Winkels, *Leselust und Bildermacht. Literatur, Fernsehen und Neue Medien* (Okuma Zevki ve Resimlerin Gücü. Edebiyat, Televizyon ve Yeni Medya), Köln, 1997, s. 89 vd.
210. Handke, *Eine winterliche Reise*, s. 71.
211. Franz Kafka, *Briefe an Milena*, Frankfurt a. M., 1983, s. 302; Türkçesi: *Milena'ya Mektuplar*, çev. Esen Tezel, İstanbul: Can, 2019.

212. *A.g.y.* Ayrıca bkz. Max Brod/Franz Kafka, *Eine Freundschaft. Briefwechsel*, Band 2, Frankfurt a. M., 1989, s. 435; Türkçesi: *Bir Dostluk, Kafka-Max Brod Mektuplaşmaları*, çev. Kamuran Şipal, İzmir: Cem, 2019. "Eğer yazmıyorsam bu her şeyden önce, son yıllarda bende giderek yasa haline gelmiş olan, 'stratejik' nedenlere dayanıyor. Kelimelere ve mektuplara, kelimelerime ve mektuplarıma güvenmiyorum, kelimelerle oynayıp mektupları dilleri dışarıda okuyan hayaletlerle değil insanlarla paylaşmak istiyorum yüreğimi. Özellikle de mektuplara güvenmiyorum; mektubu güven içinde alıcısına ulaştırmak için zarfı kapatmanın yeterli olduğunu düşünmek garip bir inanç. Kafka kafasında daha insani bir sanat canlandırır: "öncekilere eklemeyi unuttum: kimi zaman sadece böyle 'stratejik düşünceler'le açıklanabilirmiş gibi geliyor bana sanatın özü, sanatın varlığı: insandan insana hakiki bir sözün mümkün kılınması."
213. Heidegger, *Aus der Erfahrung des Denkens*, s. 88.
214. *A.g.y.*, s. 89.

BİR AÇLIK SANATÇISI

215. Brod/Kafka, *Eine Freundschaft*, s. 377 vd.
216. Franz Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente II* (Geride Kalan Yazı ve Parçalar II), Frankfurt a. M., 1992, s. 355.
217. *A.g.y.*, s. 352 vd.
218. Brod/Kafka, *Eine Freundschaft*, s. 381.
219. *A.g.y.*, s. 385.

DÜNYA KARŞISINDA SÜKÛNET

220. George Steiner, *Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?* (Gerçek Şimdi Üzerine. Konuşmamızın İçeriği Var mı?), Münih, 1990, s. 295.
221. *A.g.y.*, s. 294.
222. *A.g.y.*, s. 283.
223. *A.g.y.*, s. 276.
224. *A.g.y.*, s. 275.
225. *A.g.y.*, s. 294.
226. *A.g.y.*, s. 281 vd.
227. *A.g.y.*, s. 302.
228. *Kunst heute*, Nr. 3: *Robert Rauschenberg im Gespräch mit Barbara Rose* (Günümüzde Sanat, No. 3: Robert Rauschenberg - Barbara Rose Söyleşisi), Köln, 1989, s. 127.

229. *A.g.y.*, s. 124.
230. *A.g.y.*, s. 101.
231. Barnett Newman, Clifford Ross (haz.), *Abstract Expressionism: Creators and Critics* (Soyut Dışavurumculuk: Yaratıcılar ve Eleştirmenler) içinde, NYC, 1990, s. 126. [Han hatalı olarak bu alıntının da adı geçen Rauschenberg söyleşisinden (s. 290) kaynaklandığını belirtir. Düzeltme eserin A. N. West tarafından yapılmış olan İngilizce çevirisinden alınmıştır. *–ç.n.*]
232. *A.g.y.*, s. 79.
233. *A.g.y.*, s. 90.
234. *A.g.y.*, s. 93.
235. Brod/Kafka, *Eine Freundschaft*, s. 378.
236. *Robert Rauschenberg im Gespräch*, s. 93.
237. *A.g.y.*, s. 99 vd.
238. *A.g.y.*, s. 83.
239. "Ich habe meinen Himmel" (Cennetime Sahibim Ben), Robert Rauschenberg ile Söyleşi), 12 Ocak 2006 tarihli *Die Zeit* içinde.

EĞLENCENİN META-TEORİSİ

240. Joachim Westerbarkey, "Von allerley Kurzweyl oder vom wissenschaftlichen Umgang mit einem antiquierten Begriff" (Her Türlü Eğlenme ya da Antikalaşmış Bir Kavramla İlişki), haz. J. Westerbarkey ve diğ., *a/effektive Kommunikation. Unterhaltung und Werbung* (Duygusal/Etkin İletişim. Eğlence ve Reklam) içinde, Münster, 2003, s. 21.
241. *A.g.y.*, s. 13.
242. Peter Vorderer, "Was wissen wir über Unterhaltung?" (Eğlence Hakkında Ne Biliyoruz?), *a/effektive Kommunikation* içinde, s. 111.
243. Westerbarkey, "Von allerley Kurzweyl", s. 13.
244. Hans Thomas, "Was scheidet Unterhaltung von Information" (Eğlenceyi Enformasyondan Ayıran Nedir?), haz. Louis Bosshart/Wolfgang Hoffmann-Riehm, *Medienlust und Mediennutz. Unterhaltung als öffentliche Kommunikation* (Medya Keyfi ve Medya Kullanımı. Kamusal İletişim Olarak Eğlence) içinde, Münih, 1994, s. 71.
245. *A.g.y.*, s. 70.
246. Luhmann, *Die Realität der Massenmedien*, s. 96.
247. *A.g.y.*, s. 97.
248. *A.g.y.*, s. 51.
249. *A.g.y.*, s. 98.

METİS YAYINLARI

Özgür Taburoğlu

DÜNYEVİ VE KUTSAL

Modernlerin Maneviyat Arayışları

Dünyanın tamamen kutsallıkla örtülü olduğu, ötedünyayla bu dünyanın henüz birbirinden uzak olmadığı zamanlardan başlayarak, kutsalın içinden dünyeviliğin ortaya çıkıp gelişmesinin kültürel ve tarihsel bir öyküsünü sunuyor Özgür Taburoğlu. Kutsallık ile dünyeviliği mutlak karşıtlar olarak görmek yerine, her ikisini iç içe ve sürekli birbirini etkileyen ve dönüştüren kavramlar olarak görmeyi öneriyor: Ne tümüyle kutsaldan arınmış bir dünyevilik vardır, ne de kutsallık dünyayı, yeryüzünü, maddeyi unutabilir, görmezden gelebilir.

Kutsalın giderek gökyüzünden aşağıya çekilip yere indirildiği bu süreç, "Doğu"da ve "Batı"da temelde farklı değildir. Özgül biçimlerine rağmen, hem Hıristiyanlığın hem İslamın coğrafyalarında benzer dünyevileşme anlarını saptamak mümkündür.

Halk, kalabalıklar, rönesans, protestanlık, zındıklık, sofuluk, cinler, ara biçimler ve mekânlar, batıl şeyler ve hurafeler, bilim, anatomi, haritacılık, dinsel resimler, ikonlar, hat ve nakış, haricilik, batınilik, tasavvuf, mistikler, azizler ve dervişler, bektaşilik...

Bu büyük ve sancılı öykü, kitabın son bölümünde modernliğin en kritik isimlerine ulaşıyor: Modernizmin iştahlı kapitalist dünyası üzerinde Romantikler, sonra Bataille, Heidegger, Levinas, Merleau-Ponty gibi düşünürler ve Irigaray, Daly gibi feministler. Özgür Taburoğlu, onların yeni maneviyat arayışlarını –bu dünyayı da içine katan bir teoloji arayışlarını– kitabının en başından başlayarak çizdiği büyük resmin önünde okumaya girişiyor.

METİS YAYINLARI

Svetlana Boym

BAŞKA BİR ÖZGÜRLÜK

Bir Fikrin Alternatif Tarihi

Çeviren: Cemal Yardımcı

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.

METİS YAYINLARI

Daniel Kuspit

SANATIN SONU

Çeviren: Yasemin Tezgiden

Postmodern sanat anlayışı, neyin sanat olup neyin olmadığı konusunda bir süredir hararetli bir tartışmaya ve kafa karışıklığına yol açıyor. Günümüzde sanat ve sanat eseri piyasa, moda, milyon dolarlar, pazarlama, marka gibi kelimelerle birlikte anılıyor. Bunlara eşlik eden puslu havada, sezilen ama bir türlü adı koyulamayan bir şey var. Tanınmış sanat eleştirmeni Donald Kuspit'in kitabı işte tam da bu ifade edilemeyen şey üzerine. Son derece bayağı, iz bırakmayan, sığ postmodern çalışmalarla dolu bir sergi salonunda izleyicinin hissettiği sıkıntının ardındaki gerçek: Bunlar sanat eseri değil, bu yüzden de gerçek sanatın hissettirdiklerini hissettiremezler.

Bu tür eserleri tanımlamak için Alan Kaprow'un "postsanat" terimini kullanan ve postmodern sanatın aslında sanatın sonu anlamına geldiğini, çünkü estetiğin itibarını kaybettiğini öne süren Kuspit, tinsel değerlere inanan sanatçı tipinin yerini nasıl pazarın taleplerine göbekten bağlı postsanatçı tipinin aldığını anlatıyor. Marcel Duchamp ve Barnett Newman'ın çalışmalarını ve kuramsal fikirlerini titizlikle değerlendirerek, sanattaki bu değer kaybının modern sanatın entropik karakterinden ayrılamayacağına dikkat çekiyor, varılan noktayı estetik karşıtı postmodern sanat olarak nitelendiriyor.

Yirminci yüzyıl boyunca sanatın katettiği yol üzerine keskin gözlemler içeren kitap, görsel sanatların halihazırdaki çıkmazlarını gösterdiği gibi, bu sıkışmanın taşıdığı imkânlara da işaret ediyor.

metis'ten okuyabileceğiniz diğer kitaplar

Yeryüzü Yakılıp Yıkılırken Jonathan Crary

Geştalt Kuramı Esra Mungan

Temasın İmkânları haz. Ayşe Akalın

Pis İşler Eyal Press

Gıdanın Politik Ekolojisi haz. F. Adaman, S. Akkoç

Hafıza Kazısı Ülker Gökberk

Araziyi Düzleştirmek Hasan Turgut

Foucault ve Şeyler Michel Foucault, Oğuz İnel

Çalınan Dikkat Johann Hari

Feminist Eleştiri: Arayışlar ve Müzakereler
haz. D. Gülçiçek, E. Erdoğan

Korku Metropolü İstanbul Uğur Tanyeli

Salgın, İklim, Toplum haz. Ayşe Köse Badur

Palyatif Toplum Byung-Chul Han

Kavramların Yolculuğu Elif Daldeniz-Baysan

Tufan Göründü Bülent Somay

Mesafeyi Aramak haz. Jale Özata Dirlikyapan

Şiddetsizliğin Gücü Judith Butler

Çoğu Zarar Azı Karar Jason Hickel

Düşünme Etiği Fatmagül Berktay

Agroekoloji: Başka Bir Tarım Mümkün haz. T. Özkaya,
M. Yüce Yıldız, F. Özden ve U. Kocagöz

Delişmenlik Çağı Barbara Natterson-Horowitz, Kathryn Bowers

Zaten Yoktular Slavoj Žižek, Oğuz İnel

Her Şey Değişmeli! haz. Renata Ávila, Srećko Horvat

İstanbul Açık Şehir İpek Türeli

Geleceğin Tarihleri Lizzie O'Shea

Vulnus, Kırılganlık Üzerine Gamze Hakverdi

Yatak Odasındaki Kalabalık Yeliz Turan Yunusoğlu

Kültür ve Emperyalizm Edward W. Said

Freud'dan Lacan'a Psikanaliz Saffet Murat Tura

Aşırılığın Peygamberleri Allan Megill

Emek, Beden, Aile haz. Taylan Acar, Şemsa Özar

Kayıp Hafızanın İzinde Pınar Yıldız

Marx'ın *Kapital*'i İçin Kılavuz David Harvey

Neoliberalizmin Harabelerinde Wendy Brown

Sol: Evin Reddi Tuncay Birkan

Davet: Konukseverlik Üstüne A. Dufourmantelle, J. Derrida

Mimar Sinan: Tarihsel ve Muhayyel Uğur Tanyeli

Cinsel Normalliğin Kuruluşu Ezgi Sarıtaş

İroni Vladimir Jankélévitch

Siyah Deri, Beyaz Maskeler Frantz Fanon

Yeni Karanlık Çağ James Bridle

Yeni Sağ Radikalizmin Veçheleri Theodor W. Adorno

Zamana Düşüş Emil Michel Cioran

Küçülme haz. G. D'Alisa, F. Demaria, G. Kallis

Sekiz Kentin Hikâyesi E. Fuat Keyman, Berrin Koyuncu-Lorasdağı

Beckett Didier Anzieu

Moleküler Kızıl McKenzie Wark

İkinci Hayat Nurdan Gürbilek

Hormonların Gücü Randi Hutter Epstein

Kat, Sinema ve Etik Umut Tümay Arslan

Tüm kitaplar ve tanıtımlar için bkz.
www.metiskitap.com/catalog/series/614