cogito

Yapı Kredi Yayınları • Üç aylık düşünce dergisi • Sayı: 38 • Kış 2004

Şiir.



Odak: Metafor Olarak Balkan(lar)

YKY

cogito

Şiir.

Sayı: 38 Kış 2004

Yapı Kredi Yayınları: 2003

Cogito
Üç aylık düşünce dergisi
Sayı: 38 Kış, 2004
ISSN 1300-2880

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş. adına sahibi:
SELÇUK ALTUN
Genel Müdür:
R. ÖMER KÜKNER
Genel Müdür Yardımcıları:
R. HİKMET KONURALP
SERHAT BAYSAN

Dergi Yayın Yönetmeni:
CEM AKAŞ
Sorumlu Yazı İşleri Müdürü:
ASLIHAN DİNÇ

Dergi Editörü:
E. EFE ÇAKMAK

Yayın Kurulu:
CEM AKAŞ, ENİS BATUR, ŞEYLA BENHABİB (Prof. Dr., Yale University), E. EFE ÇAKMAK, BESİM F. DELLALOĞLU (Doç. Dr., Mimar Sinan Üniversitesi), FERDA KESKİN (Bilgi Üniversitesi), AHMET KUYAŞ (Galatasaray Üniversitesi), KAAN H. ÖKTEN (Yard. Doç., Bilgi Üniversitesi), EYÜP ÖZVEREN (Doç. Dr., Ortadoğu Teknik Üniversitesi), AYFER TUNÇ, GÜVEN TURAN, AYDIN UĞUR (Prof. Dr., Bilgi Üniversitesi)

Grafik Tasarım:
FARUK ULAY, AKGÜL YILDIZ
Düzelti:
FAHRİ GÜLLÜOĞLU, MÜGE KARALOM
Yayın Sekreteri:
GÜLAY KANDEMİR

Renk Ayrımı / Baskı:
OFSET YAPIMEVİ
Yahya Kemal Mah. Okul Sk. No: 4 Kağıthane / İstanbul
Tel.: (0212) 295 86 01
Faks: (0212) 295 64 55

Halkla İlişkiler:
ARZU HAKSUN
Reklam:
EMRAH ERSOY

Yazışma Adresi:
COGİTO
Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş.
İstiklal Caddesi, No: 285 Beyoğlu 34433/İstanbul
Tel.: (0212) 252 47 00 (pbx)
Faks: (0212) 293 07 23
E-posta: ykkultur@ykykultur.com.tr
E-posta: ecakmak@ykykultur.com.tr
İnternet adresi: http://www.cogitoyky.com
www.teleweb.com.tr

Bilgi hattı:
(0 212) 473 0 444

Partner of "European Network of Cultural Journals – Eurozine"
"Avrupa Kültürel Yayınlar Ağı – Eurozine" Üyesi
www.eurozine.com

Cogito'da yayımlanan tüm yazıların sorumluluğu yazarına aittir.
Dergide yer alan yazılar kaynak gösterilmek kaydıyla yayımlanabilir.
Yayın Kurulu, dergiye gönderilen yazıları yayımlayıp yayımlamamakta serbesttir.
Gönderilen yazılar iade edilmez.

Hesap no: Yapı Kredi Beyoğlu Şubesi 56 00 87-9
Yurtiçi fiyatı: 8.000.000.- TL

Bu Sayıda:

Cogito'dan

5 • Şiir: İşler Karışıyor

Rüzgâr Gülü

8 • Tıp Eğitiminde ve Halk Sağlığında Mantık ve İstatistiğin Önemi • "Farklılık ve Sınırların Deneyimi" • Son Akşam Yemekleri... • Kara Delik: Bengi-Dönüş • Şişedeki Sinek mi Ağlardaki Balık mı? • Duygusal Atık

Klasik

21 • Sühreverdî • Batıda Yalnızlığın Hikâyesi

Söyleşi

29 • Tarihçinin Kişisel Tarihine Bir Yolculuk • Suraiya Faroqhi ile Söyleşi – Ekrem Işın

Yeni Perspektifler

49 • Peter Sloterdijk • İşlenebilir İnsan: Gen Teknolojisinin Etik Durumu Üzerine

Dosya: Şiir.

64 • Samih Rifat • Nikias: Şiir ve Felsefeciler Üstüne Söyleşi
74 • Kemal Atakay • Dante ve Lirik Şiir Geleneği
84 • Mahmut Erol Kılıç • Sûfî Şiirinin Poetikası
98 • E. Efe Çakmak • Byron ve Romantiklik
109 • "Umutsuz Olmayan Şairler Karamsardır" • Enis Batur'la Söyleşi – E. Efe Çakmak
117 • Doğan Özlem • Hermeneutik ve Şiir Sanatı
151 • Martin Heidegger • Şiirde Dil: Georg Trakl'ın Şiiri Üzerine Bir İrdeleme
190 • Roman Jakobson – Claude Lévi-Strauss • Baudelaire'in "Les Chats" Şiiri
209 • Julia Kristeva • Gérard Nerval, Miras Yoksunu Şair

234 • Ferda Keskin • Kötülük Toplumu ve Biçimin Muhalefeti:
Ece Ayhan'ın Şiirini Okumak İçin Kavramsal Bir Arkaplan Taslağı
242 • Levent Şentürk • Eşik Hep Başka Yerdir

Odak: Metafor Olarak Balkan(lar)

297 • Sömürgeleştirmenin Son Aşaması • Obrad Saviç'le Söyleşi –
E. Efe Çakmak
258 • Hasine Şen • Balkanlar: Metaforların Çarpıştığı Bir Savaş Alanı
274 • Tomislav Longinoviç • Bizim Gibi Vampirler: Gotik Düşsellik ve
"Sırplar"

Gündem

297 • Philippe Van Parijs • Herkes İçin Asgari Ücret

Kitap

313 • Bülent Doğan • Badiou: Etik Üzerine

Geçen Sayıdakiler

317 • Sayı 37: Kan, damardan

319 • Yazarlar Hakkında

Şiir: İşler Karışıyor

Cogito'nun "Şiir" sayısı, YKY'de işlerin biraz karışacağının habercisi. Çünkü bu sayının ardından *Sanat Dünyamız* dergisi bir "Bilim" sayısı, *Kitap-lık* dergisi ise bir "Müzik" sayısı hazırlayacak. İşleri istediğimiz kadar karıştırabilecek miyiz bilemiyorum; ama en azından, *Cogito*'nun bu sayısının, dosyasıyla, *Kitap-lık* dergisine tertemiz bir gol attığı ortada.

Şiir dosyamızda iki farklı yol tuttuk; şiirin tarihsel "anlaşılış biçimlerini", şiir-düşünce ilişkisinin tarihsel gelişimini izleyen bir ilk kısım, ardından, düşünürün şaire yaklaşımlarından örnekler seçerek oluşturduğumuz, düşünürün ya tek bir şiir üzerinden, ya da bir şair üzerinden şiir hakkında akıl yürüttüğü ikinci kısım. Böylece, dosya Samih Rifat'ın kaleme aldığı ve Antikçağın şiir anlayışlarını özetleyen bir Platonik diyalogla açılıyor. Kemal Atakay Dante'yi odağa alarak şiirin ortaçağ ve rönesanstaki kimliğini anlatırken, Mahmut Erol Kılıç, Sufi şiirinin poetikasını ele alıyor; bendenizse Byron odağında, romantik düşüncenin şiirle, şiirin genel anlamda romantiklikle ilişkisine dair birtakım tespitler sıralıyorum. Doğan Özlem bu kronolojik sıranın ötesinde, genel anlamda yorumbilgisi yönünden şiir konusunu işlerken, Enis Batur'la yaptığımız söyleşi, ikinci kısma, yani düşünürün şaire yaklaşım örneklerini derlediğimiz kısma geçiş sağlayan bir köprü işlevi görüyor. Bu kısımdaysa, hepsi artık birer klasik sayılan, Heidegger'in Trakl, Kristeva'nın Nerval, Jakobson'un Baudelaire incelemelerinden sonra; Ferda Keskin'in Ece Ayhan'a ve Levent Şentürk'ün İlhan Berk'e nasıl yaklaştıklarını görüyoruz.

Bu sayının odağında Balkanlar var. Belgrad'da, Belgrad Çevresi'nin kurucularından, ayrıca *Belgrad Circle* dergisinin editörü ve *Balkan As Metaphor Between Globalization and Fragmentation* kitabının fikir babası Obrad Saviç'le yaptığımız söyleşiyi, İstanbul Üniversitesi'nde çalışmalarını sürdü-

ren Hasine Şen'in, Todorova'yı temel alan ve Balkanlar'ı metaforların çarpıştığı bir savaş alanı olarak okuyan makalesi izliyor; son olaraksa, Tomislav Longinoviç'in vampir yazınıyla Balkan kavrayışları ilişkisini sorgulayan yazısı geliyor.

Asgari ücretin üç yüz kaç milyon olması gerektiği tartışmalarının hararetlendiği bir dönemde, dünyanın başka yerlerinde, bambaşka bir asgari ücret tartışmasının devam ettiğini hatırlatmak adına, "Herkes İçin Asgari Ücret" adlı, son zamanlarda epey de bir gürültü koparan yazıyı yayımlamadan edemedik.

Hatırlatalım, *Cogito*'nun önümüzdeki iki sayısı Avrupa üzerine. Önce Avrupa kavramını, sonra da Avrupa siyasetini okuyacağız. Bu yılın son sayısınınsa Kant özel sayısı olması planlanıyor.

E. Efe Çakmak

Tıp Eğitiminde ve Halk Sağlığında Mantık ve İstatistiğin Önemi

Geçen gün gazetelerin birinde okuduğum bir haber beni düşündürdü – genelde olmayan birşey bu, o yüzden bu deneyimimi paylaşmak istedim. Almanya'da yaşayan bir doktorumuz, bir Türk doktoru, Türk örf ve adetlerinin modern dünyada –bile– ne kadar yararlı ve isabetli olduğunu örneklemek amacıyla söz almış, diyor ki (mealen) "bizim taharet alışkanlıklarımız (kulak çınlatma servisi: Adalet Ağaoğlu, Hasan Pulur, Zeki Coşkun, Semih Gümüş, Sefa Kaplan) aslında hemoroid oluşumunu engelleyen çok güzel bir yöntemdir. Ben mesela burada [Almanya'da] onyıllar boyunca kıçını kuru kuru silen yaşlı kadın ve erkeklerin kıçlarının girdiği korkunç şekli gördükçe bunu düşünüyorum."

Hakikaten enteresan bir düşünce bu. Tıp denilen bilgi birikimini sanat ya da bilim olarak adlandırmak size kalmış, ama her halükarda belirleyici yanı, neden-sonuç ilişkisine fena halde bağlı olması. Üstelik bunu tersten yapmaya çalışıyor, yani sonuçlara bakarak nedenin ne olabileceğini kestirmeye çalışıyor. Dolayısıyla sağlam bir mantık temeli gerektiriyor – el becerisi ve hüner kadar önemli bu bence. Bu hemoroid örneğine biraz daha yakından bakalım mı? Nedir, sonuç: hemoroid, neden: kuru temizleme. Hipotez: ıslak silerseniz hemoroid olmazsınız. Peki ama güzel kardeşim, Türkiye'de hiç mi kimsenin basuru yok? Bunların hepsi kuru temizledikleri için mi basur olmuş? Nasıl bir alan araştırması yaptın, neyine güveniyorsun? Ben şimdi nasıl inanayım senin teşhislerine, önereceğin tedavi yöntemlerine?

Bunun benzeri bir mantık ve çıkarım abidesini vapur iskelelerindeki yeşilay pos-



terlerinde görmek mümkün: sayılarla konuşuyor adamlar, ne dediklerini biliyorlar yani, diyorlar ki aman alkol kullanmayın, çünkü şiddet olaylarının, trafik kazalarının ve tecavüzlerin yüzde ellisi alkollüyken gerçekleşiyor. Peki, ben şimdi bir poster yapıp aynı verilerden hareket ederek desem ki "aman sevgili halkım, alkol kullanın, çünkü bütün bu kötü şeylerin yüzde ellisi alkolsüzken oluyor," yanlış birşey söylemiş olur muyum? Yüzde elli-yüzde elli bir dağılım söz konusuysa, alkolün belirleyici bir faktör olmadığı anlaşılır; yani alkollü ya da alkolsüz olmak birşeyi değiştirmiyor, kaza yapma olasılığınız başka şeylere bağlı demektir. Ayrıca ben eminim ki bu posterde yüzde elli demişlerse o en iyi ihtimalle yüzde kırkbeş filandır, yani alkolsüz olmak aslında daha tehlikelidir. İnsan kendini kendi bacağından vurabiliyor işte bazen. Mantık, bütün güzelliklerin anasıdır.

CEM AKAŞ

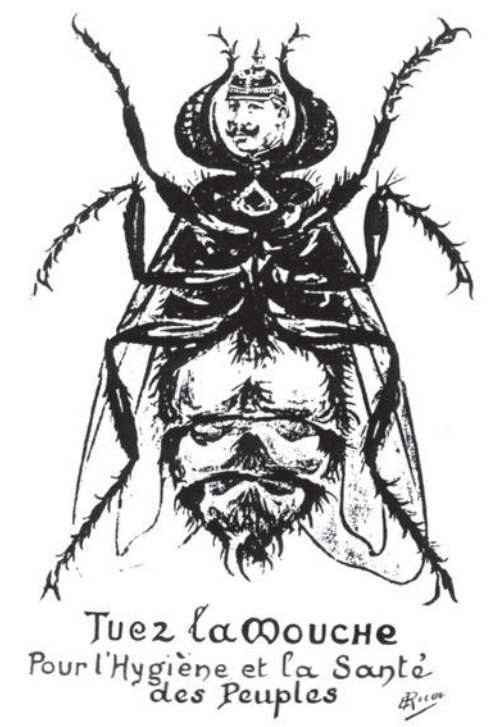
"Farklılık ve Sınırların Deneyimi"

Burada 10-13 Aralık 2003 tarihleri arasında International Society for Intellectual History (ISIH) (Uluslararası Entelektüel Tarih Derneği) ve Boğaziçi Üniversitesi Tarih Bölümü tarafından Boğaziçi Üniversitesi'nde düzenlenen "Farklılık ve Sınırların Deneyimi" (Alterity and the Experience of Limits) isimli uluslararası konferansa değineceğiz. İlk olarak erteleme ve aksaklık olmaksızın gerçekleştirilen bu etkinliğin organizatörü Levent Yılmaz övgüyü hak ediyor. Konferansın sponsorları Koçbank Kültür Sanat, Aventis, Instituto Cervantes Estambul, A4 Ofset ve BEK'e de desteklerinden dolayı teşekkür etmek gerekir.

Ancak konferansın burada bizim için asıl önemli özelliği farklı disiplinlerden dünyanın farklı yerlerindeki üniversitelerden akademisyenleri bir araya getirmesi oldu. Bu özelliğiyle sanki Annales tarihçiliği içerisinde, tarih ve sosyal bilimleri yaklaştırmak için yapılmış nice ünlü çağrının bir yankısı gibiydi. Akademik çerçevede, kültür tarihinin günümüzde geldiği nokta sosyal bilimciler ve tarihçilerin kaçınılmaz olarak etkileşmesini ve disiplinlerarası diyaloglar kurmasını gerektiriyor. Konferansta kültür tarihçileri, antropologlar, teoloji, psikanaliz, edebiyat kuramı uzmanları ve felsefeciler bir araya gelerek ortak sorular ve sorunlar etrafında konuştular. Konferansın teması, "Farklılık ve Sınırların Deneyimi", 11 Eylül sonrası ve Irak'ta savaşın sürdüğü bu günlerde farklılıkla nasıl yüzleşilebileceği, farklılığa nasıl yaklaşabileceği sorunlarını ele almasıyla önemliydi. Daha akademik bir açıdan bakarsak, bugün artık sosyal bilimciler ve tarihçiler arasında "moda" haline gelen farklılık, ötekilik gibi kavramların, felsefi açılımlarıyla ilgili epeyce konuşma içeren bu konferans bu kavramları kullanmak, ve ortaya çıkan birtakım problematik konuları düşünmek açısından çok yararlıydı. Disiplinlerarası çalışmaların en riskli durumu olan "öteki" disiplinde yeterince yetkin olmama sorununu aşmak adına, bu gibi konferansların çok yapıcı olacağı kanaatindeyiz.

Konferansın açılış tebliği *Cogito* okurlarının da tanıdığı önemli bir tarihçi, halen Rutgers Üniversitesi'nde hocalık yapan Donald R. Kelley tarafından verildi (bkz. Donald Kelley, "İnsana Dönüş: Batı Tarihinde Değişim ve Aydınlanmalar", *Cogito* Sayı:29, Güz 2001, s. 212-26). "Çağlar Boyu Farklılık: Farklı Zaman ve Mekanlarda 'Barbarlık'" isimli tebliğinde Kelley, Tarih'le birlikte ortaya çıkan, en eski farklılık biçimi olan barbarlık kavramını ele aldı. Heredot'un Yunan dünyasının dışına bakışıyla ortaya çıkan bu kavramın, Hıristiyanlığın pagan dinini reddedişiyle devam ettiğini; barbarlığın eleştirilmesinin klasik dönem ve Hıristiyan düşüncesi içerisinde yüzyıllar boyu devam ettiğini ve modern zamanlara kadar süregeldiğini belirtti. Çeşitli örnekler üzerinden, nasıl bu umursamaz ses kaydırmasının bir kültürel kategoriye dönüştüğünü anlatan Kelley, barbarlık kavramının modern ve post-modern deneyimin egzotik "öteki"sini kapsamanın yanı sıra "düşman" olarak algılanan yabancıları ve henüz keşfedilmemiş diğer "farklılık" temsillerini de içerdiğini dile getirdi. Donald Kelley yirmi senedir genel yayın yönetmenliğini yaptığı *Journal of the History of Ideas*'daki görevini geçenlerde Jonathan Israel'e devretti. Şimdi Israel'in konferansta sunduğu tebliğine bakacağız.

Jonathan Israel'in sunumunun adı "Aydınlanma ve Ötekilik: Erken Aydınlanma Dönemi Avrupasında Bir Felsefi Tartışma, 'Klasik Çin Düşüncesi'ni sınıflandırma Meselesi'" idi. Israel, on yedinci yüzyılın sonu, on sekizinci yüzyılın başında Batı Avrupa'da Cizvitler ve Katolik Kilisesi'nin diğer kolları arasındaki anlaşmazlıklardan ötürü Çin'in dini geleneklerinin, özellikle de Konfüçyüs geleneğinin gerçek özellikleri konusunda yaşanan tartışma ve Çin'den geleni Hıristiyan geleneğine çevirme çabaları üzerinde durdu. Bu konuda epey yazılıp çizildiğine, ancak birçok erken Aydınlanma dönemi filozofunun



Yael Dagan'ın "Savaş Kültüründen Bir Avrupa Fikrine 'Medeniyet ve Barbarlık': Fransa 1914-1933" adlı sunumundan bir görsel; 1914-18 arasında yaygın bir kartpostal.

–Arnaud, Malebranche, Bayle, Leibniz, Buddeus, Christian Wolff ve Paolo Mattia Doria'nın– bu tartışmaya dahil olduğunun az bilinen ve daha az araştırılmış bir konu olduğuna değinen Israel, her ne kadar bu tartışma Cizvit kaynaklarına dayanmış ve teolojik polemiklerle ilişkilendirilmiş olsa da, asıl konusunun, ötekiliğin insanın kendi entelektüel terminolojisinde nasıl sınıflandırılacağı olduğunu ileri sürdü. Bayle'ın ve (Cizvit karşıtı) Malebranche'ın Konfüçyanizm'i Buddeus'un "Spinozismus ante Spinozam" kavramının bir örneği olarak görmesinin kabul edilirliğini ve tartışmanın Batı felsefesi açısından yankılarını, mesela Christian Wolff'un Çin Felsefesi'ni Leibniz gibi algılamasına 1721'de Halle'deki ünlü konuşmasında gelen tepkilerin Almanya'da yol açtığı uzun soluklu Wolff tartışmalarını örnek gösteren Israel konferanstaki en enteresan sunumlardan birini gerçekleştirdi.

Cemal Kafadar "Osmanlı Siyasal Düşüncesinde Kimlik ve Farklılık: Talikizade'ye Göre Osmanlı Devletine Has Yirmi Özellik" adlı sunumunda Talikizade'nin 16. yy sonunda yazdığı 1593-94 Osmanlı-Avusturya Muharebesi tarihinde sıraladığı Osmanlı devletine has yirmi özelliği inceledi. Talikizade'nin bu özellikleri sıralamakla yetinmeyip, bunları Frenklerin, Moğolların, İranlıların ve Avrupalıların özellikleriyle karşılaştırdığına değinen Kafadar, Osmanlı fikir geleneğinde, pek sık rastlanmayan bu denemeyi aktardı. Listeye bir göz atmak gerekirse sırasıyla, Sünni İslam'a bağlılık; Mekke ve Medine'nin koruyuculuğu, payitahtın "babadan oğula geçmesi" ("terakki etmek üzere"); karaların ve denizlerin sultanı unvanının meşru kullanımı; düzenli ordunun bulundurulması; İstanbul'un eşsiz prestiji; devletinin sınırlarının yedi iklimi kapsaması; kulların ve halkın zenginliği; Osmanlı toplumunun çok-uluslu ve çok-dinli bir toplum oluşu; Osmanlı Sultanlarının cesareti ("şecaat"); Osmanlı Sultanlarının şiir kabiliyeti/sevgisi ("kuvvet-i şiiriyye"); Osmanlı Şehzadelerinin sadakati, padişah olmazlarsa başka devletlerin himayesine girmemeleri (halbuki Humayun'un kardeşleri Safavîlerin ve Osmanlıların saraylarına sığınmışlardı); Osmanlı saltanatının adaleti; Osmanlı Hanedanının Oğuz Kaan boyundan gelen asaleti; hukukun ve adaletin uygulanması; Osmanlıların vakarlı kimseler olması; hazinenin her zaman dolu olması; mutlak gücün Sultan'da olması, yazdığı bir fermanla en uzak diyarda bile iktidarının uygulanması (Venedik Doju ya da Safavî şahlarında ise "istiklal yoktur", her kararları için meclislerine danışırlar); devletin halkın özel mükiyetine saygısı. Bu metnin ilginç yanlarından biri ise devletin resmi tarihçisi olan Talikizade'nin, ekonomi ve meşruiyet problemlerinin bulunduğu bu dönemde, Osmanlıları diğer devletlerle kıyaslayarak meşruiyet kazandırmayı denemesi.

Konferansın kapanış konuşmasını ünlü antropolog Jack Goody yaptı. Cambridge

Üniversitesi'nden emekli olduktan sonra, zamanını değişik ülkelerde ders vererek ve araştırmalarını sürdürerek geçiren Goody'nin Boğaziçi Üniversitesi'ne gelişi başlı başına bir olay. "Farklılık ve Modernizm" başlıklı konuşmasında antropolojinin farklılığı inceleme metotlarına, 20. yüzyılda antropoloji adına önemli noktalara, Doğu-Batı ayrımı ve farklılıkla baş edememenin güncel açılımlarına değindi.

Aynı anda üç salonda, üç oturum gerçekleştirilen konferanstan diğer bazı başlıklar şöyle idi: "Öteki Savaşçı: Homeros'tan Albert Lord'a Savaşçının Kavramsal Dünyası", Dean Miller; "Farklılığın Sınırları ve Eşitliğin Düşünebilirliği", Yianna Liatsos; "Albert Camus Tarih'e Karşı", William E. Duvall; "Hayalgücü Okyanusu: İnsanlık ve Sonsuzluk Arasında Rousseau", Matthew Maguire; "G. B. Vico'nun Özyaşam Öyküsünde Farklılık ve Kimlik", David Marshall; "Alman Uygarlık Tartışmasında Farklılık ve Tarihselcilik: Troeltsch, Schweitzer, ve Jaspers", Joanne Miyang Cho; "Tarihsel Öteki Sorunu", Benjamin C. Sax; "Louis Marin'in Farklılığı", Frédérique Villemur; "18. ve 19. yüzyıl İspanyol Basınında Türk İmgesi", Pablo Asuero; "Tarihçiler için Ricoeur: Ötekilik Ontolojisinin Önemi", Steven Lestiton; "Portre: Farklılığın temsili", Collete Nativel; "Erken Dönem Türkiye Cumhuriyeti'nde Güzel Sanatlar ve Kültürel Farklılık", Duygu Köksal; "Savaş Kültüründen Bir Avrupa Fikri'ne 'Medeniyet ve Barbalık': Fransa 1914-1933", Yael Dagan; "Hıristiyan Kabalası ve Yahudi Ötekiliği: Modern Anti-Semitizm'in Kökenleri", Gordon M. Wiener; "Hıristiyan Kabalası ve Yahudi Ötekiliği: Aydınlanma Toleransının Kökenleri", Allison P. Coudert; "Toplum Ötekinin Diskurudur: Post-Marksist Düşüncede 'Yabancılaşma'nın Kaderi", Warren Breckman; "Yabancı bir ülke olarak Geçmiş? Foucault'nun Tarihsel Hermenötiği", Ulrich Johannes Schneider; "Bir Sosyal Kimlik Kuramı Taslağı", Aydın Uğur; "18. yüzyılın ikinci yarısında Amerika kıtasının ve Amerikalıların İtalya'da Sürgündeki Cizvitler tarafından Algılanışı", Beatriz H. Domingues; "Batılı Bedene Has Olan Nedir?", Robert Martensen.

Kapanış günü katılımcıların tamamı çok memnundu ve çok tatmin edici bir konferans olduğu konusunda hemfikirdiler. Hiç tanımadıkları insanlardan, bilmedikleri konularda sunumlar dinlediklerini ve kendi araştırmalarına iliştirmek için yeni ilgiler edindiklerini belirttiler. Sanırım bu Türkiye'de az yaşanır bir durum olduğu için, Türk akademisi adına önemli bir olaydı. ISIH'in bir sonraki konferansı 27-31 Temmuz 2004 tarihleri arasında Helsinki Finlandiya'da gerçekleştirilecek. Eğer "Uses and Abuses of Reason" temalı bu konferansa katılmak isterseniz 31 Mart 2004 tarihine kadar 150-200 kelimelik bir özet göndermeniz gerekiyor. Ayrıntılı bilgi www.isih.org adresinde!

ELİF ÖZGEN

Son Akşam Yemekleri...

Kimilerinin İsa'nın son akşam yemeğinin, kimilerinin Yahudi geleneğinin, kimilerinin eski Yunan öğretilerinin devamı olduğunu düşündüğü "son akşam yemeği" geleneği günümüzde sadece birkaç mekânda sürdürülüyor: Hapishanelerde.

Bir çoğumuzun son yemeğini seçme gibi bir lüksü yok, peki ya ertesi gün öleceğini bilenler son akşam yemeklerinde ne isterler? Örneğin ölüm cezasının uygulanmasını bekleyen mahkûmlar son akşam yemekleri üzerinde uzun uzun düşünürler mi? Bilinmez. Ama pek çok insan cezaevindeki ölüm mahkûmlarının neler yediğini merak ediyor olmalı ki bu konuda iki belgesel çekilmiş. Asılan, zehir enjekte edilerek, gazla öldürülen ya da elektrikli sandalyede yaşamlarına son verilen mahkûmların son akşam yemek-

lerinde ne istediklerinden söz eden internet siteleri bile var.

ABD'in 38 eyaletindeki cezaevlerinde "son akşam yemeği" bir ritüel olarak uygulanıyor. Mahkumlar son yemeklerini cezaevi kafetaryasının menüsünden, çoğu zaman da bir daha tatmak için yeterli zamanlarının olmayacağı restoranların menülerdeki biftek, tatlı gibi yiyecekler arasından seçiyorlar. Her ne kadar son günlerinde ruhlarının rahat olması önemliyse de ölüme giderken bile sağlıklı olmaları isteniyor. Bu nedenle sigara, puro gibi istekleri kabul edilmiyor. Ölüm cezası alanların aralarında hiç Harvard'lı ya da gurme olmamasından mı bilinmez istedikleri son yemekler Fransız ya da Japon mutfağından, damak tadını okşayan geleneksel yemekler olmuyor.

Ohio eyaletinde ölüm cezası alan Richard Fox, 12 Şubat 2003'te idam edilmeden önce marullu, turşulu, soğanlı, ketçaplı çizburger, patates kızartması ve Pepsi istemiş. John Elliot ise Teksas eyaletindeki infazından hemen önce bir bardak çay ile çikolatalı kurabiye yemeyi tercih etmiş. Bill Clinton'un valiliği döneminde Arkansas'ta idam edilen Ricky Ray Ractor, cevizli turtasının yarısını yemiş, diğer yarısını ölürken görebileceği bir yere koydurup, son dakikalarında bunun keyfini çıkarmış. 1993'te Teksas'ta idam edilen Ruben Montoya, son yemeğinde barbeküde tavuk, meyveli jöle ve balonlu sakız istemiş. Ancak bu isteği, balonlu sakızın hapishane kurallarına aykırı olması gerekçesiyle reddedilmiş. Mahkûmların son akşam yemeği istekleri her zaman tuzlu ve yağlı olmamış. İstekler kimi zaman tatlıymış. Sevgilisini, birasına arsenik koyarak zehirleyen Margie Velma son yemeğinde Barfield Doodles marka kraker, çikolata ve kola istemiş.

Kimileri ise son yemeklerinde Tanrı'nın lütfunu, barışını ve sevgisini istiyor ama ne yazık ki bu istedikleri cezaevlerinin kafetarya menüsünde yer almıyor.

ABD'de idam edilen mahkumların damak tatları, onların zevklerini ve bu zevklerin geliştiği sosyal statülerini de gösteriyor aslında. Basit bir yeme alışkanlığı olan mahkûmlar damak tatlarını burgerlerle, kızarmış tavuklarla, soğan halkalarıyla şenlendiriyorlar... Mahkumların istedikleri son yemekler açıklandıkça, ABD'de suç işleyenlerin abur cubur tüketen, basit yemek zevkli insanlar olduğunu; yasaların özellikle bu insanları ölüme mahkûm ettiğini düşünenlerin sayısı da artıyor.

Ölüm cezasına çarptırılan mahkumların menülerini okuyan herhangi birinin ağzının sulanacağını sanmam. Ya da hiçbir mahkûmun, ona son akşam yemeğinde ne istediğini sorduğu için, yöneticilere minnet duyacağını... Son akşam yemeği öldüren ve öldürülene ne ifade ediyor o zaman? Öldüren tarafından kaçınılmaz olarak hissedilen duygu, üzüntü, mahkûma sunulan küçük mutluluklarla bu büyük üzüntüyü küçültmeye çalışıyor. Bu, öldürülen taraf için ise bağışlanmayı dilemek için edilen bir çeşit son ibadet....

PINAR ÇELİKEL





Kara Delik: Bengi-Dönüş

Andrei Tarkovski'nin, Stanislaw Lem'in aynı adlı romanından sinemaya uyarladığı *Solaris* filminde, Solaris uzay üssüne gönderilen Dr. Kelvine'in ilk gece, ilk uyku öncesi dışarıya, Solaris gezegenini örten uçsuz, onu yutmaya, içre etmeye hazır karanlığa dalıp gidişi, filmin ilerleyen evrelerinde Dr. Kelvine'in bilinç-yarılmasına yol açabilecek ağır kâbuslarında anne'nin ziyaretiyle, ardında gizlenen nedeni, korkuyu önemli oranda bulanıklığından kurtarır, siluetleştirir.

İnsan yaşamında hiçbir olay yoktur ki doğum travması denli büyük, şiddetli kalıcı etkiler doğurabilsin. İlk-fırlatılmışlık, birey-özne'nin dışlaştırılması (ana rahminden kopuş) ve henüz onun için tam anlamıyla bilinmezlik olan dış gerçekliğiyle buluşturulması yaşamın çekirdeğinde bir ilk-edilginliği işaretliyor. Bu ilk-edilginlik, sonrasında ancak yaşamı sürdürme yönünde, eylem/eylemsizlik karşıtlığının, çatışmasının, eylem'le sonlandırılması ile karşıt-kutba yol alabiliyor. İlk-edilginlik geri-dönme isteğini kucaklıyor, bir onu biliyorsa, karşıt-kutbu da "gitmek" isteği ile adlandırılabilir.

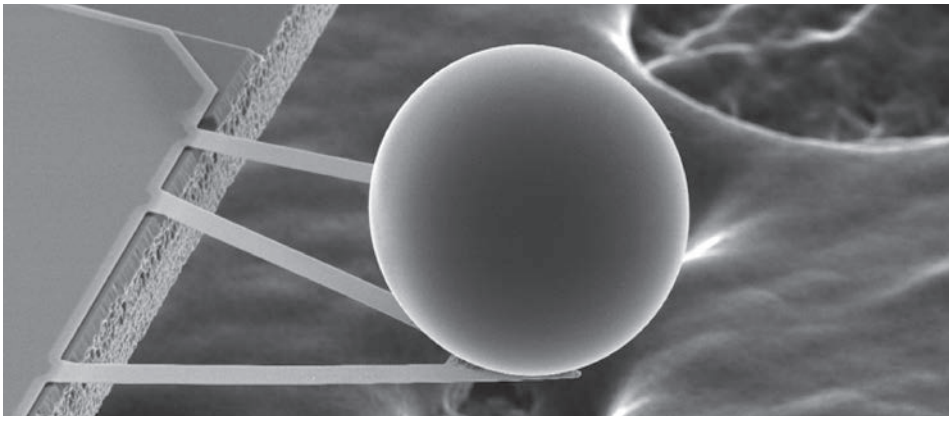
Uzam'ın sonsuzluğunda evrensel akışkanlığını gördüğümüz ama bir türlü zihinsel erişkinliğine ulaşamadığımız, kavrayamadığımız samanyolu, kendiliğinden işleyişinde tuttuğu erişilmez uzaklığında insanın bütün bütüne yabancı kaldığı dış-gerçekliğini oluşturuyor. Gitmek eyleminin dışadönüklüğü insanın hiçleyemediği geri-dönüş arzusunun dışavurumu mu?

Füzenin fırlatılması, füzenin içinde insanın fırlatılışı, artık bir yetişkin olarak uzaya yolculuk bilincin karanlıkla ayaklanıp çekim gücünü de kurmuyor mu?

Karanlık odada uyku öncesi yalnız bırakılan çocuğun duyduğu korku, ilk dokunuşla, sevilen kişinin yanıbaşında varlığını duyumsatmasıyla nasıl sonlanıyor, gideriliyorsa, uzayın sonsuz karanlığın tekinsiz açıklığı, koyu bilinmezliğiyle çağrısı hep öteki'ni, başka bir canlı'yı arama, ümit etme güdüsünden beslenmiyor mu? İnsanoğlu geri-dönüşün (ana rahmine) olanaksızlığı karşısında umarsızlığını, belki de dışarıda, uzayın koyuluğunda cisimleştirmeye çabaladığı, ucu bucağı olmayan, sınırları kırılmış karanlıkta "keşfetme" güdüsüyle örtmeye uğraşıyor.

Uzay, sonsuz karanlık, ana rahminin çekiciliğini taşıyan yutmaya hazır kara delikleriyle geri-dönüşün olanaksızlığını yüzümüze vuran boşluk: Döngünün açmazı, yüzünü dünyanın dışına dönen insanın trajedisini kuran temel çelişki bu olabilir mi?

FAHRİ GÜLLÜOĞLU



Şişedeki Sinek mi Ağlardaki Balık mı?

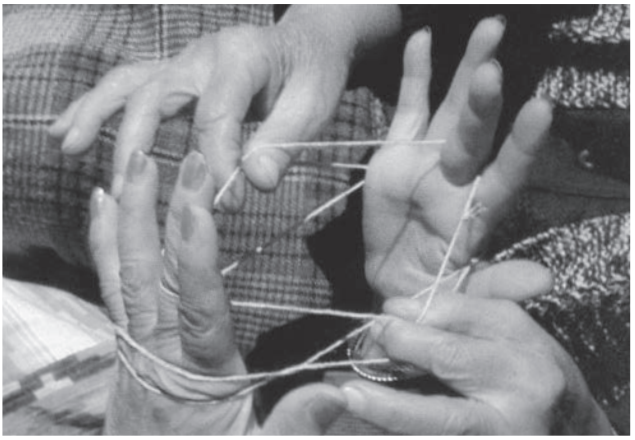
Nino Scianna – Wittgenstein felsefenin görevinin "sineğe şişeden çıkmayı öğretmek" olduğunu yazmıştı. Norberto Bobbio ise *Savaş Sorunu ve Barış Yolları* adlı kitabında şişedeki sinek imgesi yerine ağlardaki balık imgesini kullanmış.

Gianni Vattimo – Felsefenin insanlara bir şey öğreteceğine, koşulları değiştireceğine beslenen inancın, felsefeyi hâlâ hegemonik terimler bütünü olarak anlayan ideolojinin sonucu olduğuna ilişkin bir kaygım var. Platoncu filozofların güç anlayışının belki yüzlerce kez yinelenmiş dönüşümüdür bu. Platoncu ayrım sürer gider; geçerliliği olan varlığın dünyası –şişenin dışı– ve görünüşün, karmaşanın, belirsizliğin olduğu diğer dünya. Ağ imgesi benim de hoşuma gidiyor ama bunda da insanı balık olarak değil, akrobat olarak düşünüyorum. Ağ da bir trapez oluyor, hatta belki de varoluş bu ağın düğümlerinin örgüsünde temelleniyor. Geçerli varlığın egemenlik alanı olarak var sayılan görünüşlerin ötesinde bir özgürleşme yoktur, "görünüşler" arasındaki hareketlilik olarak özgürlük vardır. Nietzsche bunun için "hakiki dünya bir masal olmuştur artık" diyordu, bu dünyanın sahteliğini düzeltebilecek hiçbir varlık yoktu. Burada ağ imgesi, varoluşumuza dilde ve farklı "simgesel biçimlerde" insanlığın duyurduğu iletiler bütününü temsil ediyor. Felsefenin, her tekil iletiyi her tekil deneyimi, bütünüyle olan kopmaz bağıyla, aynı zamanda sürekliliğinde –ki deneyimin anlamı da buradadır– yaşatarak, bu iletiler ağı içinde hareket etmeyi bize öğretmesi gerektiğini düşünüyorum.

N.S. – "Geleceğin güvence altına alınmadığı" bir ortamda, yani yolcuların hangi limana gittiklerini bilmedikleri bir gemide bireysel yaşam, her tekil insanın yazgısı nasıl bir anlam içerecektir?

G.V. – Felsefenin nereye yönelindiğini öğretemeyeceğini düşünüyorum, ama hiçbir yere yönlendirilmemiş olmanın koşullarını sağlamayı öğretebilir. Gitgide şuna daha çok inanıyorum; ideolojinin başlıca aldatmacası, "Platoncu yanılsama" denebilecek, sonsuzluk ve süreklilik niteliğinin varlığa yüklenmesidir. Bu aldatmacanın temelinde ilk ilke, kesin ve belirli bir dayandırma noktası olarak hakikati belirleme görevi bilgiye ait olacaktı. Bu noktada varoluşun yöneldiği yer, aynı zamanda uygulamada kendi "yönergelerini" aldığı yerdir. Ama varoluşun yöneldiği yer ölümdür. O halde kötümser, umutsuz, nihilist bir felsefe mi olacak? Hiç sanmıyorum. Heidegger ölümden bir "mücevher kutusu", bir hazine deposuymuş gibi söz eder. İnsanlık tarihinin oluşumu söz konusu olduğunda, onun anlam ve ayrıntı yönünden çeşitliliğindeki zenginlik, ölümden kaynaklanır. Temelde, bizim varoluşta düzenli biçimde hareket etmemize yardım edebilecek az sayıdaki kuralın kaynağı, her ne kadar onunla hiçliğe yöneldiğimizi bilsek de, bu mücevher kutusudur. Tarih, gelenek ve dil aracılığıyla bize yansıyan deneyimlerimizin anlamı ölümle kurulan diyalogda ortaya çıkar.

İyi, kendi aşkın geçerliğinde yaşamın, dayanışmanın, dostluğun kutsallığını doğrulayabilen, bunun karşıtı olarak katışıksız görünüşleri, değersizlikleri, engelleri sunan Platoncu hakiki-varlık modeli üzerinden okunuyor hâlâ. Şunu belirtmeliyim ki, büyük devrimci hareketleri, silahlı-silahsız peygamberler tarafından üretilen korkuları gördükten sonra, kendimi geçmişle, terk edilen değerlerle, canlı varlıklar tarafından yaratılan ya da yok edilen şeylerle gelecek adına bir imge-tasarı kurabilmek için daha bir hevesli hissediyorum. Ayrıca garip görünse de, geleceğe yönelmektense geçmişe yönelmek geç-modern varoluş koşullarına uygun bir paradokstur. Bir tasarı olarak, yeniliğin kendini sunuşu olarak gelecek, bugün sistemin kendisi tarafından, paradoksal olarak, güvence altına alınmıştır; deneyimin



sürekliliği, anlamların sıralanışı olarak geçmiş ise yitip gitme tehlikesindedir. Belki de en çok bununla uğraşmak gerekir. Geç-modern dünyada da, diğer pek çok durumda olduğu gibi Hegelci ya da Marxçı kimi savlar anlam değiştirerek doğrulanıyor görünmektedir; örneğin bir yenileşme olarak devrim, bugün sistemin kendisi tarafından verilen bir şey gibi görünüyor. Demek ki devrim "zorunlu" bir biçimde gerçekleşi-yor... Öyleyse "devrimci" uğraşın da koşulları değişiyor...

N.S. – Bu anlamda demokrasi bir yöntem mi, bir değer mi; yalnızca yöntem olmayan bir yöntem, yalnızca içerik olmayan bir içerik midir?

G.V. – Eğer demokrasi diyalog üstüne, farklı ilgiler, görüşler arasında diyalog aracılığıyla sağlanan süreklilik üstüne temellenen, toplumun örgütlenmesiyse, demokrasi yalnızca bir yöntem değil, temel alabileceğimiz biricik değerdir de. Öte yandan diyalog ve demokrasi aracılığıyla gerçekleşecek kesin değerler yoktur; tıpkı yöneldiğimiz kesin bir yer olmadığı gibi. Yalnızca varoluşun anlamı olarak içine alındığımız ve bize verilmiş olan ağın sonsuzluğundaki tırmanışın deneyimi var. Adına demokrasi dediğimiz şey, onu yapılandıran toplumsal deneyimin ve kurumların üstündeki bu tırmanıştır.

N.S. – Bütün araçları doğrulamak devrimin sonu getirmez mi?

G.V. – Şunu itiraf etmeliyim ki devrimin ne anlama geldiği hâlâ kafamda netleşmiş değil. Güce başvurmayan bir devrim var mı acaba – bir değerin, bir bakış açısının mutlaklaştırılmasında kendine katılmayana karşı güç kullanmayan bir devrim? Sınıf çıkarının olumlanması olarak anlaşılan Marxçı devrim kuramı artık böyle anlaşılmamalıdır, çünkü tam da bu noktada proletarya insanlığın yerine geçecek, bütün insanlığın genel varlığı olacaktır. Öyleyse proletaryanın çıkarı insanlığın genel çıkarında mutlaklaştırılmış olmayacak mıdır? Bu sav, şunun doğrulanışıyla güçlendirilmiş olabilir; proletaryanın çıkarının, insanlığın çıkarı olarak üstlenilişi, gerçek proleterlerin somut çıkarlarının insanlığın genel çıkarı olarak görünmesi adına zaten bir bastırılma ve düzenlenişi beraberinde getirmiştir ve bunlar türdeşleştirme ve evrenselleştirmenin etkisinde kalmıştır. Kabul etmek gerekir ki, devrimci şiddet gerçekten kaçınılmaz bir olay olarak onaylanacak bir "değer" olamaz. Şiddetin bütün gerçekleşme tarzlarının sınırlanmasının arayışına ilişkin etik bir görev olabilir.

N.S. – O zaman devrim kavramının anlamı ne olacak?

G.V. – Bana öyle geliyor ki, devrim kavramı, en azından bir düzenleme sözcüğü ya da katışıksız bir tanıma aracı olarak dilde bir simge işlevi görür. Devrimin bir savaş olarak anlaşılması barbar çağlardan gelen bir anlayışın kalıntısıdır ve bu anlayış gelişmiş insanın yeni tarihini oluşturamaz.

N.S. – Peki terörizme ilişkin bir felsefe var mıdır?

G.V. – Korkarım ki terörizm en tutarlı devrimci bakış açısıdır. Terörizmin kullandığı şiddet, kitleler tarafından yeterince desteklenmedi, öyleyse yeterince devrimci değildir diyen görüşü destekleyerek terörizme gerçekten karşı çıkılmış olmaz. Bu karşı çıkışa karşı bir şeyler söylemek çok kolaydır. Eğer devrim-

ci şiddet olmalıysa, birileri örnek, kışkırtıcı, vb. şiddet hareketlerine başlamalı. Devrim düşüncesini şiddet olarak, uğruna hayatların ortaya konacağı mutlak bir "değerin" kazanımı olarak kabul etmek, terörizme karşı hiçbir tez olmadığı anlamına gelir: Kazanırsa haklıdır, kaybederse haksızdır... Bu, terörist şiddeti "lanetlemenin" iyi, ama umursamaz tavrıdır. Bir terörizm felsefesi vardır ve o, insanlık tarihinin kesin bir ilkesi olduğu, gerçekleşecek bir son değerin olduğu düşüncesini en uç noktalara götürür. Kendilerini bu değerin taşıyıcısı olarak hisseden bireyler ya da sınıflar, herkesin üstünde yaşam ve ölüm hakkını kazanırlar. Gayet iyi biliyorum ki, şansımıza, bütün ütopist ve devrimciler zalim ve terörist değildir. Biraz abartarak da olsa şunu söyleyeceğim, ki bu da rastlantısaldır. Değerlerle "metafizik" mutlaklaştırıcı ilişki, sonuçta mantıksal olarak cinayeti doğrulama tehlikesini taşır. Bugünün terörizmini dayanak noktası almaya da gerek yok; toplumsal ya da bireysel baskının tarihine göz atacak olursak hemen görürüz ki, bunun temelinde gitgide uğruna yaşamların ortaya konduğu "değerlerin" tarihi vardır. Devrim düşüncesinin çekiciliği, mutlak değerle "mutlak" ilişki kurmanın umudunda yatar; bu, olayla etkinin, varoluşla ülkünün özdeşleşmesinin anıdır. Hölderlin'in dizelerini anımsayalım: "Yalnızca zaman zaman katlanır insan tanrısal bütünleşmeye/Onların düşüdür sonra yaşam."* Ama daha sonra bu anlar yitip gitmiştir. Değerlerle anımsamaya, nostaljiye, sürekliliğe dayanmayan bir ilişkiye sahip olmanın savunusu şeytanca bir savunudur ve beraberinde cinayetin doğrulanışını taşır.

N.S. – Platoncu ideal ilke, mutlak bir değer değilse, o zaman hakikat nedir?

G.V. – Heidegger bile, "buluş" olarak kendi hakikat kavramı üzerinde çalışırken, bunu bir "uygunluk" olarak değerlendirmemek, uygunluk ve hakikat kavramını açıkça yadsımak eğilimindeydi: Belli kurallara göre gerçekleşen önermeler hakikidir, ama hakikat, öncelikle tarihsel-yazgısal ölçütlerinin temelinde hakiki önermelerin oluştuğu ve gerçekleştiği bir eğitme, açıklamadır. Bu hakikatle "bilimsel" bir ilişkimiz olamaz: Onu deneysel yolla gösteremeyiz. Zaten felsefe, hakikate katılma tarzını hep düşünceye ilişkin ve aşkınsal terimlerle tanımlamıştır. Ağ örneğinden söz ederken, bizim onun tarafından "alınmış" ve onun bize "verilmiş" olduğunu söylemiştim, işte aşağı yukarı belirtmek istediğim buydu. Sözü edilen, geleneğin ağıdır ve dil aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarılır, dünyaya ilişkin her deneyimimizi hazırlayıp olanaklı kılar. Tarihsel olarak dil ve kültür gibi değişken olan bu deneyimin aşkın koşulları üzerine "yeniden gitme" tarzı olarak felsefe bir bilim değildir. Önermeleri "kanıtlamaz", sorunları toptan çözmez. Özellikle bir ölüm denemesidir. Bir ölçüde "yapıcı" ve "estetik" bir konudur. Tamamlandığı ama yoğunlaştığı ve zenginleştiği ölçüde de şeylerle olan deneyimimizde genişletici yanıyla "kazılar yapmamıza" yardım eder. Öyleyse felsefi anlamda hakikat şudur ya da budur diyemeyiz.

N.S. – Hakikat kavramına ve genelde ölüme verdiğiniz ağırlık Nietzsche'den çok Heidegger'e yakın görünüyor. Nietzsche üzerine yazdığınız kitapta, olayla etki arasındaki uyumdan, oyundan, Zerdüşt'ün gülüşünden, simgelerin "diyonizyak" üretimi için kurtulunan toplumsal yaşamdan söz etmişsiniz...

G.V. – Kitapta Nietzsche'nin Üstinsan'ı, Hegelci mutlak tinin bir türü ya da Marxçı "yabancılaşmamış" insan olarak tanımlanıyordu. Yani uzlaşma, kendileşme kavramlarıyla tanımlanmıştı. Nietzsche'yi yeniden okurken, şimdi bana öyle geliyor ki, Üstinsan ve onun

* F. Hölderlin'in "Ekmek ve Şarap" şiirinin 7. bölümü olan bu dizeler, Kültür Bakanlığı tarafından yayımlanan ÇEVİRİ dergisinin Eylül 79 tarihli 1. sayısında yer alan Turan Oflazoğlu çevirisinde şöyle geçer: "Ancak o zaman dayanır tanrısal bolluğa insan./ Onların düşlenmesidir yaşam." (ç.n)

kurtuluş ülküsü her tür diyalektik bakış açısından bütünüyle, "tepkici" bakış açısındansa kısmen ayrı tutulmalıdır. Şunu demek istiyorum: Üstinsan, Hegel ve Marx'a dek metafizik geleneğin insana aranması gereken biricik araç olarak gösterdiği o mutlak uzlaşım ülküsünü gerçekleştirmeye gereksinim duymadığı için de "üstün"dür. Nietzsche'yi daha uygun biçimde okumaya yarayacak bu temel ve sonuç, geç-modern dünyada insana verilen varlık koşulları üstüne düşünmek için de bir çıkış noktası sunar: Bana öyle geliyor ki bu koşullarla uzlaşan bilinç hali olarak, benim kendileşmem olarak bir özne ülküsü, anlamını yitirmiştir. İdeoloji kuramı ve psikanalizdeki gelişmeler kaçınılmaz "maske" niteliğine ilişkin uyarılar verdi. Diğer yandan, somut yaşam koşulları bize bu tipte özneler olmaksızın varolma "olanağını" sundu. Bugün artık özne metafiziği kavramına bağlı olmayan yeni insanlık ülküleri olanaklıdır. Sanıyorum Heidegger'in hümanizm karşıtı tartışması Nietzsche'yi okumasıyla başlar. Buna göre artık modern insan kendisini "ölümsüz bir ruh" olarak değil, ölümlü pek çok ruh olarak hissetme olanağına sahiptir. Yine bana öyle geliyor ki, bizim yeni, olanaklı, "üstün" deneyimimizin anlamı Platoncu olmayan değer ve anlamlardan geçiyor.

Nietzsche'nin Üstinsan'ı, özgürleşmiş (belki "öznellik"ten de kurtulmuş) öznenin kendisi olsa gerek. Bu özne, kendi deneyimlerini özdeşleri gibi, sonuçta anlamlarıyla yaşama yeteneğine sahiptir.

Bana öyle geliyor ki, Heidegger'in ve bir anlamda Nietzsche'nin (bengidöngü düşüncesiyle) başlıca öğretisi şudur: Varlık, ne olan –Parmenides'in dediği gibi– ne olmamak elinde olan, ne de bir oluşa tabi olandır. Ama tam da bu noktada oluşa tabidir, doğar ve ölür ve böylece bir tarihe, anlam ve yorum çokluğunun –ki bu çokluk şeylerle olan deneyimimizin olanağını ve çerçevesini oluşturur– zincirlenişi aracılığıyla bir "kalıcılığa" sahip olur. Bizimki gibi geleneksel metafiziğin özlülüğüne göre hiçbir değeri olmayan, yalnızca görünüşlerin oyunu olan, görünüşle varlık arasındaki karşıtlığı sunmayan bir dünyada, deneyimin anlamını elde etmek adına, yaşayan-çöken (yani ölümlü) bir varlık anlayışı daha uygundur. Ayrım, işte bütün bunlarla ilgilidir, çünkü ayrım düşüncesi varlığın asla dolu dolu bir "yakalamaya-tutmaya" (Heidegger'in sözü) sahip olmadığını, yalnızca anılara ve izlere sahip olduğunu bilir. Böyle düşünülen varlık bizi özgürleştirir, apaçıklıkların ve değerlerin buyruklarından, metafizik gelenek tarafından düşlenen ve her türden zorbalığın hep örttüğü ve doğruladığı "bütünlüklerden" bizi kurtarır. Ama bizi kurtarırken de, böyle anlaşılan varlık, aynı zamanda bizi "kararsız" bir durumda "bir gelgit"e bırakır (yine Heidegger'in sözü). Sanırım bu durum Nietzsche tarafından "özgür ruh" düşüncesiyle tanımlanmıştır. Oysa diyalektik, varlığın "bütün", ereksel, bütünleştirici varolma olanağını dayanak noktası alarak (Adorno'nun negatif diyalektiğinde ya da Bloch'un ütopizminde bu bütünlük yalnızca düzenleyici ilke olarak alınsa da) kurtuluşu tehlikeye atar. "Tanrı'nın öldüğü" bir dünyada nevrozlara kapılmadan yaşayıp yaşayamayacağımızı düşünmekten söz edilir hep: Şu açıklığa kavuşmuştur ki artık sabit, güvence altına alınmış özsel yapılar yoktur, ama temelde düzeltmeler vardır. Ama bunlar yönsüz değildir: İnsanlığın deneyiminde dilde ve "dillerde" billurlaşmış olarak ortaya çıkan gelenek, ileti, kullandığımız tekniklerde seçim alanlarımızı, ussallık ölçütlerimizi belirler. Bu biçimde belirlenmiş olmak umutsuz bir durum değildir; ama eğer Nietzsche'nin "iyi nitelik" dediği gel-gitli varoluşa ve ölümlülüğe dayanma yeteneğini gösterebilirsek... Bu durumda felsefe bize şişeden çıkmayı değil, kendimizi eğitmeyi sağlar...

[Nino Scianna'nın Gianni Vattimo'yla yaptığı söyleşiden derlenmiştir.]

Duygusal Atık

İTALYANCADAN ÇEVİREN: FİLİZ ÖZDEM

Plazma ve imge. Plazma teknik bir aletin adı, imge her ne ise o. Ki, bu plazma şu anda her evde olabilecek bir alet değil, ama imge her yerde her zihinde, var olmakta olan düzenin her anında ve "ölümsüz".

İmgenin –diğer bir deyişle Saddam imgesi, daha uzak bir deyişle bütün benzer imgelerin; Öcalan, Pinochet..– sürekliliği plazmanın teknolojik mükemmelliği olan görüntünün tam, sabit, titreşimsiz niteliği ile daha da sağlamlaştırılır: Ekran noktalı yapısından haber vermeyecek kadar tamlık ve bölünmezlik içinde. Bu bütünsellik imgenin tekelinde değil, tekniğin tekelindedir. İmgeye has tarih silinmiş, tekniğin anlık tarihi var edilmiştir. İmge, Saddam imgesi, bütünü kuran imge olarak plazmanın içinde "asıl" Saddam imgesinden uzaktır: İlk kırılma.

Her gördüğünüze inanmayın.

İmge o derece tam ve bütün durmaktadır ki, izleyenlerin zihin depolarındaki imgeyle çatışır. Çünkü, plazmanın içindeki bir "evsiz barksız", sokaktan toplanmış, ki görünüşe göre Saddam da çukurdan toplanmıştır, yaşamla direkt ilişkisi içinde her şeye alışık, her şeye bir neyse odur, ne derseniz öyledir diyecek bir "kimsesiz", bir adsız, bir olağan gibi durur. Ad verme işi: Bayanlar, baylar yakaladık, işte "o": ikinci kırılma.

Her duyduğunuza inanmayın.

Kim bu "o". Bir evsiz barksız mı, yoksa isimsiz ama tarihsel ağırlığının ve düzenin olmazsa olmaz elzem bir atığı mı. Kimsesizlik, tarihsizlik ve bütünlüğü kırılmışlık, dıştan gelen bir tamamlama, bir katılım ile imge her ne ise "o" olur. Yani diktatör, birilerinin onu bulmak için neredeyse yerkürenin yarısını kat ettiği Saddam. Tarihinden soyutlanmış imge, zihinlerdeki taze, güncel tarihini, sunumun sözcüsünün işte yakaladık deyişi, salondakilerin ise protestoları ile yeniden ne ise "o" olarak alır. Dıştan gelen tamamlanma ve iade, hem düzenin zihinlere bir iadesini, hem de asıl yaratıcısı olan tarafından, ki bu düzendir, yeniden adlandırılmasını, bir vaftiz babalığının kendini duyumsattığı durumdur. Atık durumunda olan yeniden adlandırılır: üçüncü kırılma.

Her görülen, her duyulan atıktır.

Atığa inanın.

Homojenleştirilmiş imge yeni adlandırılışı ile kişisel tarihine iade edilir. Kişisel tarihin plazmanın dışından gelmesi, plazmaya yönelmesi imgenin bir boyun eğmişliğini sessiz kabullenişinin plastik kurgusudur: Bu noktada estetiğin belli güncel teloslarından biri de, uzlaştırılmış, sakinleştirilmiş, kaynağından uzaklaştırılmış imgenin yeniden kaynağına döndürülmesidir. İmgeyi bütünleyen dışta olanın takdimi ve protestosudur. Geriye dönüş hareketi ile yeniden heterojenleşen, yeniden "kimse" olan bir imge. Plazma imgeyi parçalamıştır. Aslında en bütün haliyle gösterdiğine inancı ile onu parçalar ve bu tamamlamayı yine bir dışta kalış haliyle izleyen belleğe bırakır: Söz konusu olan imgenin aklanması değil, takdim edenin, plazmaya yerleştirenin aklanmasıdır. Ve bu görev izleyene bırakılmıştır.

Bu noktada belki estetiğin ikinci bir güncel telosundan bahsedilebilir. İmge kendini katılımla, bir dış tamamlama edimi ile her türlü ideolojinin dışında tutar.

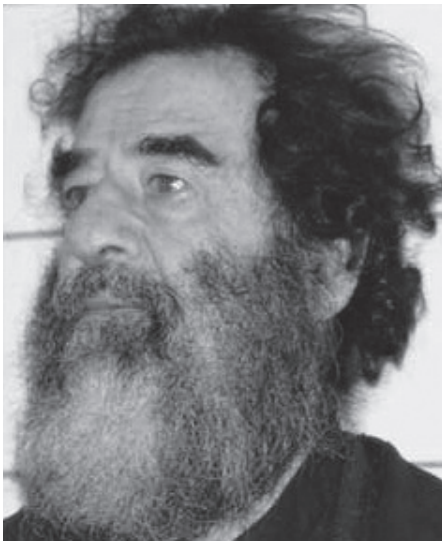
Atık, tamamlama ve katılımdır.

Öyle ki, yakalama ve "takdim" bir *de-presentation*'dur, imgesiyle örtüşmeyen bir söylemin kurulması, bunun bir katılma edimi ile *representation*'a dönüştürülmesi: fail, artık düzenin atığı olmuştur, katılma edimi ile de kurtulunması, uzaklaştırılması gerekmeyen atığa dönüşür. Bu noktada, o topraktan bu toprağa paslanan nükleer atık düşünülebilir. Bu atık kurtulunması gereken uzak diyarlarda gömülmesi gerekendir. Ama tamamlanmış imge, katılım ediminin yardımı ile bir "evrensel sorun" haline dönüşerek, sorunu çözenin "yüceldiği" yeni bir durum, kurtarıcıya kat be kat varolma imkanı ve sürekliliği veren atıktır. Biliriz ki, atık

işlenerek ya doğal koşullarla dönüşür, bir işlemden geçer ya da kendiliğinden olur. Söz konusu olan atık ve sonrasıdır. İmgede ise böyle bir ikili zaman dilimi yoktur. O en başından dönüşeceği her ne ise o'na "yazgı"lıdır. Yani yeniden babasına dönmek, yeniden ad konulmak. Başın ve sonun çakışık olması hali imgenin soyutlanabilir oluşunun da imkanıdır.

Kol kanat gerişin, aklamanın imkanı ile babaya döndüğü ve oğlun yeni adıyla zamana katıldığı süreç, benzer süreçlerin niceliksel değeri ile olağanlaştırılır, bir genel geçer hal alır. Alışık olma hali bir diğer yönüyle atık tehlikesinin uzaklaştırıldığı, atığın düzenin oğullarından biri olduğu durumun da yaratılmasıdır. Kabulün çoğulluğu içeriğin hafifletici sebebi olamaz. Bu noktada içerik ve çoğulluk arasındaki ilişkinin de güvenirliliği sarsılmış olur. İçerik ve çoğulluk ilişkisi imge üzerinden düşünülürse; içeriğinin bir dışta olan tarafından doldurulduğu hayati öneminin yine bu dışta olan tarafından sağlandığı görülür: Dışta, yani düzenin dışta oluşu. Bir sizden birinden, bir bizden birine geçiş anı. Oğul, oğullarını kurban ederek itaat eder. Bu atık en vulger ifade ile kapitalizmin atığıdır, kapitalist argümanla tüketilmesi, yenilir hale getirilmesi gereklidir. İşte bu noktada olağan tüketilme mantığından kopulur. Çünkü, imge sıradan bir ürün gibi her eve lazım değil, imge düzene lazımdır. Yenilmesi ve tüketilmesi bizzat düzence yapılır. Hikayesi düzen tarafından bilinir ve kontrol edilir. Yakalama ve açıklama. Atık bu haliyle bir katalizör gibi çalışır, düzenin hikaye anlatışının içini doldurur.

Kimsenin görmezden geldiği "evsiz, barksız" imge terkedilmişlik duygusu ile taşıdığı tarih dilimini de nötre eder. Kendi zamanını kontrol edemeyecektir. Yunancada etimolojik bir köken olan atheos, Tanrının terk ettiği, kendi başına bıraktığı demek olan ateist, kendi zamanının kontrolcüsüdür. İmgenin paradoksu hem terkedilmişlikte hem de kendi zamanının kontrolüne sahip olmamasındadır. Bu haliyle o her zaman bir potan-



siyel "kimse" oluşa sahiptir. Vaftiz babasının himayesindedir.

İnsanlık adına sahip çıkılarak, "insanlık davası" adına sahip çıkılarak imge gündeme oturtulur. Bir diğer paradoksta ele alınışın ağırlığı ve ciddiyeti yanında imgenin soyutlanmış, hiçkimseleşmiş hali, bu ciddiyetin çatlamasına, onun bir "duygusal yakınlık" içine sokulmasına neden olur. Ve "suçlu" bir sapmayla babaya geçer. Baba suçludur. Oğlunu bu noktaya getiren babadır. Hikayecinin telosu, kazdığı kuyuya kendi düşerek sonlanır. Oğlun suçu babanın suçudur. Bu duygusal yaklaşımın vardığı noktadır. Duygusal izlenimin suçu tersine çevirişi, "suçlu"yu bir duygusal yakınlık içinde vardığı sona, bir acımaya vardırır.

Soğuk plazma imgesi. Soğuk çünkü Saddam sanki bir otopsi odasında, sanki bir morg odasında gibi nesnel duygusal verilerin silindiği bir arka planla verilmiştir. Soğuk imge ev sahibi tarafından yeniden giydirilecektir. Çıplaklık mekandan geçer. Ev sahibi giydirip kuşatacaktır. Müzikal yeniden başlayacaktır. Müzikal geleneğinin yaygın olduğu, imgenin sunulduğu topraklar, yeni bir müzikali seyretmeye hazırlanır. Bu müzikal evrensel değildir. Evrensel olan müzikalin sahneye konulacak oluşunun haberi, açıklamasıdır. Müzikali izleyelim ya da izlemeyelim zihinler

ve tarih haberin kendisi ile doldurulur. Tek defada amaçlanan vurgulu olma isteği imgenin ve ilk açıklamanın soğuk ve metalik hissi ile sağlanır. Amaç budur. Şov bizi değil onları ilgilendirir. Biz sadece ilkleri bellekte tutar ve bunun üzerine konuşuruz. Şu anda yaptığımız gibi. Pastanın kokusu ve imgesi etkileyicidir. Ama tadından bihaberizdir. Tadına bakma "onlarca" yapılacaktır. Ne imgenin getirildiği acılı topraklardaki acılı çocuklarca ne de tarihsel yargı tarafından. Müzikal, kurgulayıcılarının yararına ve söylemde kalmalarına yarayacaktır. Şov ve oylar eş zamanlı işler.

Şov, söylenemeyen "hakikat"in söylenebilir hale getirilmesidir. İçerik hafifler. İmge hafifler. Öyle ki, bu yolla tehlike uzaklaştırılmış, imge olağanlaşmıştır.

Bu durum, atık olma halinin iyi tarafıdır. Atık zararsız baba kucağında dinlenmektedir. Popülarite bu aklanmış halin tarihsel belge oluşunu düşündürür. Burada düzene bir plastik öneri gelebilir: Bu belge oluşun tarihsel eş zamanlılık içinde, kendi kendini anlatışına, kendi kendini belgeleyişine olanak tanımak. Tarihsel belgenin –Saddam ve bir dönem– dolaylı niteliği burada eş zamanlılık ile aşılır. Belge ve tarih çakışır. Düzenin böyle bir iyi tarafı da yok değil. Olayları yaratmak, onlara tarihin belgesi olmanın dolaysız olanağını vermek. Yazmak, kendi imgesini kendisinin yaratması. Acıma duygusunun imge üzerinde toplandığı, yoğunlaştığı durum yaşanır. Ameliyat eldivenleri ile imge üzerinde ölçme, biçme yapan başka bir kimliksizin imgeye bakışı acıma ile doldurması gibi. Bu noktada düzen hiddetin merkezindedir. Sayısız acılı bedenin hiddetlendirdiği ve soran zihinlerin yöneldiği düzendir.

Atığın kaynakça korunması, en sağlıklı koşullarda tutulması ayrı bir sorundur. Öyle ki, her benzer imgede düzen nerede, nasıl, hangi koşullarda korunacağını düşünür. Koşulların ve güvenliğin en olanaklı halleri söz konusudur. Yani atsan atamazsın satsan satamazsın. Vaftiz baba en iyi bilir. Baba için tehlike buradadır. Kendi yararına sahiplendiği imge, şiddeti ona getirecektir. Uzak topraklardaki baba rolü oynama, kendi topraklarına yönelmiş başka babaların hiddetlerine sebep olacaktır: İkiz kuleleri ziyaret eden hayali babaların tehdidi. Bu hayali babalar babanın şovudur. Baba, hayali babaları yaratır. Asıl yanılsama burada başlar. Çünkü bu hayaletler gerçek, ete kemiğe büründürülmüş, birer canlı kimlikli hedeflerdir. Babanın bu hedefleri on ikiden vurması değildir amaçlanan. Tam atışın zamanını baba belirleyecektir.

On ikiden vuruş, tarihin kendisidir. Bu şov şunu gizler: Bu topraklarda olası her tehdit, uzaktaki bahsettiğimiz tehlikenin elidir. Aslında baba tehlikeyi yakalayamadığı için hayali babaları ve onun gösterilerini kendi topraklarında onun adına yapar. Babanın büyük paranoyası. Öteki babalar bu topraklarda. Topraklarında olan yalnızca kendisidir. Saddam imge dahi, imge olarak, soyutlanmış olarak onun topraklarındadır.

En büyük paranoya, tehdit edenin tehdit edilmesidir.

Tehdit artık babanın toprağındadır. Diğer bir bakış açısı ile plazma, biliriz ki, hücre yapı taşlarını koruyan, bu yapı taşlarının içinde yüzdüğü sıvıdır. Hücrenin sürekliliğinin olmazsa olmaz koşuludur. Sıvı içinde güvendedir yapı taşları. Şöyle ki, döl yatağındaki cenin de benzer bir sıvı içinde güvenliktedir. Cenin sıvı içinde gelişir ve günü gelince dışarı çıkar. Plazma yeniye, tekrara gebedir. Baba oğlunu plazmada tutar. Değiştirmek, dönüştürmek üzere güvende tutar.

Güveni sadece plazma içindeki için düşünmek, hedefteki acılı, yaşlı "çocuk bakışları"nın ıslak yanaklarını ve sessiz dudaklarını duyarsız bir sessizliğe gömer. Islak bakışlar, babalarını sorar. Bir tarafta vaftiz babasına kavuşan imge, diğer tarafta hiçbir zaman babalarına ve çocuk dünyalarına kavuşamayacak ıslak bakışlar.

Bir şey unutuldu. Bu metin de unuttu!

DOĞA. Her şeyi tersine çevirebilir. Her şeyi "menteşesinden gevşemiş" kapı gibi sürtebilir. Doğanın sessiz ebeveynliği, kimliksizdir. Duygusal bağ kurmaz ama ebeveyndir. Her şeye söz geçirir.

Doğa, şovu bozabilir. Bozacaktır.

ZELİHA BURTEK

Batıda Yalnızlığın Hikâyesi[2]

SÜHREVERDÎ[1]

Vakit tamamdı; Âsım'la çıktık yola,
Yeşil denizin kıyılarında avlanmak için
Maverâünnehr'in bağrından Batı'ya aktık,
Ansızın karşımızda belirdi Kayravan,
'Bir şehir ki zorbalık, halkın siluetiydi.'[3]
Ne çare, grup grup zebaniler gibi,
Kuşatıp çevremizi,
Zincir ve bukağılara doladılar hemen,
Attılar kör kuyuya, sorgusuz savunmasız,
Ve baktılar, gördüler; biz, hepimiz,
Yemenli ışığın oğlunun soyundanız.[4]

Bizi huzurdan ırak kılmamak için güya,
Derin kuyunun üstüne muhkem saray diktiler,
Ve burçlar, yükseklerden, bizi seyreden gözler,
Ve dediler: "İsterseniz akşam karanlığında
Çıkın saraya, yükselin, yükselin, yükselin,
Sabah gün doğmadan şafak kızıllığında
Tekrar düşeceksiniz meşum kuyuya!"[5]

Kat kat karanlıklar içinde bir yalnız kuyu,
Uzatsan göremez, tutamazdın parmağını,
Ellerimiz var mıydı, yoksa yok muydu,
Kendimizden bile haberimiz yoktu.
Ve sadece gün batarken, akşamın grisinde,

Bazen uçardık o muhkem saraya,
Gökler lacivert lacivert gülümserdi,
An gelir güvercinler, Yemen cennetimizden,
Müjdeler devşirirdi kutsal evrenimizden.
An gelir, doğunun delişmen neşeli şimşekleri,
Delerek simsiyah geceyi, yanımıza düşerdi,
Ruhlarımız esrirdi Necid iziyle,
Ve misvak ağacının raiyhasıyla daha bir coşardı,
Vatan ah, gurbettekini yakan,
Varolmak, yangında yanmaktı.[6]

Bir gün zuhur etti Hüdhüd kuşu,[7]
Cümlemiz kulak kesildik sözlerine,
"Serbest kalmanız için bir yol var elbet,
Çünkü size haber getirdim Sebe'ye dair,
İşte babanızın kutlu mektubu,
Orada apaçık sonsuz hürriyet."
Üst üste üşüştük, mektup okuduk,
Sitem üstüne sitem dinledik;
"Merhametli, şefkatli Allah adıyla,
Bu yazı babanız Hâdi'den gelir,
Size, koşun, arzuyla koşun, dedik,
Seslendik ama hiç duymadınız,
El edip art arda işaret verdik
Ama hiçbiriniz aymadınız."[8]

Kâğıtta bana da uyarı vardı:
"Kurtulmak mı istersin kardeşin Âsım'la,
Yolculuk niyetini sakın ha bozma,
Ve sarıl bizim sağlam ipimize,
Güneş tutulmasını kuşatan feleğin cevzeherine,
Ve Karınca Vadisi'ne gelince silkele eteğini,
Ve 'Öldükten sonra beni dirilten Allah'adır tüm övgü,
Ve sonunda dönüş O'na!' de
Yok et tüm ehlini, tüm bağlarını,
Yok et eşini, çünkü 'o azapta kalacaklardandı'[9],
Emredildiği gibi sana, dimdik yürü,

Çünkü 'Sabaha doğru onların ardı arkası kesilecek'[10]
Bin gemiye; bil ki onun yüzmesi Allah adıyla."[11]

Yolda olacak her şey kâğıtta vardı,
Hüdhüd bana anlattı, ayrıntıları,
Güneş tepemize ağır bir taş gibi çökünce,
Biz gölgeye koştuk, nihayet bindik gemiye,
'Dağ gibi dalgaları yara yara'[12] giderken,
Tûr-i Sînâ dağındaki kulübeyi özledik,
Ah bir uğrasak babamızın ibadetgâhına,
Bir erişsek sonsuz huzur ziyaretgâhına,
O da ne, benimle oğlum arasına 'girdi dalgalar,
Boğulanlardan oldu'[13] benim oğlum,
Ve erişti haberler yavaş yavaş kulağıma,
'Kötülük yapan yurt altüst oldu,
Üzerine balçıktan pişirilmiş kızgın taşlar yağdı'[14] diye.[15]

Deniz azgındı; dalgalar devler gibi üst üste çarpışırken,
Ben, beni emziren süt annemi denize saldım
'Tahtadan yapılmış, çivilerle berkitilmiş'[16]
Bir gemi bizi menzile ulaştırıyordu,
Arkamızda zalim bir hükümdarın takibi,
Korkudan söktük gemimizi, orasından burasından,
Eski sansın diye bindiğimiz deniz kuşunu.[17]

Ve sonunda Cûdî dağının sol tarafında,
Yecûc ve Mecûc Adası'na vardık,
Ve cinlerimin bir kısmı hâlâ yanımda,
Erimiş bakırın kaynağı elimin ayasında,
Emrettim; 'Akkor oluncaya dek üfleyin ateşe'[18],
Yalçın dağlar gibi set yaptım aramıza,
Rabbin verdiği söz kaskatı gerçek oldu,
Gördüm yol boyunca kafataslarını Âd ve Semûd'un,
Ve 'Çardakları çökmüş';[19] bağı viran olmuş diyarı gördüm,
Bütün felekleri, insanları ve cinleri aldım avcuma,
Kendi elimle yaptığım yuvarlak şişeye koydum,
İç içe daireler vardı şişede.[20]

Gökyüzünün ciğerinden akan ırmakların,
Tek tek kesilme anı gelmişti; kestim,
Suyu kesildi değirmenin, yıkıldı bina, hava buluştu havayla,
En dıştaki feleği fırlattım sonsuzluğa,
Öğütsün, un ufak etsin diye güneşi, ayı, yıldızları,
Allah'ın gölgesi yayılıyordu on dört tabuttan ve on kabirden,
Kurtuldum bunların hepsinden, azat oldum,
'Güneşi rehber edip yavaş yavaş kısaltarak'[21]
Çekildim kutsala, kutsalın kumsalına,[22]

Gece tüm dehşetiyle çökerken göğüme,
Kurtardım kız kardeşimi ve tüm ailemi,
Mahvedici bir felaketten son anda kaçırdım,
O, evdeydi gece yarısı; sıtma ateşiyle kavruluyordu,
Sara olmuştu, üst üste kâbuslarla ruhu savruluyordu,
Ve sonra bir lamba; içinde arı bir yağ,
Ve ondan yayılan huzmelerle evin içindeydi ay,
Ve yeni doğan güneşlerin tutuşturduğu bir fener,
Ev halkını aydınlatıyordu; ışıktı her yer.[23]

Korkmadan koydum lambayı ejderhanın ağzına,
Sakindi ejderha, bir çarkın zirvesinde,
Çarkın altında kıpkızıl bir deniz, üstünde yıldızları,
Işık yayılırken dört yana kimse bilemez vardığı kıyıyı,
'Ancak yaratan ve ilimde derinleşen bilir' en uzak sınırları.
Gördüm sonsuz yörüngelerde kayıp arslanı, mahzun boğayı,
Dürülen yayı, katlanan yengeci seyrettim ben,
Ve bildim oluş ve yokoluş evrenindeki fanilerin hendesesini,
Yemen yıldızı doğarken tül tül bulutların ardında,
Teraziyi gördüm; dosdoğru yerindeydi.
Bir koyuncuk vardı peşimiz sıra gelen,
Sahrada bıraktık onu, orada kaldı,
Yer sarsılırken hiç durmamacasına, arka arkaya,
Koyun gitti; yıldırımlar yaktı sahrayı.[24]
Mekân dürüldü, tüm mesafeler silindi birden,
Yol yoktu artık; bir koniden 'sular kaynadı',
Değdim göklerin en yüksek tenlerine,

Ruhum kapıldı onların müzik nağmelerine,
Destanlar beni uçururken yanlarında,
Öğrendim dillerini, ben de söyledim.
Sesleri, ah sesleri, kadim ninniler gibi,
Sert kayalara sürten ağır zincirler gibi,
Haz beni kanatlandırdı; bağı çözüldü dizimin,
Esridim ve delirdim; hiç durmadan titredim,
Dağıldı bulutlar, yırtıldı göğün rahmi.
Görevimi bitirmek için aştım tüm hücreleri,
Çıktım mağaralardan; hayatın berrak gözüne,
Zirvede, en yukarıda muazzam bir taş vardı.
Zirvenin gölgesinde hayat gözü içinde,
Zevk içinde çırpınan balıklara sordum,
"Nedir bu dağ, bu ulu taş nedir?" diye.
Balıklardan biri 'delikten suya atlarken' ses etti;
"Aradığın buydu senin, bu dağ, Tûr-i Sînâ'dır,
Zirvedeki taş, ibadet yeri, babanın kulübesi"
"Balıklar ne?" diye sordum, hemen ekledi;
"Onlar senin benzerin, hepiniz kardeşsiniz,
Aynı babadansınız bu yolda yoldaşsınız."
Tek tek bağrıma bastım, dinledim ve anladım,
Hepsi mutluluk içinde, çepeçevre sarmalandım,
Tırmandım artık dağın en üst noktasına,
Yaşlı babamızı gördüm; nurdan bir duvardı,
Gökler ve yer yarılacaktı sanki ışığından,
Dilim kurudu, sesim soluğum çıkmıyordu,
Ben bir adım atınca; bana geldi, selam verdi,
Secdelere kapandım; ışıktan eriyecektim.
Kayravan hapishanesinden bahsedip dert yandım,
Ağladım hiç durmadan, ağladım dinlenmeden,
"Bak ne güzel kurtuldun" dedi, teselli etti beni,
"Ama Batı hapishanesine dönmen gerektir" dedi,
"Buraya bağlanmak tüm bağları atmakla,
Yalnız kendi başına, tenden azat olmakla!"
Son sözleri düşürdü beni kaygı nehrine
Ölümle burun buruna kalmış gibi yalvardım.
Tekrar baktı ve söyledi; "Dönüşten kaçış yoktur,

İki müjdem var sana, seni sevindirmek haktır,
Artık hapisteyken buraya geleceksin,
Bahçemize yükselip bizimle güleceksin,
Ve ikinci müjdem şu; Batı birgün bitecek,
Batı'nın kentlerinden firar edeceksin."
Beni teskin etti kuşkusuz, bu kısa kelâmıyla,
Ve yine ekledi; ben titredim kaygıyla,
"Bu, Tûr-i Sînâ'dır; bunun üstünde de Tûr var,
Benim babamın ve senin dedenin meskeni oradalar,
Benim için sen ne isen onun için ben oyum
Bizim atalarımız çoktur, hepsi de budun budun,
Babası, dedesi olmayan en son hükümdara uzanır,
Hepimiz onun kulu, hepimiz de ondanız,
Onunla aydınlanır, ondan kaynaklanırız,
Odur nurların nuru, kudretin kaynağı odur,
İlksiz ilkin önünde, sonsuzun sonundadır,
Kuşatmıştır geçmişi, geleceği, tüm zamanı
Varlıkları yansıtan, varlığa yansıyandır,
Ve 'Yok olur her şey; onun yüzünden gayrı'."

Anlatırken ben sana bu bitmez hikâyeyi,
Alt üst oldu hayatım, düştüm Batı yurduna,
Buldum inançsızların çukurunda kendimi,
Tadı damağımdaydı hâlâ, çıktığım Tûr-i Sînâ
Ayrılık yalnızlıktı, parçaladım tenimi.
Allah kurtarsın beni doğa zindanından,
'De ki övgü Allah'a, o gösterir ayetlerini,
Siz de bileceksiniz onları; tanıyacaksınız,
Rabb'in, yaptıklarından habersiz değildir',
'De ki övgü Allah'a, ama çoğu gafildir'.
Allah'ın esenliği sarsın peygamberini,
Ve bütün ev halkını, kutsanmış ehlini.

Çeviren: A. Sait Aykut

Notlar

1 Sühreverdî iç aydınlanma ve sezgicilik diyebileceğimiz İşrak Yolu'nun üstadıdır. Ekolünü oluştururken kavramsal düzeyde İbn Sina'dan çok faydalanmıştır. 1154'te İran'ın kuzeybatısında doğdu. 1191'de siyasi sebeplerle atıldığı Halep Hapishanesi'nde öldü. İşrikilik, ruhsal arınma prensibi üzerine kuruludur. Onun düşünsel kaynakları arasında Hermetizm, Plotinus, İbn Sina ve Hallac başta gelir. Bkz.: S. Hüseyin Nasr, "Sühreverdî", M. M. Şerif editörlüğünde hazırlanan *İslâm Düşüncesi Tarihi,* Türkçe baskının editörü: M. Armağan, İstanbul 1990, c. 1, s. 411-435.

2 Bu sembolik metin, Sühreverdî'nin İşrak felsefesini en iyi anlattığı eserlerinden sayılır. Giriş kısmı ve bir iki cümle dışında hepsini çevirdim; şiirsel bir anlatımı olduğu için manzum çevirmeye çalıştım. Çeviri bittikten sonra İslam düşüncesi ve klasik metinler konusunda uzman olan Prof. Dr. Mahmut Kaya hocamızın bu metni Türkçe'ye düz yazıyla çevirdiğini ve şerhettiğini öğrendim; çeviriyi dergiye teslim etmeden önce bazı açıklamalarda ondan faydalandığımı belirtmeliyim. Bkz.: Sühreverdî, "Qıssatü'l-Gurbeti'l-Garbiyye", *Mecmûa-yı Mosennefât-ı Şeyh-i İşrâk,* Tahran 1373, II, s. 273-297; Mahmut Kaya, *İslâm Filozoflarından Felsefe Metinleri*, Klasik, İstanbul 2003, s. 519-528.

3 Kur'an, Nisâ suresi, 77. ayet.

4 *Âsım*, akıl demektir. *Maverâünnehr* ruhlar evreni; *Mağrib* (=Batı) kentleri, madde evreni demektir. *Yeşil deniz,* nesneler dünyası demektir. *Kayravan* (=karmaşa, çelişki) zıtlıkların bulunduğu dünyadır. *Yemenli şeyhin ışığının soyundan olmak*, ilk akıl ile evrensel aklın sentezinden olmaktır. *Kuyu* bedene bürünmek, bu dünyaya inmekten kinayedir.

5 *Muhkem saray veya köşkler,* nefisler demektir. *Akşam karanlığında* ruhlar serbest kalır ve yükselir. *Ama sabah olup uyanınca* duyular canlanır ve maddi evrene dönmek zorunlu olur.

6 *Kuyunun dibi,* maddeler dünyasının ve maddi ilişkinin en yoğun yaşandığı yerlerdir. Oralarda biz tamamen madde ve çıkar ilişkisine gömülünce kendi kendimizi tanıyamaz olduk; ellerimiz bile bize ait değildi; kendimizden yabancı olduk. Varlığın hakikati neydi, biz ne için vardık; her şeyi unuttuk. Sadece *akşamları* rüyalarımızda metafizik gerilimi yaşayabiliyorduk. *Korunan kutsal evren*, asıl metafizik evrendir. *Güvercinler* ilhamlar demektir. *Yemen* uğur, huzur, sağduyu ve yücelik demektir. *Doğunun delişmen şimşekleri* ansızın gelen sarsıcı keşif hali demektir. *Vatan* kardeş ruhların yan yana bulunduğu asıl yurttur; ruhlar âlemidir. *Vatan hasreti* ruhlar âlemine duyulan hasrettir.

7 Burada iki cümleyi atladım.

8 *Hüdhüd*, ilham kuşu demektir. *Sebe*, kuşkuyu temsil eder. *Babadan gelen kâğıt* tanrısal taşma yoluyla gelen mistik mesajdır. Mesaj, ruhun arınması konusunda aymaz olanları uyarıyor.

9 Kur'an, Ankebut suresi, 31. ayet.

10 Kur'an, Hıcr suresi, 66. ayet.

11 *Karınca vadisi*; arzu ve ihtirasların insanı kuşatması demektir. *Eteğin silkelenmesi*, bunlardan kurtulma çabasına girişmek demektir. Maddesel bağların zayıflatılması bir tür *nefsi öldürmek* demektir ve bunun için Allah'a övgüde bulunuyor. *Eş,* burada insanın bedensel istek ve arzularının doyurulmasına yol açan, dolayısıyla onu, dünyanın geçici heveslerine götüren şeylerdir.

12 Kur'an, Hûd suresi, 42. ayet.

13 Kur'an, Hûd suresi, 43. ayet. Ayette, Nuh Tufanı'na atıf yapılıyor.

14 Kur'ân, Hûd suresi, 82. ayet.

15 *Gölge,* maddesel evreni, *güneş* onun ideasını, yani asıl formunu temsil eder. *Gemiye binme,* hayata devam etme demektir. *Tûr-i Sînâ'ya yükselmek,* tanrısal taşmanın en yüksek derecesine erişmek demektir. *Oğul,* insanın eylemlerini temsil eder. Eylemler insanın oğludur; dünyevî eylemler hemen terk edilmesi gereken çocuklardır. *Kötülükler yapan yurt,* şehvetine ve çıkarına gömülmüş insanların vatanı demektir. *Üzerlerine yağan kızgın taşlar* ise, kibir, gurur, aptalca övünme ve imaj peşinde koşma gibi huy ve tavırlardır.

16 Kur'an, Kamer suresi, 13. ayet.

17 Üst üste gelen dalgalar, birbiriyle çelişen duygulardır. *Süt anne,* mükemmelleşme yolunda çaba gösteren ermiş için doğayı temsil eder. O, doğadan, yani kendi doğasından kaynaklanan beşeri duyguları yenmek istiyor. *Tahta ve çivi,* güvensizliği ve geçiciliği temsil eder. Dünya hayatı böyledir. *Zalim hükümdar;* ölüm korkusu demektir. Tam yetkinliğe erişmeden ölmekten endişe ediyorduk ve ölüm bizi dünyaya bağlı bir halde yakalamasın diye geminin malzemesinden (=hayattan) 'çalarak'; orasından burasından keserek yolumuza devam ediyorduk.

18 Kur'an, Kehf suresi, 96. ayet. İskender kıssasına atıf yapılıyor.

19 Kur'an, Kehf suresi, 42. ayet.

20 *Cûdî,* ikram ve cömertliğin herkese yapıldığı vatan; yani bu dünya demektir. *Yecûc ve Me'cûc,* insanın içini kemiren düşünceler ve kuşkulardır. *Cinler,* düşünce ve zekâyı temsil eder; "Genie". *Bakır* doğuştan gelen nefsani güçlerdir. Zekânın yardımıyla doğuştan gelen nefsani güçler eritilip yeniliyor. *Kafatası,* dünya tutkunlarının geride bıraktığı şeydir. *Bağı viran olmak* batmak yok olmak demektir. *İnsan evreni,* kötülüğü emreden nefis, *cin evreni,* yaptığına pişman olan nefistir. Yuvarlak şişe, kıvrımlı bir yapıya sahip olan beyindir. Beyin artık kontrol altındadır.

21 Kur'an. Furkan suresi. 45. ve 46. ayetler.

22 *Gökyüzünün ciğeri,* insan bedeninin merkezini temsil ediyor. Bu da beyin veya yürektir. Oradan çıkan ırmaklar, tutkunun zarfı olan sinir ve damarlardır. *Irmaklar kuruyunca* benlik ortadan kalkıyor ve ruh asıl özüne (hava havaya) kavuşuyor. En dıştaki felek; tüm tutkuları içine alan en büyük sınırdır. Güneş, ay ve yıldızlar burada bedensel ve nefsani güçler demektir. *Allah'ın gölgesi,* onun can vermesi ve yaratma gücü demektir. *On dört tabut* arasından on tabut, insanın maddi dünyada kalmasını sağlayan özelliklerdir; çekme, tutma, sindirme, savunma, beslenme, üreme, büyüme, kurgulama, öfkelenme, arzu. Buna dört ana unsur ekleniyor; sıcaklık, soğukluk, yaşlık, kuruluk. On kabir ise beş dış duyu ile beş iç duyudur. Böylece *gölgenin güneşe yürümesi* gibi yavaş yavaş kutsal âleme doğru çekilme başlıyor.

23 *Kız kardeş ve aile üyeleri,* karanlık sayılan fiziki varlıkları temsil etmektedir; onlar içinde bulundukları idea-formdan bir an ayrılsalar müthiş bir gerilim olurdu; tıpkı sara hastalığına yakalanmak gibi. Ancak ben bu evrende maddeyle ilişkimi kestiğimden onları da bu tür bir ayrılık karmaşasından ve azabından kurtardım. *Lamba,* ay altı evrende yani bizim evrenimizde her varlığa belli bir idea-form veren Etkin Akıl'dır. Etkin aklın etkisi onlara ulaştıkça bu varlıklarda *aydınlanma* (=yetkinleşme) artıyordu.

24 Etkin Akıl *bir ejderhayı* andıran dünyamıza etki etmektedir. Ben etkin aklı bu ejderhanın ağzına koydum, etkin aklın ne denli büyük bir güce sahip olduğunu ancak bilenler bilir. *Feleklerin dönüşü sürdüğü,* yani kendimi arındırmaya devam ettiğim sıralarda *Arslan ve Boğa*'nın yani öfke ve şehvetin etkilerinin kaybolduğunu; *Yay ve Yengeç'in* yani eğrilik, cimrilik ve boş takıntıların silindiğini gördüm. *Yemen'den Süheyl Yıldızı'nın* ortaya çıkmasıyla yani maddenin atalarını temsil eden *dört unsurun* ve feleklerin ötesine geçip Evrenbel Ruh'a tanık olunca; her şeyin hakikatini sezdim; tıpkı terazinin doğruyu göstermesi gibi. *Koyun* geleceğe yönelik kaygılar ve yalnızlıktan doğan titreyiş demektir. Ama artık ruhen kendimi arıttım, yetkinleştim ve arınma sırasında yaşadığım cezbe halleri bende hiçbir *"koyun"* (=korku ve endişe) bırakmadı! Bundan sonraki sembolleri çözme işini okuyucuya bırakıyoruz. Artık o uğraşsın...

Tarihçinin Kişisel Tarihine Bir Yolculuk

SURAIYA FAROQHI İLE SÖYLEŞİ - EKREM IŞIN



EKREM IŞIN: *Osmanlı tarih yazımı son çeyrek yüzyılda ilginç bir serüven yaşadı. Artık ciltler dolusu savaş ve kahramanlık anlatan yazarlara rastlanmıyor. Tarih kitaplarını terkeden kahramanların yerini, sokaktaki insanlar aldı. Maddî ve manevî kültürü üreten, siyasî otoriteyle aynı trajediyi yaşayan isimsiz figürlerin karmaşık hayat öyküleri, artık yeni tarih yazımının cazibe merkezidir. Günümüzde tarihçi, geleneksel olay anlatıcısı değil, toplumsal arka planı okuyabilen, gündelik ilişkilerin zamanla oluşturduğu kültürel tabakalar üzerinde kazı yapabilen, dolayısıyla zihniyet dünyasından inanç biçimlerine, mimari dokudan edebiyata ve siyasî projelerden toplum psikolojisine uzanan geniş bir bilgi coğrafyası üzerinde gezinen kişidir. Bugün, geçmişe ait bilginin izini süren bu çağdaş kimliğe, tarihçi diyoruz. Tarihin kendisi ise, artık bir üst dil. Felsefe, toplumbilim, folklor, söz ve yazı sanatları, bu üst dilin etrafını kuşatmış bilgi kümeleri olarak dikkati çekiyor.*

Padişahların tarihinden insanların tarihine geçiş, saraydan topluma, savaşlardan kentlere, kısacası sahnenin önündekinden sahnenin arkasındakine doğru çıkılan bir yolculuktur. Osmanlı tarih yazımı, son dönemde bu ilginç yolculuğun çarpıcı örneklerini sergilemekte. Resmî belgeleri farklı bir mercekle okumayı esas alan ve toplumsal disiplinler arası bir metodolojik kurguya sahip bu çağdaş tarih yazımının günümüzdeki en önemli temsilcilerinden birisi, Prof. Dr. Suraiya Faroqhi'dir.

Münih Ludwig Maximilians Üniversitesi Yakındoğu Araştırmaları Bölümü'nde öğretim üyesi olan Suraiya Faroqhi, 1960'lı yılların sonundan günümüze uzanan zaman diliminde, pek çoğu dilimize de kazandırılan önemli eserlere imza atmıştır. Osmanlı'da Kentler ve Kentliler *(1993),* Hacılar ve Sultanları *(1995),* Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam *(1997),* Osmanlı Tarihi Nasıl İncelenir? *(2001),* Osmanlı Dünyasında Üretmek, Pazarlamak, Yaşamak *(2003), bu eserlerin bazıları.*

Suraiya Faroqhi'nin akademik hayat öyküsü, hiç kuşku yok ki, modern Osmanlı tarih yazımının da bir özetidir. Kendi adıma ben, bu ilginç öykünün 1970'li yıllardan beri tanığıyım. O yıllarda Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'nde öğrenciyim. Suraiya Hanım ise ODTÜ'de ders veriyor. Benim kuşağım tarihi, özellikle edebiyat tarihini geleneksel çerçevesi içinde öğrenmiştir. Tarihin temel figürlerini kuşatan toplumsal koşullar, zihniyet tarzları ve kurumsal dinamikler bu çerçeve içinde yer almaz. Oysa Faroqhi, yaptığı arşiv çalışmalarıyla eksikliğini duyduğumuz tarihsel dekorları kurarak ufkumuzu genişletmiştir. Barkan ekolüyle onun sayesinde tanıştık. Kendisi bugün de bu ekolün çağdaş versiyonunu temsil etmektedir. Osmanlı Arşivi'ne gidenler onu orada, belgelerin arasında yeni ipuçları ararken bulabilir. Bu açıdan baktığımızda Suraiya Hanım'ı Arşiv'in demirbaşı sayabiliriz. Kuşkusuz bu çabanın öyküsünü kendisinden dinlemek, günümüz tarihçileri için zevkli bir ders olacaktır.



SURAIYA FAROQHI*:* Çok teşekkür ederim, bayağı mahçup oldum. Efendim hayat hikâyeme gelince, aslında benim yaşımdaki bayanlar ne zaman doğduklarını sır gibi tutarlar. Ben 40 yıl önce İstanbul'a geldim. O zaman lisans öğrencisi idim. O devirde biliyorsunuz lisans öğrencileri bir yerde çok masumdurlar. Bana bir liste verildi ve benden önce İstanbul'da bulunan arkadaşlar hocalar hakkında, işte şunu beğenmelisiniz, bunu beğenmelisiniz diye birtakım tavsiyelerde bulundular. Ben Ömer Lütfi Barkan'ın bazı makalelerini okumuştum, onun tarzını çok da beğeniyordum. Fakat o üç makaleyi okumuş olmaktan öte bir şey yok. Zaten bir lisans öğrencisi alt tarafı ne olabilirdi ki... Ama o yaşta insan çekinmiyor, orada bir hoca var. Ben de onun çalışmalarını beğenmişim, çat kapı girdim içeri. Kendimi tanıttım, "çalışmalarınızı okudum, pek de beğendim, öğrenciniz olmak isterim" dedim. Gerçi bütün bunlar Fransız-

ca olarak konuşuldu. Çünkü o zaman Türkçem yeterli değildi. Barkan Hoca bu işe biraz gülmüştür, "sen nereden çıktın da geldin" diye sordu. Ben de Hamburg Üniversitesi'nden geldiğimi söyledim. O zaman güzel bir sonbahar günüydü, Kasım başı, nefis bir güneş vardı, pencereden bana bahçeyi gösterdi. "Eh biliyor musun burada bir sürü insan dolaşıyor, çoğu da benim İnkılap Tarihi dersimi almışlardır. Oysa genellikle benden istenen bir devam imzasıdır. Halbuki sen uzak yerden gelmişsin, sana bir şeyler öğretmeye çalışayım" dedi. Asistanları arasında yer gösterdi. Oysa ben asistan olacak birikime sahip değildim ve dediğim gibi, okuduğum halde Türkçe konuşacak halim pek yoktu ilk başta. Ondan sonra efendim, o zaman biliyorsunuz mikrofilm ve fotokopi de çok yaygın değildi. İktisat Fakültesi'nin arka bahçesinde bulunan kapıdan doğruca Süleymaniye Kütüphanesi'ne gidilebiliyordu. Yani Esnaf Hastanesi o zaman inşa halindeydi. Sonra o kapı yıllar boyunca kapalı durdu. Bizi oradan yollardı Barkan Hoca. Efendim "Süleymaniye'de şiir mecmuasını isteyeceksiniz, oradan da şu sayfayı okuyacaksınız ve arkasından bana ne anladığınızı anlatacaksınız" derdi. Genellikle Pazartesi günleri olurdu bu iş. Ben epey korktum, çünkü Osmanlıcaya yeni başlamıştım. *Kitâb-ı Müstetâb*'ı bilirsiniz. Hocamız *Kitâb-ı Müstetâb*'ı vermişti okumam için. Açık söyleyeyim ki çok zorlandım. Çünkü özellikle Arapça kökenli kelimeler, sesli harfler hep birbirine benzediği için, gramer icabı, bunları ayırmakta çok güçlük çektim. Sonra teselli oldum, ana dili Türkçe olanlar da bu problemle bazan karşılaşıyorlardı. Bir süre sonra bu tür kitaplarda bazı kelimelerin yanlış kullanıldığını gördüm ve çok müsterih oldum. Çünkü ben o konuda çok güçlük çekmiştim. Şimdi hatırlıyorum da, birkaç satır okuduğum halde hiçbir şey anlamıyordum, ama sonra "balık baştan kokar" diye bir şey okudum. Birdenbire nasıl rahatladım. Çünkü en nihayet anlaşılan bir cümleydi. Neyse bu şekilde başladım Barkan'ın derslerine. Gerçekten kendisine çok şey borçluyum.

E.I.: *Ömer Lütfi Barkan'ı klasik hoca-talebe ilişkisinin ötesinde, bir insan olarak nasıl algılıyordunuz?*

S.F.: Kendisinden çekinirdim. Çünkü ben 20-21 yaşındayken hoca 60'ın üstünde bir beydi. Fakat şimdi düşünüyorum da, o kadar çok çekinmiyormuşum meğerse. Çünkü o zaman ben ilk defa İstanbul'da, tek başıma yaşıyordum. Aslında aldığım burs tatmin ediciydi, fakat öğrenciler malum her türlü şeyi yaparlar. İşte ayın son haftasında para biter, benimki de öyle olurdu. Bir defasında karnım çok acıkmıştı, param da yok, o zaman Barkan'ın sekreteri, "hocanın dolapta kurabiye gibi şeyleri var, sen bunları ye, herhalde unutmuş

olacak, eğer kazara sorarsa fareler yedi derim" dedi. Yani öyle bir yaşamdı benimkisi.

E.I.: *Barkanlı yılları, daha sonra Avrupa ve Amerika dönemi izliyor. Ardından Ankara'ya ODTÜ'ye geliyorsunuz. Âdeta farklı iki dünya.*

S.F.: Hamburg'ta ve Bloomington Indiana'da okudum. Doktoramı verdikten sonra bir de İngilizce mastırı yapmıştım. 1971 yılında Ankara'ya ODTÜ'ye geldim. Yani siz öğrenciyken ben hocalığa yeni başlamıştım. Sonuç olarak bu dönemde ciddi şekilde arşive devam ettim.

E.I.: *1970'li yıllarda arşiv çalışması yapan tarihçiler nadirattandı. Daha açık söylemek gerekirse, arşiv bilinci diye bir şey yoktu. Tarih, benimsenen siyasî ideoloji kalıplarına göre ikincil kaynaklar üzerinden yazılıyordu. Belgeler değil, spekülasyon ön plandaydı.*

S.F.: Doğru. O zamanın Edebiyat Fakültesi'ni bilenler hatırlayacaklar ki, arşive gitmek çok yaygın bir şey değildi, yani bugünkü durumdan çok farklıydı. Efendim Başbakanlık Arşivi'nin müdürü Mithat Sertoğlu bize ders verirdi. Bu derslerde arşivde neler var, neler yok, işte böyle belgelerle ilgili temel bilgiler anlatırdı. İstek üzerine ve zorunlu bir ders olmadığı için biz 7-8 kişi Sertoğlu'na devam ettik. Bu arada benim tamamen unuttuğum, fakat şimdi hatırladığım 70'li yıllara ait bir hikâyem var. Mithat Bey bir gün bize sordu: "Atatürk'ün *Nutuk*'unu aranızda kim okudu?". O zaman Türkçesi kıt olan bir öğrencinin okuyabileceği metinler çok sınırlıydı. Ama Atatürk'ün *Nutuk*'u daha 1930'lu yıllarda iki cilt olarak Almancaya çevrilmişti. Bu nedenle ben daha tahsilimin başında bunu okumuştum. Meğerse sınıfta da tekmişim. Mithat Bey anlaşılan bu hikâyeye çok gülmüş. Çünkü gelip arşiv için izin istediğim zaman, "tamam ben seni hatırladım" dedi. Bu anlattığım hikâyeyi anlattı. Meğerse bu olay, gerçekten bana şans kapılarını açmıştı. Çünkü o zamanlar arşiv iznini almak zor bir şeydi. Hele de yabancılar için, Türkler dahi epeyce uğraşıyorlardı. Mithat Bey, öğrencisi olarak bana bu izni sağladı. Bu nedenle bu iki büyük insanı minnetle anıyorum. Ömer Lüfi Barkan bana arşivin önemini öğretti, Mithat Sertoğlu ise bana arşivin kapılarını açtı. Sonuç olarak ODTÜ'ye önce İngilizce hocası olarak girdim ve iki dönem boyunca ders verdim. ODTÜ 1971 yılında bir ara kapalı kalmıştı. Bu nedenle bir sürü bütünlemeye gidecek öğrenci vardı ve telâfi olsun diye gece dersi yapılırdı. Soyadları A ve B ile başlayanlar benim sınıfımda idiler. Büyükçe bir sınıf. Ben o sırada 1972 yılının sonunda ve 1973 yılının başında ciddi bir şekilde arşive girmeye başladım. Efendim tahrir kayıtlarının, hani şu meşhur 16. yüzyılda yazılmış defterlerin nasıl bir şey olduğunu

onlarla uğraşarak öğrendim. Çünkü o zaman kullanılabilen kılavuz kitaplar da pek azdı. Bugün mesela Nebahat Kütükoğlu'nun kitabı ile bu tür Osmanlı diplomatiği problemleri çözülebiliyor, oysa bildiğimiz gibi bu kitap 1994 yılında basılmıştır. Yani bizler için birtakım kitaplar vardı, ama hiçbirisi Nebahat Hanım'ın kitabının ayarında değildi. Bu nedenle problemler daha çok deneme yanılma metoduyla çözülüyordu. Arşivde gerçekten bilgili olan, genellikle yaşlıca insanlar vardı ve karşılaştığımız okuma sorunlarında onlara danışırdık. Bu eskiyi bilen kültürlü insanlar, 1970'li yılların ortasında sırayla emekli oldular. Fakat o sırada hâlâ oradaydılar ve belge okuma yetenekleri fevkalâdeydi. Ben genellikle yapabildiğim kadar okurdum, ondan sonra bu beylerin ofislerine giderdim, "okuyamadığım kelimeler var, bunlar nedir sizce" diye sorarak biraz usta-çırak ilişkisi içinde problemlerime çare arardım.

E.I.: *Usta-çırak ilişkisi dediniz. Bilgi edinmenin geleneksel çerçevesini çiziyorsunuz. Yani küçük bir cemaat içinde ortaklaşa üretilen bir bilgi söz konusu burada. Başka bir deyişle, başı darda olana bütün mahalleli yardım ediyor.*

S.F.: O zaman arşivler çok ufak olduğu için, müdavimlerin sayısı sınırlıydı ve bunun neticesinde bir çeşit "komünite" meydana gelmişti. Ben 24 yıl önce evlendim, evlendiğim zaman bunu arşivde söyledim, yani filan tarihte evleniyorum diye. Ondan sonra eşim beni oradan bir kez almaya geldi. Arşivcilerden bir bayan hemen anlamış. "A siz herhalde Suraiya Hanım'ın eşisiniz" demiş. Ondan sonra ikinci soru, "arabanızı nerede park ettiniz, burada park yeri çok zor bulunuyor" demiş. Meğerse kendi aklınca arabalı olan birisiyle evlenmek için, evli olup olmadığını öğrenmek için bunu söylemiş, yani böyle ağzını aramış. İşte resmen böyle köy hayatını hatırlatan olaylar yaşanıyordu arşivde. Tabii bütün bunlar bugün çok farklı. Bugün diyelim arşivde 50 kişi, 60 kişi araştırma yapabilir. Bu 1970'li yılların sonunda 1980'li yılların başında öyle değildi. Herhalde bu nedenle efendim, arşivi bilenler bir sürü komik hikâye anlatabilir. Burada resmen Aziz Nesin hikâyelerini andıran maceralar yaşandı. Bir tanesini anlatmadan edemeyeceğim. Bir gün, gündüz gözü, sabahın dokuzu ve tabii hava çoktan aydınlık. O zaman oradaki bekçiler yanan birer idare lambası ile göreve geldiler. Biz de, "hayrola siz Diyojen mi oldunuz da idare lambası ile akıllı insan arıyorsunuz?" dedik. "Yok hayır" dediler. Meğerse problem bu değilmiş efendim; bunlara, teftiş için bütün araç gereçleriyle birlikte gelmeleri söylenmiş ve güpegündüz yanan idare lambası da buna dahilmiş. Bütün arşivde araştırma yapanlar tabii kıs kıs güldüler, bekçiler de güldüler ve öylece geçti bu olay.

E.I.: *Böyle bir cemaat ortamında Osmanlı tarihinin taşra olgusuna eğilmeniz, sanki rastlantıdan öte bir anlam taşıyor. Arşivde yaşadığınız naif insan ilişkilerinin tarihsel geçmişini araştırmaya doğru bilimsel bir adım attığınızı söyleyebilir miyiz?*

S.F.: Sonuçta bir araştırma konusu seçecektim. Doktora tezimin konusunu çok şükür ki Ömer Lütfi Barkan verdi. Çünkü ben o zaman henüz konu seçecek düzeyde değildim. Ama 1970'li yıllarda köy hayatına, kırsal yaşama çok meraklıydım. Düşündüm, giriş kapısı ne olabilir, bir sürü Bektaşî tekkesi var ve bunların büyük bir bölümü kırsal alanda. Bir kısmının hâlâ kalıntısı yerinde duruyor, hiç değilse türbesi. Bunlarla ilgili olan belgeleri arayıp, önce ne gibi kaynaklar var, bunları tespit edeyim, ondan sonra bunu kırsal yaşam için bir giriş kapısı yapayım diye yola çıktım. Gerçekten orada güzel maceralar yaşandı. Örneğin, bileceksiniz Akşehir yakınlarında, Doğanhisar, Ilgın arasında Mahmuthisar diye çok eski bir köy var. O köyün çevresinde 15. yüzyıla inen bir tepe var. İlk yaptığım işlerden bir tanesi sanat tarihçisi arkadaşım Ömür Bakırer'le birlikte bu tepe üzerinde çalışmak oldu. Sanat tarihi yanını Ömür yaptı, kayıtları arayan ve yorumlamaya çalışan da cariyenizdi. O zaman yine birtakım komik maceralar yaşandı. Gittik oraya, Ömür bir yığın fotoğraf çekti. Ankara'ya döndüğümüz vakit efendim, makinede arıza olduğu anlaşıldı. Simsiyah bir filmle geri dönmüşüz, içinde hiçbir şey yoktu. İkinci kez gidildi, bu sefer bir gece Doğanhisar kasabasında kaldık. O zaman Gazi Eğitim Enstitüsü'nden mezun bir öğretmen arkadaşla, yani genç bir bayanla burada akşam sinemaya gitmiştik. Bir yeniçeri filmi seyrettik inanmayacaksınız. Gerçekten enfesti. Aynı aktörler değişik kıyafetler giyerek perdede birkaç kere dolaştılar. Biz de orada çekirdek yedik, köy sinemasında. Efendim işte bu yeniçerileri saydık, ha filanı biz şimdi dördüncü kez görüyoruz, beşinci kez görüyoruz, diye. Âşıkın söylediği şarkılarla da böyle biraz alay ettik ve fevkalâde eğlendik. En çok sizi hangi olay eğlendirdi diye sorarsanız, belki de bu başta gelir. Uzun sözün kısası, her bakımdan fevkalâdeydi. Sonuç olarak belgeler gerçekten ortaya çıktı. Biliyorsunuz tarihçinin her zaman problemi vardır, sorular sorarsınız, soru sormadığınız taktirde bu iş sonunda hiçbir şeye benzemez. Kaynakların söylediğini aynen aktarırsanız bu kimsenin işine yaramayacaktır. Ama eğer önceden az çok biçim almış olan bir soru ile yaklaşırsanız olaya, genellikle kaynaklar sorunuza cevap vermeyebilir. Başka şeylere cevap veriyordur, ama sorduğunuz soruya değil. Onun için işte genellikle arşive giden doktora öğrencilerinden böyle etraflıca bir tasarı isteniyor.

Bu iyi bir egzersizdir şüphesiz. Ama sadece egzersizdir. Oysa tasarıma göre yazılan bir doktora tezi, hiç değilse Osmanlı tarihi konusunda şimdiye kadar yazılmamıştır. Bu bir hayaldir, ama hayaldir. Ben de bu duruma düştüm. Yani bir sürü doküman buldum. O zaman doküman bulmak bugünkünden daha zordu. Başbakanlık Arşivi'nde oldukça ünlü "maliyeden müdevver" serisi var. Bunlar fi tarihinde bilinmeyen nedenlerle maliyeye devredilmiştir. Maliye de anlaşılan bu dokümanlarla hiç ilgilenmemiş, zaten niye ilgilensin ki, bugünkü mali işlerle alâkası olmadığı için geri vermişler. Geri verildiği için "müdevver", yani devredilmiş demektir. Hepimizin en çok kullandığı bir seridir bu. Şimdi biliyorsunuz Osmanlı arşiv yazılarında biraz uzmanlık söz konusu. Yani divânî, divânî kırması, hatta göze o kadar kötü gelmeyen siyakat. Rık'adan fevkalâde şikayetçi olursunuz. Veya tersi, bazı rık'a uzmanları vardır, bir siyakat yazısına baktıkları zaman böyle üşümüş gibi hareket ederler. Sonuç olarak bu katalog rık'a ile yazılmıştı. Bu da yetmezmiş gibi kurşun kalemle, karbon kağıdı konularak birden fazla kopyası çıkartılmıştı. Gençler herhalde bilmiyorlar, karbon kağıdı diye bir şey vardı, çok berbat bir olay, insanların parmakları kapkara olurdu, kağıt da kapkara olurdu ve bunun üstüne bastınız mı iyi kötü yazı ikinci bir kağıda, hatta üçüncü bir kağıda geçerdi. Ancak üçüncü karbon kağıdı artık okunacak gibi değildi, yazı bir sis gibi, yani Ankara'nın 70'li yıllarındaki sisine benzeyen bir sis gibi çıkardı. Bu yüzden bir sürü şey kaçırmışım sırf o kartları okuyamadığım için. Neyse bütün bunlar çoktan halloldu. Bugün o katalog gayet güzel, tertemiz bir daktilo yazısı ile araştırmacılara sunulmuştur. Ama ben arşive başladığım zaman, 25 veya 30 yıl kadar önce bu böyleydi. Bir de halen kullanılması zor olan bir bölüm var, Muallim Cevdet adıyla anılan evrak. Çünkü bunların bir dizini yok, tarih sırasına göre de dizilmemişler. Yani diyelim "Cevdet dahiliye" veya benim çok kullandığım "Cevdet evkaf" var. İşte alın elinize dört katalog, kafanızda birtakım adlar olacak, o adları kataloglarda bulacaksınız. Diyelim ki günahlarımızın bir cezası olarak bu eski "maliyeden müdevver" kataloğunda veya "Cevdet evkaf" kataloğunda bir şeyler arıyoruz. Yine bizim zamanımızda bu iyiydi. Çünkü rahmetli Ömer Lütfi Barkan bana anlattı. Onun zamanında, yani kendisi arşive başladığı zaman, 40'lı yıllarda efendim, insanlara günde birer belge veriliyormuş. Bazen bu belge hocanın çalışmaları ile kesinlikle ilgili değilmiş. Kendisi de bu durumu protesto ettiği zaman, arşivciler buna demişler ki, "hocam niye şikâyet ediyorsunuz, kural günde bir belge vermektir, sizin elinize bir belge vermedik mi?" Neyse yani, işte bütün belgelerin aynı

olmadığı o zaman tam anlamıyla anlaşılmamıştı. Bu tür problemler bizim zamanımızda yaşanmadı, ama kataloglarla çok boğuştuk.

E.I.: *Yurtdışı arşivlerinde de çalıştınız. Bir Fransız tarihçi dostum, Paris'teki arşiv bürokrasisini anlatmıştı, inanılır gibi değildi. Kendisine bizdeki durumun da pek farklı olmadığını, çünkü modern bürokratik mekanizmayı Fransa'dan ithal ettiğimizi söyledim.*

S.F.: Size Avrupa'da severek çalıştığım ve o kadar da severek çalışmadığım yerler hakkında biraz bir şeyler anlatabilirim. Efendim Fransa'nın dışişleri arşivi var ve bunun bir bölümü Paris'te bir bölümü de Paris dışındaki bir kasabadadır. Buradaki arşiv hem zengindir hem de insana çok yardımcı olurlar. Oysa Paris'teki merkez arşiv dışişleri binasının içindedir ve bunlar araştırmacılardan nefret ederler. Orada bir sürü güçlük çıkarıyorlar. Öte yandan Marsilya'da çalışılması çok hoş olan bir yer var. Bu da Ticaret Odası'nın arşividir. Efendim esas arşiv Marsilya Ticaret Odası'nın üst katında yer almaktadır. Çok büyük bir arşiv değildir. Ama bunlar Osmanlı İmparatorluğu'nda iş görmüş olan tüccarların belgelerini toplamışlar. Bir de para ile satın alınanlar var. Çok büyük değil, 14-15 kişilik bir yer. Fakat bir avantajı var, saat yediye kadar açık. Eğer saat yediye yirmi kala bir belge isterseniz birazdan kapatacağız demiyorlar, çıkarıyorlar. Ama dediğim gibi bu özel bir arşivdir, devlet arşivi değildir. Dışişleri Bakanlığı'nın içinde yaşanılanlardan çok farklıdır. Bir de epey zengin olan Venedik arşividir. Eskiden orada çalışmak çok güçtü. Çünkü katalog yoktu. *Gülün Adı* adlı romanı biliyorsunuz, orada cani bir kütüphaneci görev yapıyor. Herhalde yazar böyle tipleri tanıdığı için bu kitabı yazmıştır. Venedik'te mesela garip bir şey var. Türkiye'de alıştığımız üzere eğer müdür olur derse onun altındakiler itiraz etmezler. Venedik'te ise bu öyle olmayabilir. Diyelim, ben orada ders veriyordum, fotokopi isteklerimi belirli bir saatte vermem gerektiği halde ben o saate dersteydim. O zaman kısım müdürüne çıktım, anlattım durumu, bayan da gayet anlayışlıydı. "Tamam, anlıyorum derste iseniz bir şey yok, siz bunları bir yere bırakın biz işleme koyarız" dedi. Fakat fotokopici buna çok kızdı ve "siz hangi millettensiniz" dedi. Ben de "Almanım" dedim. Çünkü pasaportum öyle. Bana şöyle bir baktı "Almanlara hiç benzemiyorsunuz" demez mi. "Eh ben Hintliyim" dedim ve alttan aldım. "Hindistan'dan gelenleri biliyorum, hiç benzemiyorsunuz" dedi. Nasıl böyle bir surat, beş karış. Dediğim gibi bunun koyduğu bir kural vardı, hani filan saatler arasında verilebilir diye. Müdürü de buna emir vermiş, bu kuralın dışına çıkılacak diye ve adam bunun acısını benden çıkardı. Başka

komik bir olay ise, bazı raflarda duran dokümanları alamıyorsunuz. Niye, çünkü orada kullanılan merdivenler çok sağlıklı değilmiş, bu konuda uzun bir rapor bile varmış. Bunlar kullanılmamalıdır. Birkaç yıldır en üst rafta olan dokümanlar hizmet dışıdır. Çünkü Venedik arşivi yeni merdivenlere para yatırmak istemiyor. Ayrıca fotokopi istediğimiz zaman, fotokopilerin kalitesi iyidir. Orada kasa yok, sizi postaneye yolluyorlar ve postanede bir daire var bu tür işleri görüyor. Açılış saatleri hiç normal açılış saatlerine benzemiyor. Postane açıktır diye oraya gidiyorsunuz. Halbuki adam "yok" diyor, "ben saat 12'ye kadar böyle ödemeleri kabul ediyorum" diyor. Her arşivin bana sorarsanız iyi çalışan ve o kadar iyi olmayan yanları var. Ben Vatikan arşivinde hiç



çalışmadım ama bir tanıdığım çalıştı. Bir konferans sırasında verilen yemekte hepimiz yerlere yattık. Çünkü bu bayan İsveçlidir. Vatikan arşivinde olup bitenleri anlattı. Efendim orada birisi müdür olmuş ve düşünmüş, araştırmacılar yoruluyorlar. Bir yerde, hani İtalya'da her yerde var, kahve veren küçük barımsı bir şey, insan parasını verip ekspresosunu alıyor, bu müdür bunu koymuş. Ondan sonra birtakım entrikalar oluyor ve bu adam görevinden alınıyor. Kendisinden sonra gelen müdürün yaptığı ilk iş bu kahve barını iptal etmek. İnsan herhalde böyle bir çalışma düzeninde, gözlemlerinden yola çıkarak garip tipler kitabı yazabilir. Onun için dediğim gibi *Gülün Adı*'nı okurken ben çok müsterih oldum. Çünkü bu romanda, bir edebiyatçının diliyle bütün bu dertler ifade edilmiş oldu.

E.I.: *Bize dönersek, daha eski dönemde sadık-dolap sistemi var arşivde. Belki sistemsizliğin kendisi bu. Oysa Osmanlı zamanında Hazine-i Evrak dairesi oldukça düzenli. Dosyalar için yapılmış özel çekmeceli raflar, âdeta bir sanat eseri. Tabii daha sonra bu durum değişiyor. Belgeler sandıklara tıkılıyor. Uzunçarşılı'nın dipnotlarına baktığımızda üçüncü dolap beşinci torba gibi ifadelere rastlıyoruz. Tarihçi için bu sistemde bilgiye ulaşmak, fazladan mesai gerektiriyor.*

S.F.: Tabii, tabii üstelik bizim zamanımızda çay vardı. Bu çok önemliydi. Gerçekten öyle yani. Ben Ankara'dan geliyordum ve ODTÜ'de bize haftada bir gün izin veriyorlardı, bunun dışında ofiste olmak gerekiyordu. Benim arşiv günüm hep Cuma günüydü. İstanbul'a gittiğim haftalarda Perşembe gecesi Harem otobüsüne binerdim. Rahat bir şekilde uyurdum. Genellikle bu otobüs saat yedi civarında İstanbul'da olurdu. Şimdi galiba banka olmuş, Meseret Pastanesi vardı. Orada oturur çay veya sütlü kahve içerek arşivin açılış saatini beklerdim. O zaman Meseret çok hoştu, o saatte açılırdı. Bazen arşivciler bana bozuluyorlardı, dokuzdan beş dakika önce geldim diye. Birkaç kere azar işittim.

Sonuçta dokümanlar toplandı, belirli Bektaşî zâviyeleri ortaya çıktı. Ben de o zaman sıra ile birkaç tane monografi yaptım. Bunların arasında böyle en cazip olanı Hacı Bektaş'ta yaptığım çalışma. Çünkü oraya gittiğimde kış ortası idi. Herhalde yanımda bir mektup da götürmüştüm, ODTÜ'den bu arkadaş şu veya bu konuda çalışacak diye. Müze müdürü bana çok iyi davrandı. Kasabada bir tek otel varmış, ben o otele girmeye razıydım. "Yok hele de kış ortasında ısınmıyor, sizin yaşınızda çocuklarım var, bir kızımla odayı paylaşabilirsiniz" dedi. Ve beni orada misafir etti. Orada çalışan bir elemanla bütün kitabeleri gösterdi. Hatta bir kısmı sadece zâviyenin kubbesinden görünebiliyordu. Bir merdiven buldular, beni o tepeye kadar çıkardılar görebileyim diye. Bu gerçekten büyük lütuftu. Orada çok severek çalışmıştım. Ondan sonra efendim yine işte biraz eski olanlar hatırlayacaklar. 1970'li yılların ortasında okullar bazen açıktı, bazen değil. Bir ara ODTÜ kapalı idi. O zaman bir sürü insan doktora tezlerini veya doçentlik tezlerini yazmaya koyuldular. Sene 1977. Ben de o sırada var olan dokümanları bir monografi içinde toplamaya kalkıştım. O zaman da böyle birtakım garip şeyler yaşandı. Artık fotokopi olgusu ODTÜ'ye girmiş bulunuyordu. Fakat hatırlıyorum, fotokopi çekilecek makinede bir arıza var, makinenin eminim ki bir yerde kullanım kılavuzu olacak, fakat bulunamıyor. Bütün fakültede aranıyor. Makinenin

kılavuzu acaba nerededir? Veya kılavuz olmadan bu makineyi çalıştırabilir miyiz? Bugün insana komik gelen vakıalar. Sonuç olarak Bektaşîlik kitabımın büyük bir kısmı 1977 yılında yazıldı. Ondan sonra yanılmıyorsam 1981 yılında, –aslında 1980 yılında, malum eğer bir kitap sene sonunda çıkacak gibiyse ertesi senenin tarihi konuluyor üzerine, daha taze gözüksün diye; hani bayanlar bazen numaralar yapıyorlar ya yaşlarını küçültmek için, kitapçılar bu usulü çoktandır keşfetmişler, kitapların yaşlarını her zaman küçültüyorlar– Viyana'da Almanca olarak çıktı.

E.I.: Anadolu'da Bektaşîlik *başlıklı bu çalışmanız, kendi türünün ilk örneği. Bu konuda hayli spekülasyon yapılmıştır, halen de yapılıyor. Çünkü tarikatların tarihini inanç odağından yazma saplantısından kurtulamadık. Bu açıdan ele aldığımızda sizin çalışmanız öncü bir nitelik taşıyor. Bu kitapta inanç değil, belgelendirilmiş tarih konuşuyor. Mistik bir kurumun arkasındaki iktisadî düzen, aile örgütlenmeleri ve zâviyelerin toplumsal coğrafya üzerindeki yayılma programı, tutarlı bir metodolojiyle sergileniyor. Sonuçta Bektaşîliğin tarih sahnesine çıkışını somut biçimde görebiliyoruz. Kitabın hazırlanışı kadar basımı da herhalde maceralı oldu?*

S.F.: Evet. O zaman Boğaziçi'ndeydim ve kitabın Almanca dizgisi problem yaratıyordu. Viyana Üniversitesi'nin verebildiği para da oldukça azdı. Onun için kitap Boğaziçi'nin matbaasında dizildi. Bu bir yıl sürdü. Her ay arşive gelmeden önce Boğaziçi'ne giderdim. Dizgi atölyesinde bakardım, durum nasıl diye. Orada dizgi yapan arkadaş, eğer geçen ay ilerleyemediyse o zaman orada bulunmamaya gayret ederdi. Ben tabii bu numarayı anlayıncaya kadar epey bekledim. Eğer bu adam dokuz buçukta orada değilse, artık geleceği filan yoktu. Esasında benim orada olduğumu bildiği için gelmiyor. Herhalde ben çıkar çıkmaz ortaya çıkacak. Biraz sabırda selamet vardır. Sonunda kitap dizildi, çok da güzel dizildi, neredeyse hiç hata yok. Kalitesi çok iyi ama bir sene sürdü. Dizilmiş olan sayfalar ofset olarak basılmak üzere Viyana'ya gitti, ve kitap basıldı. Bektaşîlik kitabında ben biraz rahatsız olmuştum. Çünkü size anlattığım gibi kafamın içindeki sorulara yanıt bulamamıştım. Yani ben aslında bu zaâviyeleri kırsal topluma giriş kapısı olarak kullanmak istemiştim. Bir sürü metin var, yüzlerce doküman buldum ama bu konuya yanıt veren dokümanların sayısı pek azdı. Yani yazarken bunun sıkıntısını çektim. Bu sürede başka bir şey gelişti. Efendim ODTÜ'de biliyorsunuz şehircilik bölümü vardı; halen de var, bir de restorasyon vardı. Restorasyon o zaman İTÜ ve ODTÜ'de vardı bildiğim kadarıyla, o zamanın Türkiye'sin-

de başka bir yerde yoktu. Bu dersleri alan mastır öğrencisi oluyordu, yani mimarlıktan mezun, bu insanlara birtakım tarih dersleri verilirdi, özellikle bir restorasyonda çalışacak olan bir mimarın işine yarayabilen tarihi kaynaklar. Yani bu cinsten bir ders ve ben bu dersi orada epey verdim. Bu benim için de iyi oldu. Biliyorsunuz insanın kendini geliştirebilmesi için başkaları ile iletişimde olması gerekir. Aslında Bektaşîlik kitabını yazarken bu iletişim yeteri kadar gelişmemişti. Zaten duyduğum rahatsızlığın bir nedeni de buydu. Oysa bu dersi vermeye başladığım zaman beni mastır jürilerine de aldılar. Aslında mimarlıktan anladığımdan değil, ama İngilizce hocasıyım formasyon olarak ve biliyorsunuz tezler ODTÜ İngilizcesiyle yazılırdı. Yani öğrencilerin tarzanca dedikleri bir dilde. Oysa sunulmadan önce İngilizcenin düzelmesi gerekiyordu. Bana sık düşen bir iş buydu. Eminim beni bunun için bu jürilere koymuşlardır. Ama benim için bu çok iyi oldu. Pratik açıdan restorasyondan ve şehircilikten soru soran insanlarla bilgi alışverişi oldu. Efendim bunların arasında İlhan Tekeli vardı, Leyla Erder vardı, özellikle Sevgi Aktüre vardı ve daha başkaları. O zaman ben de kendimi böyle asalak gibi hissetmekten kurtuldum. Çünkü bakıyordum ki bu yaptıklarım birinin işine yarıyordu, birileri merak ediyordu.

E.I.: *Şehir merkezli bir tarih yazımına yönelmeniz galiba bu dönemde başlıyor. Çevreniz artık buna müsait. En azından bilgi alışverişi söz konusu.*

S.F.: Daha önce tarihî kayıtlarından kentler ve zâviyeleri çalışırken bir kere vakıf defterlerine girmiş bulundum. Baktım orada şehircilikle ilgili epey malzeme var. Barkan ve İnalcık, zamanında bu konuya işaret etmişlerdi. Biliyor musunuz çekiniyordum ben, çünkü burada yabancı olarak bulunuyorum, Osmanlı tarihi ile uğraşmaktayım, insanlar acaba bana nasıl bir gözle bakarlar diye içimde bir tereddüt vardı. Bunu ancak yakın arkadaşlarımla konuşurdum, ama kafamın içinde bu tereddüt hep vardı. O zaman ODTÜ çok ayrıcalıklı bir çevreydi, çok kozmopolit bir çevreydi. Ama ODTÜ kampüsünün dışında dünyanın başka türlü olduğunu tabii ki biliyordum. Şimdi doçentlik vakası geldi çattı fakat ben çekiniyordum. Onun için uzun uzun erteledim. Sonunda baktım ki bunun bir anlamı yok. Eninde sonunda yapılacaksa, zamanında yapmak gerekir. Bir yerde de bu başladığım şehircilik çalışmasını doçentlik tezi olarak sunmaya karar verdim. İlk beş bölümü daha sonra doçentlik tezi olarak sunuldu. Aslında benim korkmam boşuna imiş. Çünkü bunu söylemek gerekir. Benim jürim aslında benim nasıl bir durumda olduğumu gayet iyi biliyordu. Çünkü, muhterem ve maalesef rahmetli olan hocam Münir Aktepe

Jürideydi, lisans öğrencisi iken ben onun sınıfında idim. Fakat bütün bu olay sırasında buna en ufak atıf yapan insan çıkmamıştır. Ben buna gerçekten hayran kaldım. Jüri üyelerinin, yanılmıyorsam hiç birisi hayatta değil. İşte efendim Bekir Kütükoğlu, Nejat Göğünç, Şahabettin Tekindağ, yani maalesef hepsi yakın zamanlarda rahmetli oldular. Fakat ben bunları her zaman minnetle anacağım. Gerçekten bu doçentlik prosedürü beklediğimden çok daha rahat oldu. Bu çalışma aslında çok hoşuma gitmişti. Kendimi çok daha iyi hissetmeye başladım. O zaman ben bunu ciddi bir kitap haline getireyim diye düşündüm. Ve bir sene oturdum ve ikinci yarısını yazdım. Bu yıllar 1979 ve 80'li yıllardır. Hepimizce malum 79 kışında elektrik yoktu ve aksilik, çok soğuk bir kıştı. İstanbul'da değil belki o kadar ama Ankara'da sıfırın altında 20 derece vardı. ODTÜ temkinli davrandığı için her zaman biraz yakıt vardı. Fakat odaların içinde 12 ile 14 derece arasında. Bizim binada, yani oturduğum binada da zamanın standartlarına göre kalorifer yanıyordu. Ama yine az işte, 12 ile 14 derece arasında. Bu bana çok zor geldi, hatırlıyorum. O şartlar altında bu tez yazıldı. Komik olay da en sonunda cereyan etti. Ben kendime iyi daktilo etsin diye birini bulmuştum. Emekli rektör sekreteri bayan da en iyisi olsun diye uğraşmıştı. Belki hatırlıyorsunuz o zaman bilgisayar yoktu ortada. Böyle bantla çalışan daktilolar vardı; en lüks olanlar, üstü galiba kırmızı, altı siyah şeritliydi ve sekreter hanım en iyisi olsun diye o pahalı banttan almıştı. Oysa o bant makineye tam olarak uymuyordu ve kağıt çıktığı vakit bakıyoruz ki bazı harfler kırmızı. Neyse fotokopide görünmez dedi kadın, biz de fotokopi yaptırdık. Bu kez bazı harfler gri, sonunda biz Ömür Bakırer'le, daha önce de anlattığım arkadaşla oturduk ve siyah kalemle gri çıkan harflerin üzerinden geçtik. Çok şık bir görünüm değildi, ben de utandım bu durumdan. Fotokopi çok pahalıydı ve tekrar onu fotokopi yapmak gerçekten mümkün değildi, parasal açıdan. Allah'tan komisyon üyeleri hiçbir şey söylemediler. Bunu kırmızı banttan kaynaklandığını da hayatta unutmam. Sonuç olarak bu kitap basılır hale geldi. İnsan böyle şanslı olaylarla karşılaşıyor. Hani Ömer Lütfi Barkan'a rastlamak gibi. öteki kitabın basımından Bu sefer yine öyle bir şey oldu. Kitabımın Cambridge'de basılması için beni teşvik edenler çıktı. Benim ummadığım bir şey açıkçası. Çünkü ben Ankara'da oturuyorum. Kendi adımı duyurmaya çalışıyorum. Bu arada Harvard'tan bir davet aldım. O zaman müthiş açıldım. Çünkü 1970 yıllarının Ankara'sı kültürel olanaklar açısından çok canlı değildi, İstanbul gibi değildi kesinlikle. Yıllar boyunca biz Ankaralılar olarak, işte Kavaklıdere'de bir sinema vardı, güzel filmler gösteri-

yordu, oraya giderdik. Fakat teçhizat çok kötü olduğu için bir keresinde filmin ancak ortasını seyredebildik. Zira bir yuvarlak vardı, o yuvarlağın içinde olanlar görülebiliyordu, bunun dışında perde simsiyahtı. Öyle olunca tabii insan sinemaya da gitmez. İstanbullulara çok imreniyorduk. Çünkü İstanbul'dan duyuyorduk, filan film gelmiş. Ama biz Ankara'da ücra bir köşede unutulmuşuz. Halbuki Harvard'a gidince mesleki kitapların dışında film görmek gibi, kültür hayatına atılmak gibi birtakım olanaklar doğdu. Ben de Harvard'da iken Kentliler kitabının devamı gibi olan ikinci bir monografi yaptım, Ankara ve Kayseri üzerine. Bu çalışmalar kadı sicillerine dayanıyor. Biliyorsunuz, insan böyle bir şey yaparken her zaman olduğundan çok daha yenilikçi hissediyor kendisini. Ben o zaman çok emindim efendim, kadı sicillerinden hareketle evlerin yapısını kurmak, bu ilk benim düşündüğüm bir olaydı. Oysa hiç de öyle değilmiş, çünkü maalesef çok genç yaşta ölmüş olan Lübnanlı bir araştırmacı, Halep ve Şam üzerine çalışmıştı. Bu zat aslında benden birkaç yıl önce işe başlamış, ben kendi kitabımı bitirmek üzereyken onun çalışmasını keşfedebildim. Bu kitabı yaparken ilk kez bilgisayar dünyasına girilmiş oldu. O zaman bilgisayar hiçbir yerde yoktu. Harvard'ta dahi yoktu 1980'li yılların ortasında. Efendim bilgisayarda bir kutu ile sıraya giriyordunuz. Yine büyük şansım vardı, ODTÜ bilgisayar kartlarının yapılması için bana küçük bir araştırma bursu vermişti. Yoksa ben hayatta beceremezdim yani, hayatta o kartları yapamazdım. Ama orda işte ODTÜ'nün bilgisayarında eşimin yardımıyla bu tabloların büyük bir kısmı ortaya çıktı. Aslında ODTÜ mühendis ağırlıklı olduğu için bilgisayardaki danışmanlar bizden nefret ederlerdi. Bir keresinde de hayatta unutmam ODTÜ bilgisayar profesörü Bülent Epir vardı, o da maalesef rahmetli olmuştur. Bir keresinde eşiyle koridorda dolaşmakta ve anlaşılan ben çok kötü bakıyormuşum. Yani hani böyle suratımdan düşen bin parça. "Hayrola neden böyle bakıyorsun" dedi. Ben de bilgisayar uzmanları tarafından nasıl terslendiğimi anlattım. Bunun üzerine Bülent Bey "bu sorunun çözümü kolaydır" dedi. Beni Aslı Hanım'a yolladı ve gerçekten bu bayan bütün sorunları bir oturuşta halletti. Demek ki istenince oluyormuş. Ama tabii bilgisayar uzmanları birini azarlamaktan da haz duymuşlar; ne çare ki ortada olan bendim. Neyse sonunda biz bu tabloları Harvard'ta daha da geliştirdik. Orada da aynı problem vardı, program uzmanı olan ve gerçekten böyle dediğim dedik –hani Asterix'teki tip gibi– birisiydi karşımdaki. Hayatımı nasıl zorlaştırdı, hiç unutmam. Sonuçta tabloların ikinci kısmı orada çıktı. Bunlar olduktan sonra ben bir yerde herhalde şöyle düşündüm; bili-

yor musunuz halen de düşünüyorum, buna üçüncü bir kısım gereklidir diye. Bu araştırmam 18. yüzyıla yönelik olacak. Birincisi 1500'lerden 1600'lere kadar, ikincisi 1600'lerden 1670'lere kadar, üçüncüsü diyelim 1670'lerden işte 1800'lere kadar gidebilir. Ama dediğim gibi bunu biraz daha bekleteceğim. Epey malzeme topladım. Fakat bunların bir raya oturması gerekmektedir. Şu anda bütün hepsi monografi halinde. Ben tamamen başka bir şeye yönelmek istedim. Biliyorsunuz, eğer insan bir şehircinin gözüyle kentler üzerinde çalışırsa o zaman en önemli sorunlardan bir tanesi yol ağı olmaktadır. O zaman Mübecel Karay Sosyal Bilimler Bölümü'nün başkanı idi. Ben öğrencisi olmadım ama, onunla epey sohpet etme fırsatı çıktı. Onun yazılarını da okudum. Kent deyince efendim bu kentin içinde oturduğu trafik ağı söz konusu. Ben de merak ettim peki benimkiler acaba ne durumda. Çok özel olan bir yol ağı vardı gözümün önünde, o da hac yollarıydı. Mühimme defterlerinde bu hac olgusu ile ilgili olarak çok malzeme var. Ben böyle gayet rahat bin küsur ferman taradım bu işle ilgili olarak. Tabii bunun dışında başka kaynaklar da vardı. Ama bir yerde ben olaya şehircilik tarihinden girdim. Zaten esas püf nokta da Osmanlıların Mekke'deki şehircilik anlayışı. Çünkü bununla ilgili çok ilginç ve doyurucu belgeler var. Örneğin Osmanlılar orada bir çeşit anıtsal külliye meydana getirmek istemişler. Biliyorsunuz İstanbul'daki büyük camiler de öyle, etrafta bahçe olur, yani dış avlu olur, dış avlunun içinde mezarlar olabilir, ama bunun dışında bir şey olmaz. Zaten bir duvarla çevirilidir. Yani eğer Süleymaniye'yi veya Sultanahmet Camii'ni göz önüne getirirseniz, hepsi öyle. Şimdi Mekke'de durum aslında öyle değildir, fakat efendim 16. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlılar böyle bir durum yaratmak isterler. Yerlilerle epey boğuşurlar. Efendim işte bir ara Harem-i şerif'in etrafındaki tüm binalar yıktırılıyor. Sonuçta epey protestolar geliyor. Uzun yazışmalara neden oluyor. Ondan sonra yollar temizleniyor, sel olmasın diye. Efendim yollar niye temizlemiyor, sel için çok elverişli, çünkü nispeten yüksek. Onun için yolları kazmışlar, hani su aksın diye. Fakat bakıyorlar ki, çöpler evlerin önüne döküldüğü için, kazılmış olan yollar kısa zamanda doluyor. Başka yerde hiç görülmeyen bir olay, efendim deniyor ki çöpler belirli bir yerde toplansın. Yani evlerin önüne kesinlikle çöp atılmamalıdır. Bunun için de bir çöplük yaptık. Şehir dışında bir çöplük olacak, çöpler oraya gidecek. Daha sonra Tazminat'tan itibaren çok iyi bildiğimiz birtakım önlemler orada anıtsal bir kent görünümü yaratmak için ilk kez uygulanıyor. Başka bir şey efendim, Harem-i şerif'te o zaman bir sürü insan gece de kalıyor, özellikle hasta ve dilenci durumunda

olanlar. Diyorlar ki bu güzel bir durum değil, yani biz bunlar için Ribat yapalım. Bu insanlar geceyi Ribatta geçirsinler, Harem-i şerif salt ibadet için kullanılsın. Oysa insanlar buna alışık değiller, kesinlikle şikâyetler oluyor. Efendim, Mekke'de oturanlar beşik ve döşekle geliyorlarmış, Harem-i şerif'te akşam serinliğinin tadını çıkarıyorlarmış. Oysa bu ibadete aykırı bir şey. O zamanın şehirciliği çok özel bir durumda, yani Mekke'de Osmanlı'nın şehircilik anlayışı nedir ve bunu kendilerine oldukça yabancı bir ortamda uygulatmak istedikleri zaman ne çıkıyor ortaya. Oraya Evliya Çelebi'nin de epey yararı oldu. Çünkü Evliya, Mekke'de uzun süre kalmıştır. Gördüğü binalar üzerinde, bu binaların kullanımları hakkında epey bilgi vermektedir.

E.I.: *Şehir merkezli tarih yazımının kaçınılmaz sonucu olarak sosyal tarih gündeme geliyor. 1980'ler, bir bakıma sosyal tarih yazımının hem metodoloji hem de perspektif açısından bir çeşit kuluçka dönemi oldu. Başarılı araştırmaların azlığı yanında oldukça dağınık, sık dokunmamış bir tarihsel kurgu söz konusuydu.*

S.F.: Artık 80'li yılların ikinci yarısındayız. Efendim, Profesör İnalcık'ın ortak projesi çıktı günışığına. "Bir Osmanlı ekonomik ve sosyal tarihi yazalım ve bunu sınırlı bir grup arkadaşla yapalım, çünkü o zaman insanlardan yazı almak kolaylaşır" dedi. Halil hocanın ne kadar haklı olduğunu sonradan keşfettim. Çünkü şu anda ben böyle bir projeyi kendim için edite ediyorum. Birlikte çalıştığım aşağı yukarı on beş yazarım var ve bunların nasıl peşinde koşuyorum yazı almak için, bunu hayatta anlatamam. Sonuçta biz grup çalışması yaptık. Hocanın kendisi, bildiğiniz gibi 16. yüzyıl sonuna kadar olan durumu yazdı. Donald Quateret son Osmanlı dönemini yazdı. Şevket Pamuk'tan para üzerine bir bölüm aldım. Arada kalan dönem işte yine cariyenizindir. Bu proje 1984 yılında ilk kez planlandı ve 1994 yılında en nihayet ortaya çıktı. Biliyorsunuz birinci cilt Türkçeye çevrildi. İkinci cilt inşallah bu yıl içinde çıkacak. Bu arada 80'li yılların sonunda ben profesör olmuştum. O sırada Münih'ten bir teklif aldım. Şimdi düşündüm, Ankara'dan çok farklı bir yer Münih. Benim arkadaşım olan insanların çoğu orada on sene on iki sene, hadi bilemedin on beş sene kaldıktan sonra bir şekilde valizlerini toplamışlar ve İstanbul'a dönmüşler. Eski dostlarımdan Ankara'da pek az insan kalmıştı, baktım ki ben çoğundan daha uzun süre Ankara'dayım. Çünkü ben ODTÜ'de 16 yıl çalıştım. O zaman düşündüm, insan bazen yaşamında biraz değişiklikler olsun ister herhalde, fırsat bu fırsat. Üstelik annem yaşlıydı, annemin daha iyi bir bakıma ihtiyacı vardı. Bir de açıkçası sempozyum düzenlemek

için fırsat arıyordum. O zamanın ODTÜ'sünde, yani 80'li yılların ODTÜ'sünde mümkün değildi bu. Çok az para olduğu için bizlerin bunu yapma şansı pek yoktu tarih bölümü olarak. Bütün parayı mühendisler kapardı zaten. Bütün bunlar beni biraz düşündürdü. Bir de üstelik hani içimde kalan meraklar vardı, sinema ve opera gibi. O zamanın Ankara'sı bir opera kenti değildi. Azeriler geldikten sonra Ankara'nın müzik hayatı düzeldi. Ama 80'li yılların sonunda bu Azeriler henüz ortada yoktu. 1988 Ocak ayında Münih'te göreve başladım. Bu anlattığım çalışmalar İnalcık'ın yönetiminde, Münih'te bitirildi. Hac kitabı da öyle, Ankara'da başlanmıştı, Münih'te iken bitti. Ondan sonra efendim 90'lı yılların başındayız ve ben hep şimdiye kadar monografi yapmışım, dört tane. Halbuki işte özellikle ders verirken insan, biraz da monografi aracılığıyla uzmanlara hitap eder veya uzman olacak olan lisans üstü öğrencilerine. Bir de bunun dışında bu konulara merak duyabilen bir insan kitlesi söz konusu. Ayrıca tarihçi için Tanrının çok büyük bir ayrıcalığı var. Çoğu kez söylemek istediklerinizi temel eğitim görmüş insanların anlayabileceği bir dilde ifade edebilirsiniz. Ama bu her alanda öyle değil, diyelim matematikte mümkün değil, astronomi de mümkün değil, fizikte mümkün değil, oralarda her şeyden önce formel bir dil kullanımı zorunlu ve bu dil meslekten olmayanlar için muazzam bir baraj oluşturuyor. Oysa tarih alanında bu zorunlu değildir, tabii isterseniz. Jargon kullanıp tarihi anlaşılmaz bir hale getirmekde her zaman mümkündür. Eğer yapmak istemezseniz o zaman yapmak zorunda da değilsiniz. Beni bu her zaman çekti. Hani biraz okunması rahat olan, uzman olmayan kişilere de hitap eden, bununla birlikte bilimsel olan bir yazı sitili. Bu beni her zaman çok çekti. Kolay olmadığını gayet de iyi biliyorum, her taraftan birtakım ödünler veriyorsunuz eninde sonunda, sonuç istediğiniz gibi olmayabiliyor. Ama ben bunu bir denemek istedim. *Osmanlı Kültür Tarihi, Gündelik Hayat*, bir yerde bu düşüncenin ürünüdür.

E.I.: *Haklısınız. Tarih yazımını bir dil ve üslup sorunu olarak ele almak gerekiyor. Bugüne kadar bu konuya hiç dikkat edilmedi. Tarihçiler arasında dilin kullanımı, basit bir gerçekliği iletmenin aracı sayıldı. Sonuç ortadadır, önemli, ama okunabilirlik yüzdesi düşük kitaplar rafları dolduruyor. Dilin estetik kullanımı, sanırım sosyal tarih için vazgeçilmez bir durum. Merkezinde insan ve toplumsal kültürün yer aldığı bir konu yelpazesini en iyi kavramanın bir yolu da bu dil sorununda odaklanıyor.*

S.F.: Aramızda tarihçi olanlar bilecekler, 1985'ten sonra özellikle tarih çalışanlar arasında mantalite ve kültür tarihi ön plana çıkmaya başladı. Oysa

ben formasyon olarak sosyo-ekonomilik sorunlar üzerinde çalışıyordum. O zaman bu gündelik hayat tarihi benim gibi birisi için güzel bir buluş oldu. Çünkü bir yandan eski bilgilerinizi kullanabiliyordunuz, çünkü gündelik hayat ekonomik ve sosyal ilişkilere dayanıyordu. Öte yandan da bu temel üzerine yeni şeyler inşa etmek mümkündü. Efendim işte kültürel varsayımlar, maddi kültür vs. bütün bunlar işin içine girebilir. Bu tür konular beni çok çekmeye başladı. Şimdiye kadar en çok çevirisi yapılan da bu kitabım oldu. Bununla her zaman övünüyorum. Ayrıca o sırada 90'lı yılların ortasında, yani bu kitap çıkar çıkmaz Boğaziçi Üniversitesi'nden çok cazip bir teklif aldım. "Bizimle maddi kültür üzerine bir sempozyum dizisi örgütlemek ister misiniz?" diye. Bu çok hoşuma gitti. 96 yılında biz bu sempozyumlara başladık. Sizin de Ekrem Bey bu sempozyumlara katkınız olmuştur, böylece ekonomik ve sosyal tarih ile kültür tarihi arasında bir köprü durumundaki maddi kültür çalışmalarına yönelebildik. Bir de bunun dışında tabii ders verme olayı var. Hocalıkta bir sürü tatlı taraflar olduğu gibi, tersi durumlar da mevcut. Örneğin bazı bilgiler tekrar tekrar söylenir. Her zaman, yeni başlayanlar olabilir, ama yeni başlayanların olması şart değil, bazı sorular, diyelim öğrenciler tarafından sık sık tekrarlanır ve ben bunları her zaman sıfırdan anlatmaktan bıktım. Düşündüm ki, eğer bir kitap olsaydı ve ben bunu insanların eline verebilseydim, o zaman derste biraz daha değişik şeyler anlatırdım. O temel bilgileri aktarmaktan hem ben kurtulmuş olurdum, hem de hoca arkadaşlarım kurtulmuş olurlardı bir ölçüde. *Osmanlı Tarihi Nasıl İncelenir?,* bunun bir ürünüdür. İşte Türkçe olarak verdiğiniz kitap daha uzun olan bir versiyon. Cambridge bunu kabul ettiği zaman çok ciddi bir şart koştu, yüz bin kelimeyi geçmeyecek diye. Bu bir felâketti. Aşağı yukarı ilk yazdığım zaman herhalde yüz kırk bin kelime vardı. Ben neresini kısaltacağımı gerçekten şaşırdım. Ama bir de türlü türlü hilelere başvurdum. İngilizce yazımda kelime tasarrufu yapmayı öğrendim. Bu tür numaraların uzmanı oldum âdeta. Türkiye'deki yayımcının çok şükür ki böyle bir kaygısı yoktu. Üstelik bugün siyah beyaz resim basmak çok büyük bir masraf değildir. Ama Cambridge'in öyle bir âdeti var ki, sanki 11 taneden fazla resim basıyorlarsa koskoca Cambridge yayınevi iflas edecekmiş gibi davranıyorlar. Tabii ki bu bir pazarlık olayıdır. Yani ben en nihayet eğer yazarlardan yazı almak istersem nasıl vahim bir durumda olduğumu anlatıp duruyorum. Ve tabii biliyorum bunların yarısına inanıyorlar, yarısına boş veriyorlar. Ama hiç değilse yarısına inansınlar diye ben güzelce abartıyorum. Eminim ki Cambridge'te benimle pazarlığa oturanlar da

aynı şeyi yapıyorlardı. Bu insanlık hali. Sonuç olarak işte bir tane de sizin için ilginç olmayan, fakat Almanya'dakiler için çekici olan ufacık bir şey yazdım. Biliyorsunuz Fransa'da Que Sais-je diye çok uzun zamandır yayınlanan bir dizi var. Son zamanlarda Münih'te bir yayınevi buna benzer bir dizi kurdu. Ancak ortada vahim bir durum var. Çünkü senin kitabını yüz yirmi sekiz sayfa ile sınırlıyor. Bir sayfa fazla olamaz, yüz yirmi dokuz dahi olamaz, çünkü bunların standart büyüklüğü var, standart fiyatı da var, onun için bu çerçeve içinde ne anlatırsanız anlatın diyorlar. Osmanlı tarihini yüz yirmi sekiz sayfada anlatmak gerçekten kötü bir şey. Hep bundan yakınıyorum, çünkü meslektaşlarla tartışmalar olunca hep bu sınırlama yüzünden kitaba girmemiş konular gündeme geliyor. Niye filan konuyu yazmadınız, tabii ben de kabul ediyorum. Yani benim yüz bin kelimem değil de yüz elli bin kelimem olsaydı, o konuları da yazardım. Ama yüz bin kelime olunca şu veya bu şekilde bir sınır koymak gerekli oluyor. Oysa kitap eleştirisi yazan insanlar bunu genellikle kabullenmek istemezler. En çok kimden korkulur biliyor musunuz, hayatta ya bir tek kitabı olan ya da hiç kitabı olmayan eleştiri yazarlarından. Çünkü o zaman pratik sorunlarla hiç boğuşmamış oluyorlar. Dünyaya bir idealistin gözüyle bakıyorlar.

E.I.: *Türkçede çıkan son kitabınız,* Osmanlı Dünyası'da Üretmek, Pazarlamak, Yaşamak, *bir bakıma sizin belgeci tarih anlayışınızın çarpıcı bir örneği. Bursa merkezli bir çalışma da diyebiliriz buna.*

S.F.: Bir sürü çalışma yaparsınız, ama hiçbiri zamanla kitap haline gelmez. Veya bir kitabın etrafında ortaya çıkarlar. Ben Bursa üzerinde epey çalıştım, ama dağınık olarak. Şurada burada çıkan makalelerim var. Bursa'yı sevdiğimden ve bir de Bursa kadı sicillerinin zenginliğinden olsa gerek. Bursa sicilleri gerçekten çok zengindir ve içinde başka yerde göremeyeceğimiz kadar ayrıntılı kayıtlar vardır. Ben bir defasında şöyle bir şeye rastladım. Bir dolandırıcı altın yapabilirim diye İstanbul'un zengin esnafını dolandırmıştır. Bu olayı biraz ileriye götürmüş galiba. Efendim sarayla ilişkisi olan, ehl-i hırfetten olan birini dolandırmış. O da bu adamı şikayet etmiş. Sonunda bu dolandırıcı Bursa'ya sürgüne yollanmıştır. Ne ise, bu adam affedilmek ister. Oysa daha önce bütün yaptıkları ayrıntılı olarak anlatılmaktadır kayıtlarda. Bursa'da kayıt tutma işlemi 17.-18. yüzyıllarda bayağı gelişkindir. Daha 15. yüzyılda insanlar arıyorlar. Ben bir keresinde orada çok komik bir kayıt buldum. Bir tereke listesi, iyice karışık, üstü çizilmiş, altına bir şeyler yazılmış, tam olarak geçerli olanlar nedir, geçersiz olanlar nedir hiç anlaşılmadı. Yanı-

na efendim kâtib bir not düşürmüş. Efendim biliyorum bu sayfa epey karışık oldu. Fakat işte bütün hesapları bitirdikten sonra elime ek malzeme geçti. Anlaşılan bunların kopya edilmesi gerektiğini kendisine kimse söylememiştir. Sonunda bir laf var "bağışlayın" ben bunu çok hoş buldum. Kütüphaneciye gösterdim. "A ben daha da güzelini buldum" dedi. Maalesef sayfa numarasını not etmemişti, onu da kadı yazmış. Diyor ki "Filan sayfa yine çok kötü, bunu kâtib Ahmed Efendi ve Mehmed Efendi yazmıştır. İnşallah rûz-ı mahşerde, yani kıyamet gününde yüzü bu sayfa kadar kapkara olacaktır." Yani Bursa gerçekten canlı. Onun için ben Bursa üzerinde çalışmayı her zaman severim. Bursa'ya gitmeyi de her zaman severim. Bu kitabın içinde uzunca bir Bursa bölümü var. Bunun dışında efendim üzerinde çalıştığım, henüz yoğunlaşamadığım bir başka konu var kitapta, Osmanlı kadınları. Daha çok, biraz hali vakti yerinde olan kadınlar. Çünkü sicillerde, tereke listelerinde bu kadınlara ait geniş bilgi mevcut. Bu tür çalışmalar ikinci bir bölümde toplandı, üçüncü bölüm ise daha çok tüccarların ilişki ağları. Biraz Bursa bölümüyle çakışıyor, çünkü bu adamların bir kısmı Bursa'da oturmaktadır. Bursa'daki kayıtlar güzeldir. Ankara, Kayseri kayıtları üzerinde çok çalıştım, ama bu ayarda uzun uzun anlatan dokümanlar çok azdır. Bursa'daki tereke listelerinden, örneğin esnafa ve köylüye borç veren, ondan sonra bunların bahçelerini alan bir tefeciye rastlıyoruz. Bunların bahçelerini tutmaz, satar. Arkasından o parayı tekrar başka borç işlerine yatırır. Bakıyorsunuz ki küçük bir banka gibi çalışıyor, yani 400'den fazla borçlusu var. Bu bayağı ciddi bir iş. Gerçekten de hizmetçileri çalışıyor, tek kişinin yapacağı iş değildir. Bu tür şeyler daha çok Bursa'da ortaya çıkmaktadır. Tüccarların ve para işlerini yapan insanların ilişki ağları üzerinde yapılan çalışmalar da, ya İstanbul merkezlidir ya da Bursa merkezli.

E.I.: *Hayatınız etrafında odaklanan bu konuşma, Osmanlı tarihçiliğinin de bir bakıma özeti oldu. Bu özetten çıkartılacak ders, kuşkusuz önemlidir. Tutkulu bir insanın dünyasını bize açtığınız için teşekkür ederim.*

İşlenebilir İnsan: Gen Teknolojisinin Etik Durumu Üzerine

PETER SLOTERDİJK

İnsanoğlunun sonunun gündelik bir olay haline geldiği bir zamanda yaşıyor olmamız ne kabahatimiz ne de marifetimiz. En aşırı durumların ruhunun, uygarlaşma sürecinin ta içlerine kadar nasıl hücum ettiğini görmek için, bir çelik fırtınasının ortasında, büyük acılar içinde, bir toplama kampında olmamız ya da böylesi aşırılıkların sınırında yaşamamız gerekmiyor. İnsancıl görünüşün alışkanlıklarından sürülmek bugün, iyi niyete doğru hiçbir kaçışın olmadığı mantığın başlıca olayı. Ancak bu sürgün çok daha ilerilere, kendiyle-birlikte-varlığın [*Bei-sich-Seins*] tüm yanılsamalarına kadar uzanıyor. Çünkü sadece hümanizmi kovmakla kalmıyor, Heidegger'in dilde yurt tutabilmek dediği ilişkiler bütününü de etkiliyor. Varlığın Evinin, tadilat için kurulan iskelenin altında yok olduğunu kimse görmezden gelemez; hiç kimse evin bu yenilemelerden sonra neye benzeyeceğini bilmiyor. Dünyanın bugünkü durumunda, entelektüel ve teknolojik tarihin en çarpıcı özelliği bu teknolojik kültürün yeni bir dil ve yazı konumu üretmesi. Bu yeni konumun din, metafizik ve hümanizmin geleneksel dil ve yazı yorumlarıyla hiçbir ortak noktası yok. Eski Varlığın-Evi, mesken olma anlamında içerisinde ikamet etmenin ve uzakta olanı yakına getirmenin artık mümkün olmadığı bir şeye dönüştü. Söz ve yazı, dijital kodlar ve genetik transkripsiyonlar çağında, artık hiçbir tanıdık anlam içermiyor; teknolojinin harf karakterleri iletim amacından bağımsız gelişiyor ve artık, evcilliği ya da dışarıda olana dostça davranmanın etkilerini akla getirmiyor. Tersine, dışarıda olanın ve asla özümsenemeyecek olanın alanını genişletiyor. Düz metnin sahası genişlerken, dilin alanı daralıyor. Heidegger "Hümanizm

Üzerine" mektubunda, yurtsuzluğa çağdaş insanın *modus essendi*'sinin öne çıkan ontolojik bir özelliği dediğinde, bu sorunları eski moda ancak olgusal açıdan doğru bir tarzda dile getirmişti.

"Yurtsuzluk dünyanın yazgısı haline geliyor. Bu yüzden bu yazgıyı Varlık tarihine dayanarak düşünmek gerek… Teknoloji özünde Varlık tarihinin içinde yer alan bir yazgıdır… Hakikatin bir formu olarak teknolojinin temelinde metafizik tarihi yatar."

Hegel'den bu yana modern Avrupa düşüncesinin önemli sezgilerinden biri, hakikatle yazgı arasında, sonsuza metafiziksel bir başvurudan daha fazlasını içeren bir bağlantı olduğu yönündedir. Bu sezgiler Hristiyan eskatologyasının şemasında daha önceden sergilenmişti. Hegel, tine, Şarktan Garba güneşin seyrini izleyen eski-Avrupa şemasını örnek alan bir patika bulma girişiminde, bütün bunları bir araya toplar. Hegelci tin, uzak batıdaki alacakaranlığına varışını takip eden ikinci bir sonsuzluğa girmeyi başarmış görünüyordu. Hegelciğilin en aşırı hali, tinin kendini tamamen kavramasıdır: Bunun jeopolitik sembolü Batının en ileri ucudur. Kendiyle-birlikte-varlık sonsuzlukta nihai formuna kavuşur, sonrasında geriye kalan tek iş meskun dünyanın kıyısındaki bazı huzursuz bölgeleri çevrelemektir. Temelde, önermenin zaten geçerliliği vardı: Her şey yurt tutar. Peki nerede? Tarihin kaçınılmaz Batı Ucunda. Michel Houellebeq *Temel Parçacıklar* romanının sonunda kahramanına, biyolojik ölümsüzlüğün bunalımlı mucidine, İrlanda'nın Atlantik kıyılarının "dönüştüren, hafif ışığı" altında ölümü aratır; ki bu oldukça yerinde bir Hegel yorumundan başka bir şey değildir. Sapkınlık [*Die Irre*] dünyanın bu alacakaranlığında son bulacak gibidir.

Bununla birlikte, eğer Heidegger anlatısal bir yol izlemeyi seçseydi, kahramanına, tepelerde bir kulübe inşa ettirir, bundan sonra hikâyenin nasıl devam edeceğini beklemesini sağlardı. Ona göre sapkınlığın süreceği açıktır. Bütüncül bir kendine-gelme gerçekleşmez. Aksine her şey, insanın tarih ve teknolojiyle gerçekleşen açımlanmasının, daha büyük gerilimler ve karanlıklar içeren bir çağa girdiğine işaret eder. Heidegger'e göre Hegel hakikati tarihle kurmakta haklıydı, ama tarihi doğuşundan batışına güneşin seyrindeki gibi tasvir etmekte, onu İyonya'dan Jena'ya kadar götürmekte hatalıydı. Peki bu şeyleri düzeltmekle, *furor teleologicus*'un üstesinden geldik mi? 1946'daki koşullarla yüz yüze gelen Heidegger hakikatin tarihini güneşin seyri olarak değil, Atina'dan Hiroşima'ya –ve gördüğümüz gibi, artık gen teknolojisi laboratuarlarına ve kim bilir daha nerelere kadar– uzanan kavramsal bir fitilin

yanması olarak görüyordu. Teknolojik bilgi ve yeteneğin gitgide artmasıyla insanoğlu, kendisini kendisine güneşlerin ve yaşamın yaratıcısı [*Macher*] olarak ifşa etti; böylelikle kendisini, gerçekleştirdiği ve gerçekleştirebileceği şeyin aslında kendisi olup olmadığı, bu etkinlikte kendiyle-birlikte olup olmadığı sorusunu yanıtlamasını gerektiren bir konuma itti.

Ortaya çıkan sonuçlar karşısında, bu tarihin edinilmiş bilgi ve bilme yeteneğinin başarı hikâyesi olduğu kadar, hakikatin ve onun insanoğlu tarafından kontrol edilmesinin tarihi olarak da okunması gerektiği inkâr edilemez. Ancak bu, hakikatin – insanoğlu ve onun işlemleriyle ancak parçalı olarak kavranabilecek bir hakikatin kısmi tarihidir. New Mexico çölünde atom bombası patladığında bunun insanın kendine-gelmesiyle [*Zusichkommen*] ilgisi yoktu. Yine de, Oppenheimer ilk nükleer teste "Teslis" adını verebilecek kadar cüretkârdı, Dolly melediğinde tin yurdundaymışçasına [*heimatlich*] kendiyle-birlikte değildi, üreticilerin kendileri açısından düşünüldüğünde, bir patentten öte bir şey değildi.

Tarih, çemberi kapamak için hiçbir hazırlık yapmadığından hem onlar hem de teknolojik toplum Heidegger'in "sapkınlık" ifadesiyle damgaladığı bir eylemde kısılmış kalır. Yoldan çıkma, içinde, eve dönmek amacıyla yolda ya da varışı olmayan bitimsiz bir yolculukta, kendiyle birlikte olmaksızın davranan ve sahiplenilmeyen aracılığıyla kendi yordamınca çalışan bir varoluşun eylemde bulunduğu tarihsel formu belirler. Hem yönlendirilmiş hem de yönlendirilmemiş sapkınlıkta yurtsuzluk temel durumdur; kendi'nin kavranışında yanlış anlamalar esastır. Sapkınlık burada yeni döneme ait bir değişmez olarak sunulduğundan soru kaçınılmazdır; yazgı aracılığıyla metafiziğe bağlı gibi görünse de, metafiziğin çökmesi ve "ayrışması"nı takiben o da köklü bir değişiklik geçirmek zorunda değil miydi? Modern insanın bilgi ve yeteneğindeki devasa artış, modern olanağın gelişmesinden önce kullanıldığı anlamıyla sapkınlık teşhisinin, modern insana uygulanabilip uygulanamayacağı sorusunu öne çıkarır. İki bin beş yüz yıllık Avrupa metafiziği ve teknolojisinin ardından, Heidegger gibi saygın bir düşünür hâlâ dünyanın gidişatını kalıcı ve alna yazılı bir sapkınlık olarak yorumlamak için nedenler gördüğüne inanıyor. Bu gerçeğin karşısında bunun görsel bir yanılsama olabileceği kuşkusu –kendi olana ve otantik olana dönüşü sağlayacak "ulusal devrim" çabasının başarısız olmasından sonra daha da mantıklı gelen bir kuşku– kaçınılmazdır; Heidegger'in artık, sapkınlıktan geri dönüşün felsefi anlamda nasıl tasarlanabileceğine ilişkin bir önerisi yoktur – varlığın poeti-

kasına başvurusu, onunla duygudaş bir bakış açısından bile en iyi ihtimalle geçici bir çözümdür.

Sapkınlık kuramının amaçlı ya da amaçsız bir şekilde, insan ve varlık arasındaki, hem yanlış hem de düzeltilmeye muhtaç olan ilişkinin bir betimlemesinin dışına evrildiği varsayımını güçlendirmek mümkün. Metafiziğin sökümcüsü [*Destrukteur*] olarak önemi reddedilemez olsa da, Heidegger bile basit ve çürük bir ontoloji ve yetersiz bir mantıktan hareket eden felsefi bir gramerin içinde kısmen hapis olmuştur. Tekdeğerli bir ontoloji (var vardır, varolmayan var değildir) ve ikideğerli bir mantık (doğru yanlış değildir, yanlış doğru değildir; *tertium non datur*) üzerine temellenen klasik metafiziğin araçlar, göstergeler, sanat yapıtları, makineler, kanunlar, gelenekler, kitaplar ve diğer yapıntılar gibi kültürel fenomenleri ontolojik açıdan eşit biçimde tanımlama konusundaki mutlak yetersizliğine ilişkin kanıtı Gotthard Günther'e borçluyuz. Bunun nedeni ruh ve şey, tin ve madde, özne ve nesne, özgürlük ve mekaniklik arasındaki temel farklılığın bu türden varolanların üstesinden gelememesidir: bu varlıklar kendi oluşumları gereği ruhsal ve maddesel bir "bileşen"in melezidirler; ikideğerli bir mantık ve tekdeğerli bir ontoloji temelinde, onların "otantik olarak" ne olduklarını söylemeye çalışmak kaçınılmaz olarak işe yaramaz bir indirgeme ve özetlemeye yol açar. Eğer formları otantik varlık olarak kabul etmekte Platon takip edilirse, o zaman madde sadece bir tür varolmayan olarak anlaşılabilir; eğer madde tözselleştirilirse formlar otantik-olmayan ve varolmayan olarak yitirilirler. Bu yanılgıların kişilerin yanlış kavramlaştırmaları olmadığı ve daha çok gramerin sınırlarını gösterdiği aşikârdır. Bu bakış açısından sapkınlık, ikideğerliliğin araçlarıyla varlığın bütünlüğüne hükmeden Platoncu-Aristotelesçi programın dünya-tarihsel kalıntısından başka bir şey değildir.

İmdi, yapıntıların ontolojik statüsünün "nesnel tin" başlığı altında tanımlanmasına olanak tanıyan bir mantık, ilk olarak Hegel'in yapıtında yaratılmıştır. Bu itki çoğu kez, Hegelci analizin kültürel kuramsal yönlendirmesi yüzünden, sonuçsuz kaldı. Akıllı makinelerin kuram ve uygulaması olarak Sibernetik ve sistem-çevre-birim araştırması olarak modern biyolojiyle birlikte, bu soruların sistem ve organizma kuramı perspektifinde yeni bir biçimde ele alınmasının zorunlu hale gelmesi sebebiyle bu durum değişir. Bu noktada nesnel tin kavramı enformasyon ilkesine dönüşür. Üçüncü bir değer olarak, düşüncelerle şeylerin, düşünüm kutbu ile şeylerin kutbunun, ruh ve maddenin arasına taşınır. Sonuç olarak akıllı makineler –kültürel

olarak yaratılan tüm yapıntılar gibi– düşünceyi, "tin"in, düşünümün ya da düşünmenin bu noktada açık bir biçimde şeye aşılandığını ve yeniden-kurulmaya, bunun da ötesinde işlenmeye hazır biçimde orada kaldığını kabul etmeye zorlar. Makineler ve yapıntılar bu yüzden, *in-formatio*'nun ortama aktarılmasından önceki koşulların gerçekte-varolan değillemeleridir. Onlar bu anlamda nesnelleşmiş bellekler ya da düşünümlerdir. Bunu düşünmek için, en azından ikideğerli bir ontoloji ve en azından üçdeğerli bir mantık, yani doğrulanan değillemeler ve değillenen doğrulamalar, varolan [*seiende*] konumunda hiçlikler ve hiçlik konumunda varolanlar [*seienden*] olduğunu açık seçik dile getirmemizi sağlayacak bilişsel bir alet çantası gerekir. "Enformasyon vardır" önermesi nihayetinde başkaca bir şey söylemez. Hegel ve Heidegger'in devlerin entelektüel çarpışmasına karışmaları, Günther, Deleuze, Derrida ve Luhmann gibi yazarların önemli bir etki sağlayacakları bu savaşa katılmaları bu önermeyi mümkün kılmak ve pekiştirmek içindir. Hepsi birden *tertium non datur*'u zaptetmeye çalışır.

"Enformasyon vardır" önermesi belli önermeleri içerir: sistemler vardır; bellekler vardır; kültürler vardır; yapay zeka vardır. "Genler vardır" tümcesi bile sadece, bu yeni durumun ürünü olarak anlaşılabilir – enformasyon ilkesinin doğa küresine başarıyla nasıl taşındığını gösterir. Gerçekliği güçlü bir şekilde yakalayan bu kavramlardaki kazanımlar özne/nesne ilişkisi gibi kuramın geleneksel figürlerine olan ilgiyi azaltır. Ben ve dünyadan oluşan yıldız takımı parlaklığını büyük ölçüde yitirir, birey ve toplum arasındaki kutupluluğun aşınmasındansa söz etmeye bile gerek yok. Fakat hepsinin ötesinde, gerçekte-varolan bellekler ve kendi kendini organize eden sistemler fikriyle birlikte, doğa ve kültür arasındaki metafiziksel ayrım ortadan kalkar. Bunun nedeni ayrımın her iki tarafının da enformasyonun ve işleyişinin, yalnızca bölgesel konumları olmasıdır. Bu anlayışın kavranmasının, yaşamlarını kültür ve doğa karşıtlığı üzerine kurmuş olan ve şimdi kendilerini tepkisel bir konumda bulan entelektüeller için özellikle zor olması beklenmelidir.

İnsanoğlunun tarih içinde süregiden sapkınlığının arkasındaki daha köklü itkilerden biri, metafiziksel çağın temsilcilerinin varolana açık bir biçimde yanlış bir tanımla yaklaşmaları olgusunda aranabilir. Onlar varolanı öznel ve nesnel olarak böler ve bir yana ruhu, özü, insanı; diğer yana ise şeyi, mekanizmayı ve insan-olmayanı koyarlar. Bu ayrımın pratikte uygulanmasına tahakküm denir. Teknolojik aydınlanmanın –ki bu aslında mekanik mühendislik ve protezcilik aracılığıyla ortaya çıkar– ilerleyişiyle birlikte,

bu sınıflandırmanın çürük olduğu ortaya çıkar; çünkü bu sınıflandırma, Günther'in vurguladığı gibi aslında diğer tarafa ait olan özelliklerin ve yeteneklerin aşırı bolluğunu özne ve ruha atfeder. Bu sınıflandırma aynı zamanda şeylerin ve materyallerin nitelik bolluğunu yadsır, daha yakından bakıldığında gerçekte buna sahip oldukları görülse bile. Eğer bu geleneksel hatalar sırayla düzeltilirse, doğal ve kültürel nesnelerin radikal bir yeni görünüşü ortaya çıkar. "Bilgiyle donatılmış materyalin" veya daha yüksek mekanizmaların özneler-üstü bir şekilde faaliyette bulunduğu ve neden böyle olduğu anlaşılmaya başlanır. Bu faaliyetler zeka planlama, diyalog yeteneği, kendiliğindenlik ve özgürlüğü içerebilir.

Varolanın metafiziksel anlamda yanlış sınıflandırılmasının düzeltilmesine, insan benliğinin köklü ilişkilerini ciddi biçimde etkileyen bir titanlar çarpışması demek abartılı olmaz. Pek çok kimse bu düzenlemenin benliğin kamulaştırılması anlamına geldiği kuşkusuna sahiptir ve bunu teknolojik bir şeytanlık olduğu gerekçesiyle reddeder. Sürecin tekinsizliği yadsınamaz, çünkü bu süreç reddedilemeyecek sonuçları dolayısıyla etki altına alır. Yine gözlemci kendisini bu süreçten büyülenmiş bir halde bulabilir, çünkü teknolojik cephede gerçekleşen her şeyin insana özgü kendini-anlama açısından belli sonuçları vardır. Bu süreçte öznelliğin kalesinin, düşünen ve deneyimleyen benin sınırları çiğnenmiştir ve bu sadece simge düzeyinde bir yapısöküm aracılığıyla gerçekleşmez. Bunun gibi yapısökümler rastlantısal olarak, dünya kültürlerinde çok çeşitli şekillerde ortaya çıkmıştır. Sadece yoga sistemlerindeki gizemi, negatif teoloji ve romantik ironiyi göz önüne almak yeterli. Öznelliğin kalesi maddesel modifikasyonlarla da çiğnenmiştir, örneğin zihnin psikotropik maddelerin (bin yıldır uyuşturucu-kültürlerinde, onlarca yıldır da psikiyatride kullanılan bir yöntem) yardımıyla değişime uğratılması. Yine öngörülebilir gelecek nootropik maddeler aracılığıyla fikirlerin uzlaşımını vaat ediyor. Mekanik olanın öznel olanı en olağanüstü istilası kendini genetik teknolojilerinde açığa vurur, çünkü bu teknolojiler kişinin fiziksel koşullarının çoğunu yapay manipulasyonlar mesafesine çeker. Bu durum, bütün "insanların" "yapılabildiği" popüler, az çok fantastik bir yakın gelecek imgesini akla getirir. Bu gibi fantezilerde ilkel biyolojizmler, çaresiz hümanizm ve teolojizmlerle rekabet halindedir ve bu görüşleri savunanlarda *antropogenesis*'in [insanın yaratılmasının] evrimsel koşullarına ilişkin bir kavrayışın izini bulmak mümkündür. "Özne"nin veya "kişi"nin imgesel alanına yönelen bu istila korkularla gerçekleştirilir.

Buna temel olan şey, nesne cephesinde bile, yani genler tarafından temsil edildiği biçimiyle, yaşamın temel maddesel yapısının cephesinde bile, eski madde ontolojisindeki anlamıyla "malzeme"nin, artık var olmadığı olgusudur. Bunun yerine, bilgilendirilmiş ve bilgilendiren enformasyonun en saf formuyla karşılaşılır – çünkü genler protein molekülleri sentezinin "buyrukları"ndan başka bir şey değildir. Geleneksel açıdan anlaşıldığı şekliyle kişisel öznenin bu süreçlerle, ontolojik anlamda alışılmış olana artık geri dönemeyeceği açıktır; ne kendini geleneksel anlamda sunduğu gibi, benlik cephesinde, ne de bilindiği şekliyle, şey cephesinde. Bu yüzden özne, antihümanizmin hakikat vaktiyle karşılaşmış gibi olur: bu, insancıl ve olimpik programa –dünyayı öznenin veya tin/kişinin kendi evi haline getirme ve dışsal olanla kendiyi birleştirme programına– en temel karşıtlıkta durmuş gibi gelir özneye. Şimdiyse tam tersine, benlik bütünüyle maddesel ve dışsal olana, kaybolacağı yere batmalıymış gibi görünür.

Fakat doğal olarak, bu ürkütücü hayal sadece histerik bir yanılsama, varlığın yanlış temel metafiziksel sınıflandırmasının olumsuzudur. Düşünen ve inşa eden bir güç olarak insan, tamamen-kendisiyle-olan-varlık ve tamamen-kendisinin-dışında-varlık arasında seçim yapmak zorunda olduğu bir konumda değildir. Kendisini bütünüyle kavrama ve bütünüyle kaybetme arasında, bütüncül bir dağılma ve toplanma arasında bir karar verebilir ancak. İnsan bölgesel bir açıklık ve yerel bir toplanma olanağıdır. İnsan iktidar ve hakikat için görece yoğun bir toplanma merkezidir, fakat bütününü toplamaz: Bundan Heidegger'in en verimli fikri olduğu belki bir gün anlaşılabilecek olan, post-metafiziksel Logos ve şiir kavramı çıkar. Buradan Deleuze'ün çoğulluklar öğretisine geçilir. Bu, "Seyn"ın [eski Almancada varlık] düşünürünün, Hegel'in mutlak tin ve onun insancıl kopyalarına ilişkin ideolojisine karşı direniş mücadelesinde biçimlendirdiği şeydir. "Hümanizm Üzerine" mektubunda şöyle der:

"Düşünce, metafizikten daha yükseğe tırmanarak, onun üstüne çıkarak ve onu bir şekilde aşarak metafiziğin üstesinden gelemez; düşünce en yakın olanın yakınlığına doğru, aşağıya, geriye doğru inerek metafiziğin üstesinden gelebilir. Düşüş *homo humanus*'un *ek-sistenz* [kendi dışına çıkış, şimdi-burada'dan var-duruş'a geçiş, bir tür kendinden çıkış, varlığı işitme] sefaletine yol açar."

Bu paragraf sadece, bazı kimselerin açgözlülükle, Heidegger'i sözde "antihümanizmi" konusunda suçlamakta yanıldıklarını gösterdiği için önemli değildir. Bu parça, soylu bir zayıflık ve yerel bir poetik güç olarak insan varoluşu

anlayışına doğru bir hareket noktasıdır. Dasein canavarca olanın düşkünlüğüdür. *Ek-sistenz*'in sefaleti sadece canlının dünya-sefaleti değil, aynı zamanda canavarca olana basit bir maruz bırakılmışlıktır [*Ausgesetztheit*]. Bu noktada Hegel ve Husserl'den çok, Augustine ve Pascal'a yakın olan Heidegger'le karşılaşırız. Yeri gelmişken, bu olgu, Nietzscheci bir dilde ifade edilecek olursa, insanın bir güç-vektörü, bir yoğunlaşma veya bir düzenleme şansı olduğu söylenebilir.

Batı dünyasının büyük bir bölümünü kaplayan anti-teknolojik histeri metafiziğin ayrışmasının ürünüdür; çünkü bu histeri varolanın yanlış sınıflandırılmalarına başkaldıran oluşumlara karşı çıkmak için, bu sınıflandırmalara sıkı sıkıya yapışır. Bu tutum kelimenin temel anlamıyla gericidir, çünkü anlayamadığı bir çokdeğerlilikle zıtlaşan, modası geçmiş ikideğerliliğin taşıdığı hıncı [*ressentiment*] ifade eder. Her şeyin ötesinde, bilinçsiz şekilde hâlâ metafizik tarafından güdülenen iktidar eleştirisinin tüm alışkanlıklarını sürdürmektedir. Metafiziksel şemada varolanın özne ve nesne olarak ikiye ayrılması, efendi ve köle arasındaki ayrıma yansır, işçi ile malzeme arasındaki ayrıma yansıdığı gibi. Bu yüzden bu konumlandırmada iktidar eleştirisi sadece, baskılanan nesne-köle-malzeme-tarafının özne-efendi-işçi-tarafına karşı direnci olarak açığa çıkabilir. Fakat "enformasyon vardır" ya da diğer bir ifadeyle "sistemler vardır" önermesi egemen olduğundan, bu karşıtlaşma artık bir şey ifade etmez ve bir çatışma hayaleti haline gelir. Bu histeri aslında, karşı durulacak bir efendi arayışıdır: Efendinin bir etki olarak çözülme sürecinde olduğu ve kölenin ayaklanma –tarihe karışmış sol veya müzelere yaraşır bir hümanizm olarak– saplantısının postulatından başka bir şey olmadığı göz ardı edilemez. Oysa tersine yaşayan bir sol-kanat ilkenin, yaratıcı bir muhalefet yoluyla kararlı bir şekilde kendini yeniden keşfetmesi gerekirdi. Aynı şekilde *homo humanus* düşüncesi de kendisini ancak insan-şekilciliğin metafiziksel reflekslerine karşı poetik bir direnişle ayakta tutabilir.

Gösterildiği gibi, *homo humanus*'u düşünmek insan ve açıklık denkleminin çalıştığı düzeyin dosdoğru ortaya konması anlamına gelir. Artık bildiğimiz gibi, açıklık teknolojik kökeni olmaksızın düşünülemez. İnsan –Heidegger'in pastoral metaforunda ileri sürdüğü şekilde, sürünün yanında yoksul ve dikkatli bir çoban gibi– açıklıkta elleri boş durmaz. Taşları ve taşların ardıllarını eline alır. Ne kadar güçlenirse, kulpları olan aletleri o kadar erken bırakır, onları anahtarlı aletlerle değiştirmek üzere. İkinci makine çağında "etkinlik" [*Handeln*] yerini parmak ucu hareketlerine bıra-

kır. İnsanın ve insanoğlunun kuvözü ağır araçların teknolojisiyle üretilirken, kuvözün havası hafif araçların teknolojisi tarafından belirlenir. *Nous sommes sur un plan ou il y a principalement la technique* [Öncelikle tekniğin varolduğu bir plan içerisindeyiz]. Eğer insan varsa bunun nedeni onun ön-insan'dan evrilmesini sağlayan teknolojidir. İnsanı otantik anlamda oluşturan şey ya da insanların içinde varolabildikleri plan budur. Bu yüzden insanlar kendilerini daha ileri yaratımlara ve manipulasyonlara açtıklarında garip şeylerle karşılaşmazlar ve kendilerini ototeknolojik anlamda değiştirdiklerinde sapkınca bir şey yapmazlar – bu gibi müdahaleler ve destekler insanın biyolojik ve toplumsal doğasının yüksek düzeyde bir kavranışında ortaya çıktığı; otantik, akıllı ve başarılı ortak-üretimler olarak evrimsel potansiyelleriyle etkin oldukları sürece.

Karl Rahner "günümüz otopraksisinin insanının", anlaşıldığı kadarıyla doğanın tanrısal baskısı karşısındaki Hristiyan özgürleşmesinden doğan "kategorik öz-manipulasyon" özgürlüğünü kullandığını vurguladığında bu bilgiyi Hristiyanca bir dilde açıkça ifade etmiş olur. Cizvit Rahner'in ifadesine göre kendisini şekillendirmek, manipule etmek isteyen ve buna gereksinim duyan sorumlu insanın *ethos*'unun bir parçasıdır bu:

"İşlenebilir insan olmayı istemelidir, bu öz-manipulasyonun boyutu ve biçimi büyük ölçüde belirsiz olsa bile… ama doğrudur: insanın öz-manipulasyonunun geleceği zaten başlamıştır."

Aynı anlayış radikalleştirilmiş bir tarihsel antropoloji dilinde, insanlık durumunun, bolluğa doğru otoplastik bir gelişimden yükselişi boyunca yorumlanması yoluyla ifade edilebilir. Bu durumda plastiklik temel bir gerçeklik ve kaçınılmaz bir görev olarak kalır. Fakat gen terapisinden organ nakline bu yeni olası antropoplastik işlemlere –sanki hâlâ öznel bir efendi, nesnel maddesini köleleştirmek istermiş gibi, veya daha kötüsü, kendisini daha fazla boyun eğen bir nesneye hükmeden bir üst-efendiye dönüştürmek istermiş gibi– yanlış metafiziksel sınıflandırmaların merceğinden bakmamaya özen göstermeli. İşe yarayan bir madde ve onun üzerinde iktidar uygulayan bir özne-efendi şemasının, klasik metafizik ve onun basit ikideğerli politikası ve teknolojisi çağında makul olduğu reddedilemez. Bu çağda, öznel efendinin, aletleri kullanırken nesneleri köleleştirdiği ve onların özel doğasını hiç hesaba katmadığı doğru olmaya yakındır; özellikle bu efendi öznellik ya da efendi özgürlüğü talebinde bulunan bir insan olduğunda. Bundan, basit aletler ve klasik makineler üzerine modellenen bir teknoloji imgesi

türer: bütün bunlar karşılaştıkları her şeye, doğallık-karşıtı yeni yapılandırmalar ve şiddet uyguladıkları sürece, maddeyi, maddenin kendisiyle ilgisiz ve ona yabancı amaçlar için kullandıkları sürece temelde alloteknolojik araçlardır. Eski madde kavramında, maddenin asgari ve sonuçta zorlama gerektiren yeterliği yüzünden daima heteronom olarak kullanılacağı zaten belirtilir. Bu eskimiş teknoloji, şeyler dünyasını ontolojik kölelik konumuna yerleştirir ki akıl, dışsal olarak kullanılan ve şekillendirilen bu şeylerin ötekiliğinin yanında olabildiği her durumda, buna şiddetle karşı çıkagelmiştir. Zorunlu idealizm çağında, bu anlayıştan özgürleştirici "maddeci" seçenek doğar. En iyi ihtimalle, eski zanaatların alanında, usta zanaatkârların hünerinin şeyleri zorlamamakta yattığının ipuçları vardır. Düşüncenin ustaları arasında ise, şeylerin potansiyelinin güç aracılığıyla kullanılmasının öfke ve zorlama olmadan gerçekleştirilmesi gerektiğini en açık şekilde ifade eden Spinoza olmalı: "Bu masayla istediğimi yapabileceğimi söylediğimde, masayı ot yiyen bir şeye dönüştürmeye hakkım olduğunu söylemediğim gayet açıktır." Alloteknolojik uzamdaki en uç durumlar her zaman, tecavüz ve yıkım araçlarının öncelikli kullanımı için mücadele edilen türden durumlar olmuşlardır. Aşırıların bilinci bu noktada, tecavüzcüyle kurbanları arasındaki mücadelenin kavranışından doğar.

Heteronomi ve maddelerle kişilerin köleleştirilmesi olarak eski teknoloji imgesi, "enformasyon vardır" önermesiyle birlikte akla yatkınlığını kaybeder. Akıllı teknolojilerle birlikte işleyiciliğin baskın-olmayan bir formunun ortaya çıktığına şahit oluruz, homeoteknoloji adını önermemizin sebebi budur. Doğası gereği homeoteknoloji, "şeylerin kendileri"nden veya uyum içinde olabileceklerinden başkasını arzulamaz. "Malzemeler" artık kendi direngenlikleriyle uyum içinde algılanır ve azami yeteneklerine göre işleme katılırlar. Bununla, geleneksel anlamda "hammadde" olarak ifade edilen şey olmaktan çıkarlar. Hammaddeler sadece hamöznelerin –onlara hümanistler ve diğer egoistler diyelim– onları ham teknolojilerde kullanıma koydukları yerde bulunabilir. Homeoteknoloji gerçekte-varolan enformasyonla hesaplaşarak, varlığa tecavüz-etmeme yolunda ilerler: aklı akıllıca elde eder, böylece yeni akıl durumları yaratır; cisimleşen nitelikleri yadsımama başarısını gösterir. Her uzlaşımsal teknolojide olduğu gibi bencilce ya da yerel anlamda uygulandığında bile, ortak-akıllı, ortak-bilgilendirici stratejilere dayanır. Asimetrik ilişkilerde bile, tahakkümden çok işbirliğiyle nitelenir. Günümüzün göze çarpan bilim adamları "doğayla diyalog" metaforuyla benzer fikirler dile getiri-

yor. İnsan bilimleri bakımından, Foucault hiçkimsenin iktidar olma baskısı ve şansından kaçamayacağını belirtir – bu yolla Foucault iktidar eleştirisine metafiziksel yolla atılan düğümü çözer. Bu noktada, daha önce modern sanat felsefesinde, kısmen Adorno'nunkinde ortaya konan yeni bir düşünme biçimi filizlenir, her ne kadar "Nesnenin Üstünlüğü" gibi yanıltıcı başlıklar altında olsa da – ve şimdi teknoloji felsefesi ve bütün bunların ötesinde toplumsal kuram ve onu popülerleştirenler tarafından taklit edilmesi beklenir bir şeydir. Teknolojiler geliştirmek gelecekte şu anlama gelecek: Cisimleşen zekaların kazanımlarını okumak ve kendi parçalarının daha yüksek performansları için hazırlık yapmak. Homeoteknolojinin en uç durumları ortak-akıl için hakikat vakitleridir. Onlarda ikideğerli çağın öznesinin, eski efendinin, bir hayalet haline geldiği açığa çıkar. Bunun yaygın biçimde anlaşılmasından önce, yanlış bilgilendirilmiş kitleler azgın gazeteciler tarafından, anlamadıkları tehlikelerle ilgili çarpıtılmış tartışmalara sürüklenecekler.

Teknoloji, Heidegger'in bize öğrettiği gibi, bir örtüsüzleştirme biçimidir. Bu yolla kendi başlarına keşfedilmeyecek sonuçlar açığa çıkartır. Bu yüzden başarıyı hızlandırma biçimi olarak da adlandırılabilir. Teknolojilerin kültürler ve girişimler arasındaki çatışmayı şekillendirdiği noktada, tarihi yapan rekabetler baş gösterir. Tarih insanların bekleyişle/umutla sürekli daha fazla çalıştığı ve kendilerini, şeylerin kendi başlarına oluşmasını daha fazla bekleyemedikleri durumlara getirdikleri bu yürüyüşü kurar. Bu yüzden, bir yanda üretim teknolojisiyle ekonomik girişim arasında, diğer yanda ise etno-teknoloji ile savaş arasında karakteristik bir örtüşme söz konusudur. Rakipleri ve düşmanlarıyla sürdürdükleri başarı mücadelelerinde avantaj sağlamak, hem girişimciler hem de askeri kumandanlar için önemlidir. Diğerlerinden önce akıllı davranmak istemekle suçlanırlar. Bununla birlikte, bir kural olarak, kendilerini ancak aydınlanmış egoizmin mevcut durumuyla uyum içinde olan bir dereceye kadar akıllılaştırabilirler. Hamözne ve hammadde arasındaki bağıntıdan kurtulamazlar.

Bu geçerli olduğu sürece, homeoteknoloji –aklın *par excellence* hızlandırılması– kötülük probleminden de etkilenir. Ancak kendisini şeyleri ve insanları köleleştirme istenci olarak değil, bilişsel rekabette ötekini dezavantajlı konuma düşürme istenci olarak sunar. Klasik alloteknolojinin bir düşünce formu olarak, güvensizlik ve şifrebilimsel akılcılıkla bağlantılı olması rastlantısal bir gözlem değildir; bu nedenle psikolojik tortusu paranoyadır. Gerçekten de aklın post-paranoid bir kültürünün ortaya çıkışı, hem teknolojik hem de

iletişimsel açıdan ileri düzeyde olan uygarlıkların evrim takviminde yer alır; ancak ikideğerli çağın güçlü uyuşukluğu ve varolana tecavüz etme alışkanlığıyla ertelenir. Kuşkucu ruh halinin gelecekte de gerçekçi bir ruhsal durum olarak kalacağı varsayımı –1945 ağustosunda en üst düzeyde alloteknolojik silahı, atom bombasını doğrudan insanlar üzerinde kullanmaktan çekinmeyen– Birleşik Devletler'in strateji uzmanlarının eylemleriyle en güçlü biçimde doğrulanan varsayımlardan biridir. Bunu yapmakla en yüksek teknolojiyle en alt düzeyde öznellik arasındaki ittifaktan duyulan kuşkuya önemli bir kanıt sağlarlar. Hiroşima sayesinde, insanların en ileri teknolojilerin çekinmesiz olduğuna inanmak ve genetik biliminin Oppenheimer ve Truman'larına güvenmemek için bir nedenleri var. Bu özel isimler bir dönem için hamöznelerin ve alloteknolojilerin birbiriyle uyuştuğu gerçeğini özetliyor. Bu takımdan duyulan korku, biyo-tek yüzyılında genlerin, kömürün endüstri devriminde oynadığı rolü oynayacağı kehanetinde bulunan bir söylemi dikte ediyor. Böylesi bir konuşma biçimi, insanlarla insanlar ve insanlarla şeyler arasındaki ilişkinin, bütün çağlarda, ikideğerli tahakkümün veya yabancılaşmış maddenin ilkel-öznel buyruğunun tarihsel şablonunu takip etmek zorunda olduğu imasıyla harekete geçiyor.

Bu köklü çekincenin gelecekteki geçerliliğinin ve uygunluğunun sınanması gereklidir. Konuların kendi karmaşıklıklarından ötürü, alloteknolojik alışkanlıkların homeoteknoloji alanında işe yaramayacağı varsayımı ortaya çıkıyor. Genetik başarılar tecavüzcülerle işbirliği etmeyecek, serbest piyasaların efendilerin kaprislerine yenilmeleri kadar küçük bir ihtimal bu. Ekoloji ve karmaşıklık-bilimi gibi başlıklar tarafından uzun zamandır beklenen homeoteknolojik düşüncenin, düşmanlık ve tahakkümün olmadığı bir ilişkiler etiğini harekete geçirme potansiyeline sahip olup olmadığı sorulabilir. Şüphesiz böylesi bir düşünüş, görünüşte kendi içinde bu eğilimi taşır, kardeş-varlıkların içsel koşullarını göz önüne alarak ötekinin şeyleşmesini teşvik etmez. Alloteknolojik dünyada hâlâ efendi-özneler hammaddeleri kontrol ederken, homeoteknolojik dünyada hamefendilerin en iyi malzemeler üzerinde bile iktidar uygulamaları gitgide olanaksız hale gelmektedir. Yine, ağ-dünyanın oldukça yoğunlaştırılmış bağlamları artık efendici girdi almazlar – burada ancak sayısız ötekiyi yeniliklerin ortak-kazançlıları yapan şey başarıyla yayılacaktır. Bu potansiyellerin uygarlaşması kendilerini kurmak içinse, o halde homeoteknolojik çağ, doyum ve olumlu bağlantı ölçekleri büyürken sapkınlığın ölçüsünü daraltarak kendisini ayırt eder. Biyoteknolojiler ve nooteknolojiler doğaları

gereği, rafine, işbirliğine açık ve kendiyle oynamaya eğilimli bir özne üretirler. Bu özne kendini karmaşık metinler ve hiper-karmaşık bağlamlarla ilişkilenmesi yoluyla şekillendirir. Tahakküm sonuna doğru ilerlemek zorundadır, çünkü işlenmemişliği içinde kendisini olanaksız kılar. İşbirliğine açık kimseler, teşvikçiler, zenginleştirenler sayıca daha fazla ve daha uygun konumlara otururlarken, akıllar-arası yoğunlaştırılmış ağ-dünyada, efendiler ve tecavüzcülerin uzun vadede başarı şansı kalmamıştır. On dokuzuncu yüzyılda köleliğin kaldırılması, kalıntılarının da yirmi birinci ve yirmi ikinci yüzyılda ortadan kalkacağını düşündürüyor – fakat kimse bunun şiddetli çatışmalar olmadan gerçekleşeceğine inanmayacaktır; gerici güç olarak efendinin, yeni bir tür bir faşizmi oluşturmak için bir kez daha kitlesel hınçla kuvvetlerini birleştirebileceği inkâr edilemez. Ancak böylesi devrimci reaksiyonların başarısızlıkları, daha ortaya çıktıları an öngörülebilir.

Platon "Varolan her şey iyidir; kötü iyinin yokluğudur," der. Bağlamların yoğunlaşmasının sürdüğü bir dünyada, eleştirel zihinlerce alay konusu olan Platoncu ontolojinin temel çizgisinin, şaşırtıcı biçimde değişik bir yoldan ve yerinden edilmiş bir anlamla gerçekleştiği fikri kabul edilemez, en azından Adorno bütünün ve bağlamın hakiki olmadığı öğretisiyle üstünlüğünü koymazsa. Tüm yapılması gereken, bu Platoncu ilkelerin, zekanın ekolojisini hesaba katan aşağıdaki ilkelerle tersyüz edilmesidir. Başlıca kötü kendini yok eder; başlıca iyi kendisini devam ettirir; başlıca yansız ise sürekliliği korumak için yeterince bolluk yaratır.

Şeylerin böylesi aydınlık bir kavranışı karşısında duran, daha önce sözü edilen güçlük, ikideğerliliğin ve stratejik polemolojik paranoyanın mirasının, gelmekte olanın üstüne gölgesini düşürmesidir. Karmaşık ilişkilerin sınıflandırılmasına tecavüz etme alışkanlıkları ve saplantıları bir çağ boyunca gelişmiştir ve bir gece içinde çözülemezler; kuşku ve küskünlüğün kuralının hükmettiği kültürler, başarılarının henüz hayali olduğu yerlerde bile bölgesel anlamda gelişmeye devam ederler. Hem eski hem de yeni egoist kimlik inşaları çokdeğerlilik, çoğulluk ve homeoteknolojiden doğabilecek zengin olanakları engelleme görevlerini yerine getirirler. Bu geçerli olduğu sürece bayağılığın, hak ettiğinden daha fazla sayıda konuma yerleşebilme olasılığı sürer. Hamözneleri ham maddelere hükmetmeleri için mücadele içine sokar – her ikisi de gerici konumlarda bulunsalar da. Bu yüzden, gerici olan, bir dünya gücü olarak kalır. Gerici olanın yanlışlığını kanıtlamanın yaratıcı zekanın elinde olduğunu vurgulamaya gerek var mı?

Bu önermeler ışığında, bugünkü genom yarışının ve onun ekonomik istismarının bilişsel bir savaş olarak tanımlanması rastlantı olmaz. En uç durumda bu, ham insanların ham maddeler üzerindeki iktidar uygulamalarından – yani sapkınlığı uzatmaları ve varolanların yanlış sınıflandırmasına yapışmalarından başka bir şey değildir. Bu alışkanlığın, gelecekteki başarısızlıklarla yanlış olduğunu kanıtlaması beklenmelidir. Zekanın stratejik, egoistçe ve ham kullanımı, bütün savaşlarda olduğu gibi, bilginin gizlenmesine yarar. Bu, kuşkucu tutuma yeni bir beslenme kaynağı sağlar. Ancak, kuşku ve gizleme üzerinde temellenen yüksek düzeyde yoğunlaştırılmış bağlamlar, tıpkı ileri teknolojik kültürlerde olduğu gibi, sürekli işler halde tutulamazlar. Pascal'ın insanın insanı devamlı geçeceği önermesi metafiziksel dönem için, ilkece doğrudur – bu devirde hiçbir şey insanın henüz olabileceği noktada olmadığı duygusundan daha yoğun değildir ve bu yüceltmenin ölçüsü göklere uzanmaya hazırdır. Post-metafiziksel dönemde ise bu imge, insanın değişmez biçimde insandan geri kaldığı yönündedir – geride kalanlar onu, diğer geride kalanlarla birlikte yarışmaya zorladıkları sürece, insan bunu bir meşruluk havasıyla yapar. Şu ana kadar sadece küçük bir azınlık, post-klasik teknolojiyle –otantik sanatlarla olduğu gibi– daha iyi bir yarışın başladığının farkına varmıştır.

Sermaye ve imparatorluk enformasyonu ele geçirdiğinde, dünyanın gidişatı gittikçe antagonistik zekaların kendi başlarına karar verdiği, bir tür ilahi yargıya dönüşür. Bu, insanın, zekayı kullanmanın kaçınılmaz olarak karar vermek olduğu gerçeğiyle ilk kez yüzleşmesi değil. İkideğerli çağa ait kilit bir deyiş vardır:

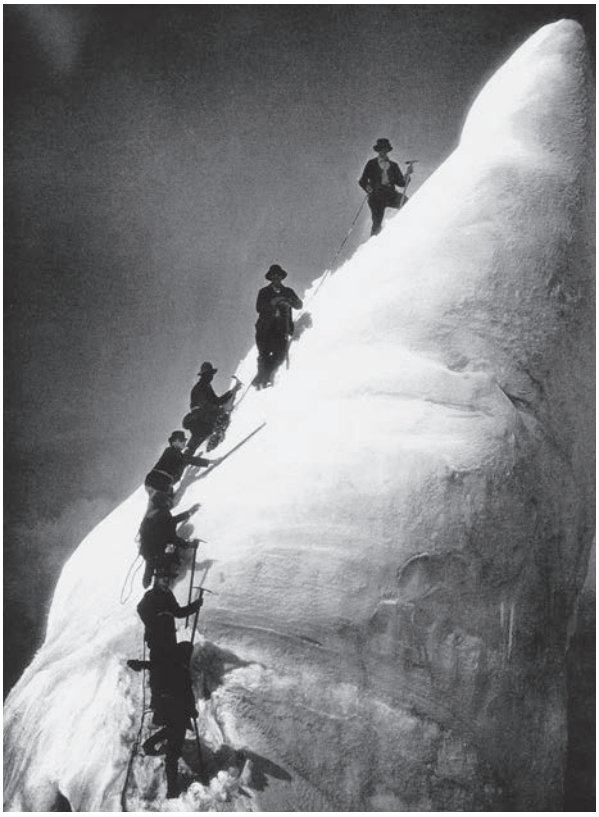
"Bugün cenneti ve dünyayı; yaşam ve ölümü, kutsanma ve laneti önünüze serdiğime tanıklık etmeleri için çağırdım. Şimdi yaşamı seçin ki siz ve çocuklarınız yaşayabilesiniz…"

Yaşam ve ölümün yapısökümüne uğradığı bir devirde yaşam tercihini kim yineleyebilir? Kutsama ve lanetin basitleştirilmiş karşıtlığının üstesinden gelebilecek kutsama nasıl düşünülebilir? Karmaşıklığın koşulları altında yeni bir akit nasıl geliştirilebilir? Bunun gibi sorular, modern düşüncenin, mantığı ve ontolojisi bulanık kaldığı sürece, bir etik doğuramayacağı görüşü tarafından esinlenir.

Çeviren: Emre Barca

dosya

ŞİİR.



Nikias:
Şiir ve Felsefeciler Üstüne Söyleşi

SAMİH RİFAT

Kişiler: Nikias (Miletos'lu bir ozan); Dares (Miletos'ta eğitim gören Frigyalı bir soylu); Sokrates'in gölgesi.

Yer: İÖ 3. yüzyıl başlarında Miletos. Nikias, sütunlu bir revağın basamaklarına oturmuştur; arkasındaki sütunlar arasında bir Sokrates yontusu vardır.

NİKİAS- (Dizinin üstüneki papirüs rulosuna bakar; parmağıyla sayarak heceler) Ken-di-ni-ta-nı-de-miş-se-Tan-rı…

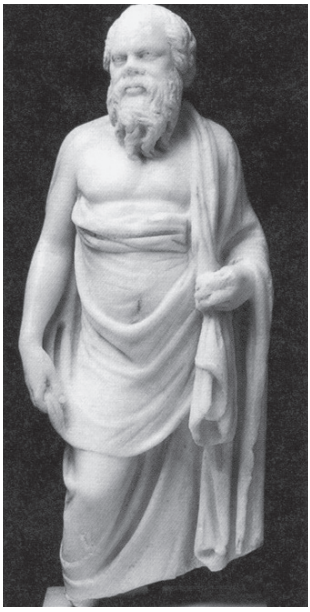
DARES- Günaydın Nikias. Nasılsın bakalım?

NİKİAS- Sağol Dares! İyiyim. Şu yontunun altına yazılacak epigramma'nın[1] ölçüsünü tutturamıyorum bir türlü. Onunla uğraşıyorum.

DARES- Siz Yunanlı ozanlar nasıl çalışırsınız hep merak ederdim. Demek böyle hece sayıyorsun parmaklarınla, fasulye sayar gibi.

NİKİAS- Tam değil. Bizim yazınımızda ölçü, harflerin, hecelerin uzunluğu kısalığı üstüne kuruludur. Buna bağlı ölçü kalıplarımız vardır. Onlarla, çeşitli şiir türlerine özgü, ölçülü dizeler kurarız. Örnek istersen, tragedyalar *iambos'lu trimetron*[2], destanlar *heksametron*[3], daha küçük boyutlu, düşünsel izlekli kimi şiirler de *elegeion*[4] ölçüsünde söylenir. Bunların hepsi, farklı tartımlar duyurur kulağımıza. Anlam ruhumuzda yol alırken, bunlar da gönlümüzü kıpırdatır, içimizde bir şeyleri uyumla titreştirirler. Şiirin denen büyünün ne menem bir şey olduğunu tam olarak anlamış değilim bugüne dek. Ama 'ölçü', bu işin en önemli bileşkelerinden biri olsa gerek.

DARES- O zaman istediğin yerde istediğin sözcüğü kullanamıyorsun demektir.



NİKİAS- Bir bakıma öyle; ama bizim dilimiz, kendiliğinden ölçülüdür. Daha doğrusu şiir ölçüleriyle dil arasında görünmez bağlar vardır sanki. Dilin yapısından gelen bağlar. Benimle Atina'ya gelip Stagyra'lının[5] derslerini dinleseydin bilirdin. Gündelik konuşmada ağzımızdan çoğunlukla 'iambos'lar çıktığını, tumturaklı bir edayla öyküler anlatmaya başladığımızda, 'heksametron'lar söylemeye başladığımız söyler –ki bana da doğru geliyor bu. Demek ki belirli bir 'havaya girme', belirli bir söylemin tartımını tutturma sorunudur her şeyden önce şiir söylemek; bir kez girdin mi o havaya, sanki tanrısal bir esinle dizeler, kendiliğinden, o havaya uygun ölçülerde ağzından dökülüverir.

DARES- Stagyra'lıdan dem vuruyorsun ama (yontuyu gösterir) sanki şu yalınayak başı kabak felsefeci gibi düşünüyorsun sen de. Ozanların aslında ne yaptıklarını pek bilmediklerini, şiirlerini de her zaman tanrısal bir esinle yazdıklarını söylüyordu. En azından öğrencisi Platon öyle aktarıyor; Sokrates yazılı hiçbir şey bırakmadığına, sizin kuşaklar da ona yetişmediğine göre, sözcülüğünü yapanlara inanmaktan başka çareniz yok. Bence sizin düşünce dünyanızda ozanlarla ilgili ilk önemli saptama bu. Homeros'ta ya da başka ozanlarda tanrısal esinden sözeden dizeler vardır ama Sokrates'inki, işin özüyle ilgili, temel bir gözlem. Bunları nereden biliyorsun dersen, şu sıralar sizin felsefecilerinizle ilgili bir şeyler öğrenmeye çalışıyorum da oradan biliyorum. Özellikle de şu birbirinin öğrencisi, üç 'büyük usta'nızın, Sokrates, Platon ve Aristoteles'in şiirle ilgili görüşlerini anlamaya çalışıyorum.

NİKİAS- Sokrates'i anlamak istiyorsan, Platon'a çok da güvenme. İlk yıllarında hocasının çok etkisindeymiş; ama sonra uzaklaşmış, başka kuramlar geliştirmiş. Ve diyaloglarında onları da Sokrates'e söyletmiş. Önceleri kendisi de yetenekli bir ozanmış, sonra ozanlardan hoşlanmaz olmuş. Siz yabancılar bayılıyorsunuz ona ama biraz karışık bir adamdır Platon. Bu yüzden dikkatli olmak gerekir onu okurken. Örneğin *Savunma*'sındaki[6] o ünlü sözler… Ezberden bile okuyabilirim; bizim mesleği yakından ilgilendirdiği için hiç aklımdan çıkmaz bu birkaç tümce: *"Devlet adamlarından sonra gittim ozanları buldum, tragedya yazarlarını, dithyrambos*[7] *ozanlarını ve benzerlerini. (…)*

En çok emek harcanmış izlenimini veren yapıtlarından birkaçını yanıma aldım ve bu şiirlerle ne demek istediklerini sordum ozanlara – doğrusunu isterseniz birşeyler öğrenmeyi de umuyordum yanlarında. Ve şimdi Atinalılar, size gerçeği söylemeye utanıyorum. Ama söylemem gerekiyor. Evet, çevremizdeki insanların hepsi, ya da neredeyse hepsi, şiirleri yazanların kendilerinden çok daha iyi konuşabilirdi o şiirler üstüne. Ve çok çabuk anladım, ozanların şiir yazarken kılavuzlarının bilgi değil bir tür içgüdü ve bir tür tanrısal esin olduğunu. Tıpkı biliciler, yalvaçlar gibidir ozanlar: onlar da bir sürü güzel şey söylerler ama ne dediklerinin farkında bile olmazlar." Bu sözler gerçekten Sokrates'in mi? Olabilir. Ksenophon'un aktardığı *Savunma*'da bu sözler yok; ama ne de olsa çok kısa bir özettir Ksenophon'unki. Aynı düşünce, Platon'un 'Sokratesçi' döneminden *İon* diyalogunda da yer alıyor. Anımsar mısın bilmiyorum. Oradan bir bölümü de ezbere okuyabilirim: *"Bu taş*(mıknatıslı magnesia taşından söz ediyor) *yalnızca demir halkaları kendine çekmekle kalmaz, yeteneğini onlara da geçirir, öyle ki halkalar da taşın yaptığını yapabilirler; bakarsınız bir dizi halka, birbirine asılıp kalır ve hepsi de güçlerini o taştan alır. Tıpkı bunun gibi, musa ozanları esinler, ozanlar da bu esini başkalarına aktarırlar ve böylece bir esinlenmişler zinciri oluşur. Bütün büyük destan ozanları, o güzel şiirlerini böylesi bir tanrısal esinle yazarlar; büyük lirik*[8] *ozanlar da öyle. Nasıl ki Korybant'lar*[9] *yalnızca kendilerinden geçtiklerinde dansederlerse, lirik ozanlar da o bildiğimiz güzel türküleri yaratırken kendilerinde değillerdir. Bir kez müziğin ve tartımın etkisine girdiklerinde, esrimenin etkisiyle kendilerinden geçen ve ırmaklardan süt ve bal çeken bakkha'lara*[10] *benzerler."* Son olarak da geç dönem diyaloglarından *Phaidros*'ta benzer tümceler olduğunu söyleyebilirim. Ama bu kez kuşkuya düşüyorum aktarımından; çünkü bu döneminde, o çok sevdiği Homeros'u bile düşsel Devlet'inden kovuyor Platon; onurlandırarak da olsa, *"başına güzel kokulu yağlar döküp, çelenkler takarak"* da olsa kentten göndermek gerektiğini söylüyor. Gerekçesi de ozanın, sağtöre açısından olumlu şeyleri, gençlere örnek olması gereken şeyleri, 'yararlı' şeyleri söylememesi. *Devlet*'in üçüncü kitabı, inanılmaz saçmalıklarla doludur: Yok kahramanların ya da tanrıların zayıflıklarından, kötü yanlarından söz etmemeliymiş ozan; yok büyük bir kahraman, yüce bir kral ağlamazmış; yok kötülerin mutlu, iyilerin mutsuz olduğu söylenmemeliymiş… Tam bir sansürcü kesilir burada Platon. Engellemek istediği de düpedüz 'gerçeğin' söylenmesidir. Gerçeği aradığını söyleyen biri için ne garip bir çelişki!..

DARES- Şu esin konusu üstünde biraz duralım istersen.

NİKİAS- Unutmadan bir şey söyleyeyim, sonra oraya geliriz: Ozanlar için kötü şeyler söyleyenlerin ilki Platon değil. Bu tanrı benzeri adamları çekemeyen çoktur felsefeciler arasında. En babalarından bir örnek istersen, al sana Herakleitos'tan bir tümce: *"Şu Homeros'u yarışmalardan kovmak ve iyi bir sopa çekmek gerekirdi. Arkhilokos'u*[11] *da öyle."* Öbür söyledikleri gibi tam ne anlama geldiğini bilmiyoruz bu sözlerin, ama iyi niyetle söylenmedikleri açık. Üstelik Ephesos'lunun söylemi, alabildiğine ozancadır. Sık sık eğretilemelere başvuran, kâhinlerin ve ozanların söylemine benzer bir söylemdir.

DARES- Bildiğim kadarıyla sizin ilk felsefeciler arasında, düşüncelerini şiirle dile getireni çoktur. Herakleitos'un, düzyazıya ilk başvuranlardan biri olduğu söylenir.

NİKİAS- Evet. Örnekse, düşüncesi Herakleitos'un tam tersi olan Parmenides –biri doğada sürekli bir değişim olduğunu söylerken öteki değişim diye bir şey olmadığını, evrenin tek, sonsuz ve hareketsiz olduğunu savunur– gerçekten usta bir ozandır bana sorarsan. Felsefesini görkemli dizelerle dile getirir. Bak birkaç satır da ondan okuyayım sana:

Beni götüren kısraklar, ruhumun
coşkuyla varmak istediği yere taşıdılar,
bilge kişiyi elinden tutup
sağ salim hedefine ulaştıran
o Tanrı'nın şanlı yolundan.
O yana götürdüler, oraya uçurdular beni
arabamı çeken güngörmüş atlar,
yolu da hep Nympha'lar gösterdi.

Yatağında yanıyordu dingil,
incecik kavallar gibi şakıyordu
iki yanda dönen iki teker.
Helios'un kızları çıktılar sonra
Gece'nin konağından, ulaştırmak için
beni ışığa ve yüzlerindeki peçeyi
açtılar elleriyle usulca.

Yanlış anlama, bu bir felsefe metni. Varlık sorunu üstüne, okkalı bir metnin başlangıcı; ama basbayağı şiir işte. Bu da bu yolu seçmiş söyleyeceğini

söylemek için. Yine de onu bilir, onu söylerim: Felsefeciler, ozanları pek sevmezler. Rakip görürler sanki kendilerine. Gerçeği başka yollardan arayan birilerine katlanamazlar mı nedir? Söz söyleme becerilerini överler; ama insanları değerlerine göre sıralamaya kalkıştıklarında en aşağılara iterler ozanı. Örneği yine *Phaidros*'tan vereyim. Anımsarsın: Diyalogun ortalarında bir yerde, ruhların göğe yükselmeleri, yere inmeleri, dönem dönem yeni bedenlere bürünmeleri üstüne, uzun –bayağı da ozanca, usta işi imgelerle yazılmış– bir bölüm vardır. Orada yeniden bedene kavuşmak için bekleyen ruhlardan doğacak yeni insanları şöyle sıralar Platon (bence bu kez Platon, ağzından konuştuğu Sokrates değil; nereden biliyorsun dersen, *Savunma*'da –şu bilgeliği sınama öyküsünde– devlet adamlarından sonra Sokrates'in ilk konuştuğu insanlar, ozanlardır; demek ki başka bir sıralama vardır onun ve 'Sokratesçi' Platon'un kafasında): *"Gerçeklerden en çoğunu görmüş olan ruh* (gökkubbenin üstünde, tözler evreninde görmüş olan demek istiyor) *bilgeliğe, güzelliğe, musalara ve sevgiye meraklı bir insan verir bize; ikinci sıradaki ruh, adaletli bir kral ya da kumanda etmede usta bir asker; üçüncü sıradaki, bir politikacı, bir yönetici ya da para işlerinden anlayan biri; dördüncü sıradaki, yorulmak bilmez bir jimnastikçi ya da bir doktor; beşinci sıradaki bir bilici ya da gizli bilgilere aşina biri; altıncı sıradaki bir ozan ya da başka türden bir taklit sanatçısı; yedinci sıradaki bir zanaatkâr ya da rençber; sekizinci sıradaki bir sofist ya da demagog; dokuzuncu sıradaki de bir tiran."*

Gördüğün gibi yerimiz pek parlak bir yer değil Platon'un gözünde – sofistler ya da damagoglardan az yukarıda olsak da! Zaman olur, *Şölen*'deki gibi göklere çıkarır ozanları; *"canı bereketli insanlar"* der; zaman olur, *Devlet*'teki gibi, gençlere yalan yanlış, giderek zararlı şeyler öğrettikleri gerekçesiyle dünyasal cennetinden kapıdışarı eder. Yine de hakkını yemeyelim soylu Platon'un. Ömrü boyunca birkaç kez düşünce değiştirmiş, her döneminde farklı şeyler söylemiştir sanat konularında; ama hem şiir sanatı, hem de genel olarak sanat sorunları üstünde ilk kez derli toplu düşünen, kuramlar geliştiren, daha sonra Stagyralı'nın başka bir ışıkta değerlendireceği, çevresinde ilk gelişmiş şiir kuramını oluşturacağı *mimesis* (taklit) kavramını, yine *Devlet*'te ilk kez ortaya atıp tartışan da odur, ömrünün sonunda etkisi altına girdiği Pythagorasçılık sayesinde matematiğin, geometrinin, sayıların güzelliğini, bu işlerdeki önemini farkeden de... Üstelik işe şiirle başlamış olduğunu, tiyatro yapıtları, lirik şiirler, epigrammalar kaleme aldığını unutmayalım. Düşsel devletinden kovarken bile Homeros'a ne büyük bir hay-

ranlık beslediği her satırından bellidir. Ne de olsa eski bir ozandır Platon. Gençliğinde çok kafa patlatmıştır bu işe. Çoğu metninde şaşırtıcı imgelerle, eğretilemelerle kanatlanan dilinin altında her zaman usta bir ozanın varlığı sezilir. Bugün ortalıkta onun adıyla otuz kırk epigramma dolaşıyor; çoğunu onun yazdığı kuşkuludur. Ama hiç olmazsa bir bölümü onun olmalı. Ateş olmayan yerden duman çıkmaz. Ünlü bir orospu üstüne, dillere destan bir epigrammasını okuyayım bak sana:

"Ben ki güzel günümde umursamazdım tüm Yunanistan'ı,
Genç sevdalılarla dolar taşardı bekleme odalarım,
Ben Lais, Paphoslu tanrıçaya adıyorum şimdi bu aynayı:
Olduğum gibi görmek istemiyorum onda kendimi,
Bir zamanlar olduğum gibi göremiyorum madem."

Ne dersen de, usta işi bir epigramma bu.

DARES- Şu esin sorununa dönelim istiyorum yeniden. Merak ediyorum, şiir söylerken, gerçekten de söylediklerinin sana bir yerlerden gönderildiği izlenimine kapılıyor musun sen? Musanın sesini duyuyor musun?

NİKİAS- Bu sorunu yanıtlamak pek kolay değil. Söylediklerimi kim söyletiyor bilmem; ama sanki dışarıdan bir yerden değil de içimden geliyorlar daha çok. Söylediklerim hep bildiğim şeyler aslında; gördüğüm, yaşadığım, birilerinden duyduğum sonra da unuttuğum şeyler. Sevinçler, acılar, sevda sözleri, kuşkular, çığlıklar… Anlamın gereklerine göre söze biçim vermeye, onu dize kalıplarına dökmeye çalıştığımda ansızın dilimin ucuna geliveriyorlar bir bir. Sanki karanlık bir uçurumdan, bir duvarın ardından çıkıp çıkıp geliyorlar, haberci kuşlar gibi. O uçurum, o karanlık yer neresi, bilmiyorum; gün olur, birileri neresi olduğunu söyler belki.

DARES- Ama sözü düzenlemekten, dize kalıplarına dökmekten söz ettiğin zaman bir zanaat erbabı gibi konuşmaya başlıyorsun.

NİKİAS- Doğru. Dize kurmaya başladığımda bir dökümcü gibi davranırım. Ya da bahçenin su yollarını, çeşmelerini, havuzlarını düzenleyen usta gibi. Arkları doğru bir düzende kurar, teraziyi iyi tutarsan, esin suyu, bir cennet ırmağı gibi akıp dağılır bahçeye, havuzlarda, fıskıyelerde sevinç türküleri söyler. Ölçüleri yanlış hesaplarsan, olmadık yerleri su basar, insanların üstünü başını ıslatırsın.

DARES- Anladığım kadarıyla Stagyralı'nın söyledikleri etkilemiş seni.

NİKİAS- Hem de nasıl. O bahçede[12] bir aşağı bir yukarı yürüyerek ders verişini göreydin sen de etkilenirdin.

DARES- Nasıl ders veriyordu, anlatsana biraz.

NİKİAS- Öğleden önce, onu dinlemek isteyen herkese açıktı dersleri. Sade bir dille; her şeyi sınıflandırıp tanımlayarak, basitleştirilmiş bir biçimde anlatır, soruları yanıtlar, örnekler verirdi. Bu derslerin çoğunun yazmaları vardı; pazarda kapış kapış giderdi. Şiir sanatından söz eden bir ikisini dinlemiştim. *Ozanlar Üstüne* adlı bir diyalogu[13] çok ünlüydü.

Öğleden sonralarıysa, seçme öğrencilerine ders verirmiş Aristoteles. Asıl düşüncelerini orada açarmış. Konular dallanıp budaklanır, anlamak zorlaşırmış. Ben hiç katılamadım bu derslere; Theophrastos'tan filan duyduklarıma göre söylüyorum. Şiir sanatı üstüne, iki bölümlü bir kitap hazırlamış, dersini oradan verirmiş derler; ama hiçbir zaman ortaya çıkarmadı bu kitabı. Öğleden sonrası derslerinin başka metinleri gibi hep saklı tuttu. Ölümünden sonra öğrencileri ne yaptılar bilmem.

DARES- Yine de kabaca düşüncelerini biliyor olmalısın.

NİKİAS- Biraz biliyorum. Örneğin "esin" sözcüğü hiç çıkmazdı ağzından. Şiiri bir tanrı vergisi gibi değil, bir ustalık, öğrenilebilir bir sanat gibi ele alırdı. Her kavramın kesin bir tanımı vardı onun dizgesinde. Her şeyin bir yöntemi, kuralları olmalıydı. Her konuya en baştan başlar, her şeyi tek tek ele alır inceler, örneklerdi. Şiirin –başka birçok sanat gibi– bir *mimesis*, bir taklit olduğu ve taklit etme eğiliminin, çok doğal ve çocukluktan başlayarak herkeste var olan bir eğilim olduğunu söylerdi. Platon da bir dönem –ikinci döneminde– *mimesis* olarak ele almıştı şiiri; ama onun için taklit, dünyadaki şeylerin taklidi olduğu, gerçek varlıkların, *idea*'ların taklidi olmadığı için, gerçeği göstermez bize. Oysa Aristoteles böyle düşünmüyordu; onun felsefesi, madde-biçim ikilisi üstünde kuruludur; tekil nesnelerin varlıkları üstüne düşünen biridir Aristoteles; varlıkların taklidi, gerçeğin taklidi demektir ona göre. Birkaç kez, şiirin felsefeye, tarihten daha yakın olduğunu söylediğini anımsıyorum; özelden değil genelden söz ettiği için. Şiir konusunda söylediği şeylerden bence en önemlisi, şiirin insanlara belirli bir haz vermesi ve ruhu arındırması gerektiğidir. İşin şaşırtıcı yanı, şiir konusu açıldığında yalnızca tragedya, komedya, destan, dithyrambos şiiri, 'bir bölümüyle' de flüt ve kithara çalma sanatlarıydı ilgilendiği konular. Neden 'bir bölümüyle' dersen, sanırım *mimesis* kapsamına girenlerle ilgileniyordu da ondan. Tüm kuramını bu kavram üstüne kurmuştu. Örneğin lirik şiirden

de –ki bizim dünyamızda çok büyük bir yeri vardır– söz etmezdi. Sanırım yine *mimesis* kavramının dışında kaldığı için; bugün de çok iyi anlamadığım bir dışlamadır bu. Şiirle müziği ve dansı birleştiren, oylumlu büyük ilahiler, şarkılar yazan Sappho ve Alkaios gibi ozanlardan söz ettiğini hiç duymadım. Buna karşılık Homeros, Sophokles, Euripides, Aiskylos hiç düşmezdi dilinden. Örnek verirken dizelerin yerlerini karıştırırdı kimi zaman –belleği çok güçlü değildi– ama şiirden anladığı, iyi şiirin tadını çok derinden duyduğu belliydi. Bence 'neyin ne olduğunu' anlama ve anlatmadaki becerisi, bütün ötekilerden daha değerli kılıyor gözümde onu.

DARES- Ötekilere yeğlediğin belli oluyor. Peki bir ozan olarak, yaşamını dizeler kurmaya, targedyalar, ilahiler, epigramma'lar yazmaya adamış biri olarak, birbirinin öğrencisi bu üç adamın düşüncelerinden ne tür dersler çıkarıyorsun sen?

NİKİAS- Doğrusunu istersen, üçünden de öğrenilecek şeyler var Dares. Birbirinin tersi şeyler söyledikleri durumlarda bile. Şiir işi, karmaşık, anlaşılmaz bir iştir. Örneğin şu esin konusu… İçinden gelen sesleri –tanrı esinini diyelim istersen; istersen ozanca bir iç birikim diyelim– dinleyeceksin, dinlemeyi bileceksin. Ötelerden gelen seslere açık tutacaksın kulağını ve yüreğini. Ama dilin, yontular yontan Phidias'ın ya da resimler çizen Apelle'nin eli gibi, uğraşında usta olacak. Dize kurmayı, eğretilemeler bulmayı, sözcüklerin sırasını yerine göre bir çırpıda değiştirmeyi, gereğince yanyana getirmeyi bilmeyen, seslerin uyumuna, sözcüklerin tadına, tartımına yabancı birine doğrudan Apollon'dan esin gelse neye yarar?.. Zaten gelmez de!

Şiirin bir *mimesis* olduğu, gerçeği –bir dış ya da iç gerçeği– taklit ettiği düşüncesi de hep doğru görünmüştür bana; ama kimi zaman, *mimesis*'i küçümseyen Platon'a hak veririm için için. Benim işim imgelerle, eğretilemelerle, süslü sözlerledir. Bu işi yaparken de zaman zaman gerçeğin uzağına düştüğüm, 'gölgelerle' oyalandığım, aldandığım duygusuna kapılırım, şiirden –sevgili uğraşımdan– kuşku duyarım. Neyse ki çok uzun sürmez bu kuşku. Güzel bir epigramma okurum, içimi coşkuyla dolduran, gözlerimi yaşartan bir iki dize duyarım; inancım geri geliverir.

Devlet'ten kovulmaya gelince, zaman zaman bu konuda da Platon'a hak vermiyor değilim. Gereğinden çok gevezelik ediliyor şiir dünyasında; önüne gelen, bu mesleğin inceliklerini öğrenmeye boşverip, sayfalar dolusu döktürüyor. Çoğu ozan, yazdığı şiiri değil, kazandığı ünü, insanlar arasındaki saygınlığını düşünüyor, ona önem veriyor. Böyle bir kalabalıkta da akla

karayı ayırmak, iyi şiiri seçmek çok zorlaşıyor. Topunu birden kapı dışarı edersen, hiç kuşkun olmasın, yalancı ozanlarla şan şöhret düşkünleri, hemen vazgeçiverirler bu işten. Geriye has ozanlar kalır; şiire gerçekten tutkun olanlar kalır, şiir için kentten kovulmayı göze alanlar kalır.

(Nikias'ın son sözleri sırasında, arkadaki yontunun içinden bir gölge sıyrılır, yavaş yavaş ikiliye yaklaşır. Yaklaştıkça da belirginleşir ve tanınır: Sokrates'tir bu. Daha doğrusu Sokrates'in ruhu, Hades'ten gelen gölgesidir. Nikias'la Dares, onu görünce donup kalırlar.)

SOKRATES- Şaşırmayın o kadar! Kulağımı öylesine çınlattınız ki, gelip bir iki söz etmek için dayanamayıp Hades'in efendisinden izin istedim. Sen, sevgili Nikias, kötü bir ozan değilsin biliyorum, yontumun altına yazılacak üç beş satırı iyi kotaracağını da biliyorum. Ama felsefeden söz ederken sınırlarını aşıyorsun. Sözlerinin arasında doğrular var kuşkusuz; ama felsefe konularında söylediklerin epeyce yüzeysel. Bilgi yanlışları mı desem, 'anakronizma'lar mı desem!.. Aristoteles'i bir iki kez dinlemiş, Platon'un bir iki diyalogunu karıştırmış olmak, bu konuda söz sahibi olmaya yetmez. Bence sen otur, şiirini yaz; gerisini felsefecilere bırak.

Sana gelince Dares –gerçi yeryüzündeyken yazıya karşıydım ama– böyle bir konuda bilgi edinmek istiyorsan, en iyisi yine de kitaplardır. Bu söyleşi, sana bir çağın şiir düşüncesinin 'havasını' koklatmış olabilir ancak; bunun yararsız olduğunu da söyleyemem. Ama gerisi, ancak kapsamlı okumalarla öğrenilebilir, anlaşılabilir. Nikias'ın sözünü ettiği kaynaklar, oldukça doğru kaynaklar; Yunan dünyasında bir dönem, şiir üstüne düşünülenleri, konuşulanları onlarda bulabilirsin. Ama hepsini de dikkatle, satır satır okumak gerekir bir şeyler öğrenmek için. Böyle üstünkörü aktarmalarla olmaz. Ayrıca felsefecilerin bu konudaki düşüncelerini anlamak için, başka metinlerini de okumalı, düşünce dizgelerini bütünüyle kavramalısın. Bunların çoğu senin diline de çevrildi; Gordion'daki, Ankyra'daki kitapçılarda kolayca bulabilirsin. Bütün bunlar merakını gidermiyorsa (biraz durur)… ne de olsa çok geçmeden bizim oralara yolun düşecek. Gel beni bul, seni birileriyle tanıştırayım. Platon'un beni ne kadar değiştirdiğini, Aritoteles'in Atina'da bir mahzende saklı duran, sonradan çok ünlenecek *Poetika*'sında tam olarak neler dediğini kendi ağızlarından dinle. Bir iki ozanla da tanıştırabilirim seni: "Mor örgülü Sappho"yla, tanrısal Hesiodos'la, epigramma'nın erişil-

mez ustası Simonides'le. İstersen Homeros'la da… (Gülümser) Ama en zoru bu son söylediğim. İkisi kör, en az on iki kişi var aşağıda Homeros olduğunu ileri süren. Hangisinin doğru söylediğini biz de kestiremiyoruz.

İstanbul, Aralık 2003

Notlar

1 *Epigramma:* Sözcüğün ilk ve eski anlamı, 'bir anıtı kazınan, koşuk ya da düzyazı yazıt'tır. Daha sonra, çeşitli nedenlerle ve çeşitli konularda yazılan kısa şiirlere verilen ad olmuştur.
2 *İambos*: Bir kısa, bir uzun heceden oluşan ölçü birimi. *İambos*'lu *trimetron*, iki *iambos*'lu üç kalıptan oluşan dize ölçüsüdür.
3 *Heksametron*: Sonuncusu eksik, altı kalıptan oluşan bir dize ölçüsüdür. Her kalıpta bir uzun iki kısa hece (*daktylos*-parmak) ya da iki uzun hece (*spondaios*) bulunabilir. Homeros destanları bu ölçüyle yazılmıştır.
4 *Elegeion*: Altı ve beş kalıplı dizelerden oluşan, iki dizelik bir ölçü.
5 Aristoteles
6 *Sokrates'in Savunması*; Sokrates'in, ölüm cezasına çarptırılmadan önce Atinalı yargıçlar önünde yaptığı savunma, sonradan çeşitli yazarlar tarafından yazıya dökülmüştür; bu metinlerin en ünlüleri, Sokrates'in yargılanmasına tanık olan öğrencilerinden Platon ve Ksenophon'un metinleridir.
7 *Dithyrambos Şiiri*: Kökeni çok iyi bilinmeyen, büyük olasılıkla İÖ 9. yüzyılda Trakya ya da Frygia'da ortaya çıkmış, Dionysos'u ve şarabı öven şiirler. Dionysos onuruna yapılan törenlerde, bir koroyla töreni yürüten biri (*eksarkhos, koryphaios*) tarafından okunur, kıtaları bu kişi söyler, koro da nakaratları söyleyerek onu izlerdi.
8 Lirik şiir: Homeros'la büyük tragedya ozanları arasında uzanan dönemde Yunan dünyasında gelişen ve şiirle müziği, dansı birbirine karan bir tür. Sappho, Alkaios (7. yüzyılın son çeyreğiyle 6. yüzyıl başlangıcı) ve büyük korolarla söylenen şiirlerin ustası Pindaros (518-440), en ünlü temsilcileridir.
9 *Korybant'lar*: Esrik danslarıyla ünlü Kybele rahipleri.
10 *Bakkha'lar*: Dionysos şenliklerinde tanrının yanında yürüyen kadınlar; geceleri dağlara çıkar, meşaleler ışığında coşarak çılgınca çalgı çalar, oyun oynar ve bağırışırlardı.
11 Yunan şiirinin büyük yergi ve taşlama ustası; İÖ 7. yüzyılda yaşamıştır.
12 Aristoteles, Atina'da derslerini, adını Apollon Lykeios'a (Lykialı Apollon) adanmış bir revaktan alan bölgede kurduğu, Lykeion adlı okulunda verirdi. Günümüzdeki 'lise' sözcüğü buradan türemiştir.
13 Aristoteles'in günümüze ulaşmamış bir diyalogu.

Dante ve Lirik Şiir Geleneği

KEMAL ATAKAY

Felsefe, Hıristiyanlık öğretisi, tarih gibi edebiyat dışı kaynaklar ve Latin edebiyatı bir yana bırakılacak olursa, Dante şiiri üç ana kaynaktan beslenir: Provans şiiri, Sicilya Okulu ve Toskanalı şairler. Dante'nin bir yandan bu kaynakları özümseyip yeniden yazarak, öte yandan yadsıyıp dönüştürerek kurduğu şiiri, kendinden önceki Batı edebiyatı geleneğiyle hesaplaşmaya dayalı, son derece tutkulu bir kuramsal düşünme ve sanatsal uygulamanın ürünüdür.[1]

İlk örnekleri XII. yüzyıla uzanan Provans şiirinin İtalyan şiirine aktardığı en önemli miraslardan biri "saraylı aşkı" (*fin'amor*) kavramıdır. Aslında, en azından soylu sınıf açısından toplumsal bir zemine oturan saraylı aşkı, sevenin, sevdiği kadın aracılığıyla toplumsal açıdan kabul edilebilir hale gelmesi ilkesini temel alır. Aşk nesnesinin kusursuzluğu, seven ile sevilenin nitelikleri arasında bir uçurum oluşturur; gene de bu uçurumun kapatılabileceği, çok zor da olsa birleşmenin gerçekleştirilebileceği düşünülür. Sonlu insan aşkı, bu zorlu sınamadan geçip en yüce noktasına ulaştığında, insani olanı aşabilir; böylece seven kişi sevdiği kadın aracılığıyla tanrısallığa, Cennet'e, kurtuluşa, sonsuzluğa ulaşabilir. Sevgili üstün nitelikleri dolayısıyla güneşe benzetilir, güzelliği güneş gibi ışık saçar. Tanrısal ışığı dünyaya yaydığı; öteki kadınlar arasında bir tanrıça gibi yürüdüğü; azizlerin, meleklerin ona taptığı; kendisinin de bir melek, bir tanrıça olduğu; sevenin kurtuluşunun aracı olduğu belirtilir. Bu yüzden Latince, Provans dili, Eski Fransızca, İtalyanca, Orta Yüksek Almanca gibi çeşitli Batı dillerinde yazılmış Ortaçağ aşk şiirlerinde sevenin kurtuluşunu dile getiren sözcük –*salus*, *salut*, *saluz*, *salute*, *heil*– yarı dinsel bir anlam edinir. İnsan sevgisi ile tanrısal sevginin uyum içinde olduğu görüşü saraylı aşkı kavramı açısından çok önemlidir.

Saraylı aşkının bir başka ilkesi de, sevginin seveni değerli kıldığıdır. Bu, sevilenin kusursuzluğundan kaynaklanır. Sevgiliyle birleşme onun temsil ettiği erdemi (*virtù*) edinmeyi gerektirir. Demek ki, saraylı aşkı şiirinde Tanrı sevgiye karşıt olarak görülmez, tam tersine sürekli olarak sevenlerin yanında yer aldığı düşünülür. Sevilenin sevgisini kazanmak çok zor ise de, soylu sevgilinin kayrası bunu sağlar. Zorluk, aynı zamanda çabayı *değerli* kılar; bu yüzden soylu kadın hemen merhamete kapılmamalıdır. Her durumda, seven kendisini mutlak bir aşka göre ayarlamalı, hatta bu aşk için ölümü göze alabileceğini göstermelidir. Saraylı aşkının insanı soylu kılan gücü çok zor elde edilmesine bağlıdır; güzelliği ve değeri, sevenin sahip olduğu her şeyi vermesine, aşk uğruna acı çekip fedakârlığa katlanmasına, sürekli olarak insani aşkın ötesindeki bir aşkı aramasına bağlıdır. Seven kişi aşk yolunda hiçbir kayıtsızlığa düşmemeli, hiçbir hesap peşinde koşmamalı, hatta gerekirse arzusunu bu dünyada elde etme umuduna bile kapılmamalıdır.[2]

İtalyanca yazan ilk aşk şairleri grubu Sicilya Okulu, "saraylı aşkı" (*fin'amors*) olarak bilinen bu anlayışı benimsemiş; Provans şiirinin içerik ve biçimlerini Sicilya diline aktarmıştır. İmparator II. Friedrich'in sarayında doğup gelişen Sicilya Okulu'nun şairleri aşk duygusunun doğasını araştırmış; bunu büyük bir psikolojik derinlikle, abartılı bir duygusallığa düşmeksizin gerçekleştirmişlerdir. Sözgelimi, okulun en önemli şairi ve sone biçiminin yaratıcısı kabul edilen Giacomo da Lentini'nin "Meravigliosamente" ("Beklenmedik yoldan") dizesiyle başlayan ünlü *canzone*'sinde, beklenmedik bir biçimde aşka tutulan kişinin, uzaktaki bir nesneye dikkatini vererek onun benzerini resmeden ressam gibi sevgilisinin imgesini yüreğinde taşıdığı belirtilir. Bu aşkın dışarıdan fark edilmesi olanaksızdır, çünkü seven kişi sevgilisine doğrudan bakamayacak, ona aşkını gösteremeyecek kadar utangaçtır. Seven, özlemini yalnızca çizdiği imgeye bakarak giderebilir; görmediği şeylerde kurtuluşu arayan bir inançlı gibi umutludur. Aşk yürekte gizlendikçe yayılıp neredeyse zaptedilemez hale gelir. Seven, aşkını gizlediği için, sevdiği kadın onun sevgisini dış göstergeler yoluyla anlayabilir. Şiir de bu dışavurumun somut bir aracı haline gelir; bu yüzden sonunda şair şiire seslenerek ondan sevdiği kadına aşkını iletmesini ister.

Lentini'nin şiiri, Dante ve çağdaşlarının işleyip zenginleştireceği izleklerden birçoğunu içerir: Aşkın büyük bir güçle şairi kuşatışı; seslenilen kadının soyluluğu ve idealleştirilmiş konumu; sevgilinin imgesinin şairin kalbine

işlenmiş oluşu; duygunun gizli tutuluşu; dilin ifade edemediği duyguları dile getirme görevinin dış göstergelere ve iç çekişlere bırakılması; aşkın hem güçlü bir arzuya, hem acı çekmeye yol açışı; bakışların aşktaki merkezi yeri; şairin, duygularını dile getirmesi için şiire seslenmesi.[3]

Sicilya Okulu sona erdiğinde, Toscana ve Romagna bölgelerinde bu okulun şiirine öykünerek şiir yazanlar ikinci İtalyan şiiri okulunu oluştururlar. Sicilya'daki gibi avukatların, noterlerin ve üst düzey bürokratik sorumluluklar üstlenmiş görevlilerin ağırlıkta olduğu bu grup hem siyasal, hem de kültürel gelişmelere öncülük etmiştir. Chiaro Davanzati ve Compiuta Donzella gibi dikkate değer şairlerin yer aldığı topluluktaki en önemli ad hiç kuşkusuz akımın önderi Guittone d'Arezzo'dur.

Gençliğinde aşk şiirleri yazan Guittone, 1266'da dini bir tarikata girdikten sonra yalnızca din, ahlak ve siyaseti konu alan şiirlere yönelmiş; Dante ve Yeni Üslup şairlerini önemli ölçüde etkilemiştir. Guittone'nin kullandığı dil Sicilya Okulu şairlerine oranla Latince ve Provans dilinden daha çok sayıda sözcük içerir, söz sanatları açısından daha zengindir; şiirlerinin sözdizimi daha karmaşıktır. Sicilya Okulu'nun saraylı ortamının yerini şehir aldığında, Guittone şiirin saray dışında, yeni bir dünyada nasıl yeniden yaşama geçirilebileceğini göstermiştir. Artık onun şiirinde sınıfa hizmet ve bağlılık idealleri önemini yitirir, yalnızca birer süs düzeyine indirgenir; yeni bir ideal, enerjik ve kendine yeterli yeni bir bakış açısı biçim kazanır. Guittone, büyük toprak sahibi, ayrıcalıklı, soylu insanın yerine kendi ayakları üzerinde durabilen yeni insanı geçirir.[4]

Dante'nin dizelerinden yola çıkılarak *Dolce Stil Novo* (Tatlı Yeni Üslup) adı verilen grupta Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti, Dante Alighieri, Lapo Gianni, Gianni Alfani, Dino Frescobaldi ve Cino da Pistoia yer alır. *Araf*'ta, Sicilya şiirinin Orta İtalya'ya aktarılmasında önemli bir rol üstlenmiş olan şair Bonagiunta'nın Dante'ye yönelttiği "Söyle bana, burada gördüğüm kişi, 'Siz aşkı anlayan kadınlar' dizesiyle başlayan yeni şiirleri yazan kişi midir?" sorusuna Dante "Ben, Aşk bana esin verdiğinde not alıp, onun dikte ettirdiğince dizeler yazan birisiyim" yanıtını verir. Bunun üzerine Bonagiunta'nın söyledikleri (*Araf* XXIV, 55-60), bir şiir akımının adı olarak edebiyat tarihine geçecektir:[5]

> "Kardeş, şimdi görüyorum," dedi o, "düğümü,
> Noter ve Guittone ve beni alıkoyan
> şu duyduğum tatlı yeni üsluptan!

İyi görüyorum nasıl kalemlerinizin
yakından izlediğini dikte ettireni,
bizimkilerin elbette izleyemediği.

Yeni Üslup şairleri yeni bir aşk anlayışı getirirler: Kadın ahlaksal değerlerle yüklü, meleksi bir varlıktır; Tanrı'nın yeryüzüne yansımış ışığıdır; Cennet saadetinin yeryüzünde ete kemiğe bürünüşüdür. Onu sevmek, seveni yüceltir; varlığı, seveni daha iyi olmaya çağırır. Aşk ile ruh soyluluğu kopmaz bir bağla birbirine bağlıdır. Miras yoluyla edinilen soyluluk değil, bireysel çabalarla elde edilen ruh yüceliği söz konusudur burada. Aşka çoğunlukla sevenin kendi kusurluluğundan kaynaklanan bir üzüntü ve mutsuzluk eşlik eder. Bu yüzden, Yeni Üslup'ta dinsel bir yaklaşım, neredeyse bir tapınma, sevilen kadın aracılığıyla Tanrı'ya ulaşma arzusu vardır. Bu şairler yeni bir entelektüel ve şehirli elitin içinde yer alırlar; şiirlerini bu topluluk için, o topluluktaki eğitimli genç kadınlar, belki de daha çok birbirleri için yazarlar. Göründüğü kadarıyla, şiirlerinin bu elit dışındaki insanlarca anlaşılabileceğine pek ihtimal vermezler. Özellikle aşkın özünü tanımlamaya çalıştıkları şiirlerin "kitlelerce" anlaşılmasını beklemedikleri ortadadır; çünkü bu şiirlerde zaman zaman daha önce hiçbir lirik şairin başvurmadığı bir entelektüel göndermeler ağıyla karşılaşırız.[6]

Guinizelli'nin ünlü şiiri "Al cor gentil rempaira sempre amore" ("Soylu yüreğe döner hep aşk"), Yeni Üslup'un gelişimi açısından çok önemli bir şiir, "seçkin bir manifesto" olarak görülür. Guinizelli bu şiirinde aşkın gerçek yurdunun soylu yürek olduğunu söyler. Aşk duygusu ile soylu yürek, doğaları gereği, ayrılmaz bir bütün oluştururlar, aşk soylu yürek dışında herhangi bir yerde barınamaz ve sıcaklığın aleve yerleştiği doğallıkla yerleşir soylu yüreğe. Ortaçağ'ın değerli taş kitaplarında değerli taşların olağanüstü ve neredeyse büyülü nitelikler taşıdığı; bu nitelikleri taşlara yıldızların aktardığı yazılıdır. Nasıl yıldız taşı değerli kılıyorsa, sevilen kadının aşkı da seven yüreği değerli kılar. Erdeme yönelmemiş yüreği erdemli kılmak olanaksızdır. Şiirin beşinci kıtasında, nasıl göksel zekâ, gökküreleri döndüren Tanrı'ya itaat ediyorsa, sevenin de sevdiği kadına öyle itaat etmesi gerektiği belirtilir. Böylece bir yandan göksel zekâ ile seven arasında, öte yandan sevilen kadın ile Tanrı arasında bir koşutluk kurulur. Şiirin sonunda Guinizelli, Tanrı'yla karşı karşıya geldiğini hayal eder; Tanrı, nasıl olup da sıradan bir dünyevi aşk ile kendisi arasında benzerlik gördüğünü sorup, suçlayacaktır onu. O da kendisini savunacaktır: Sevdiği kadın, Tanrı'nın krallığından gelmiş bir meleği andırmaktadır; onu sevmesi kendi hatası değildir.

Guinizelli, "Io vogl' del ver la mia donna laudare" ("Gerçekten övmek istiyorum kadınımı") dizesiyle başlayan sonesinde, sevdiği kadının, seveni dinsel anlamda kurtuluşa götürecek nitelikler taşıdığını belirtir. Sevdiği kadın bir yerden geçtiğinde, selamladığı herkeste kibiri azaltır, inançlı olmayanları inançlı kılar; ahlaki değeri ölçen bir mihenktaşı gibidir, çünkü bayağı hiç kimse ona yaklaşamaz, kötü düşünceleri önler, çünkü onu gören hiç kimse kötü düşünemez. Guinizelli'nin sevilen kadına tanrısal bir nitelik atfeden sevgi anlayışını Dante *Yeni Hayat*'ta en uç noktasına götürecek ve Beatrice'nin Cennet'ten yeryüzüne bir mucize olarak gönderildiğini, öldüğünde görülen işaretlerin İsa'nın ölümündeki işaretlerle örtüştüğünü, dokuz rakamının ta kendisi olduğunu (bir başka deyişle, kutsal Üçleme kavramını temsil ettiğini) söyleyecektir. Guinizelli'deki benzetme Dante'de bir eğretilemeye dönüşecektir.[7]

Guinizelli'inin başlattığı, Cavalcanti ve öteki şairlerin sürdürdükleri şey, yeni bir lirik retoriğinin oluşturulması olarak görülebilir. Bu şairler, bir şiiri kurmanın ve sevgiyi tanımlamanın yeni yollarını bulmak için, kendilerinden önce çok az yararlanılmış kaynaklara –Aristoteles'in, İbn Rüşd'ün yazıları, bilimsel metinler, özellikle tıp metinleri– yönelirler. Geleneksel imgeleri, sözgelimi değerli taş kitaplarından alınan imgeleri bile yeni bir anlayışla donatır, bu yeni çerçeveye oturturlar. Saraylı aşkının anlatımına bir nesnellik yanılsaması ve kozmik bir derinlik kazandırmayı; sevgi gibi içsel bir deneyimin bilimsel ve evrensel bir çerçeve içinde dile getirilebileceği izlenimini vermeyi amaçlarlar.[8] Toskanalı şairlerden Bonagiunta da Lucca, Guinizelli'ye seslendiği şiirinde bundan yakınacak, Yeni Üslup şairlerini geleneksel şiiri değiştirmekle, anlaşılmaz olmakla, şiiri "entelektüel" kaynaklara dayandırmakla suçlayacaktır:

> Siz, güzel aşk şiirlerinin
> tarzını değiştirenler,
> biçimini, özünü,
> başka her şairi aşmak için—
> bir mum gibi davrandınız
> karanlıkta biraz parıldayıp
> hiçleşen, ışıldayınca yüce küre,
> görkemiyle her şeyi aşan.
> Herkesi aşıyorsunuz giriftlikte,
> kimse yok sizi açımlayabilecek,
> o kadar anlaşılmaz sözleriniz.

Ve tuhaf geliyor insanlara,
Bologna'dan gelse de anlamı,
bilimin kaynaklarıyla yazılması şiirin.

Guinizelli, Bonagiunta'ya yazdığı yanıtında akıllı kimsenin düşüncesizce ortaya atılmaması gerektiğini belirtir. Tanrı doğayı ve dünyayı aşamalı bir yapı içinde yaratmış, zekâ ve anlayışları birbirinden farklı kılmıştır; bu yüzden, sıradan insan düşündüğünü söze dökmemelidir.

Dante'nin *Araf* XXIV'teki "Ben, Aşk bana esin verdiğinde not alıp, onun dikte ettirdiğince dizeler yazan birisiyim" sözü bu nesnelliğe gönderme yapar. Contini'nin belirttiği gibi, Dante kişisel bir esinden çok, aşkın bir düzenden kaynaklanan nesnel ve mutlak bir esinden söz eder. Özellikle Dante'nin anladığı biçimiyle Yeni Üslup şiiri "dikte ettiren aşk"a bağlı kalmak, dolayısıyla duyguları nesnelleştirerek yansıtmak demektir.[9]

Dante, Guinizelli çizgisindeki "iyimser" aşk anlayışına giden yolda Cavalcanti'nin bir çıkmazı gösteren aşk anlayışıyla hesaplaşmak zorundaydı. Bu hesaplaşmanın niteliğini ve Dante açısından son derece önemli sonuçlarını anlayabilmek için Cavalcanti'nin şiirine kısaca bakmamız gerekecek.

Cavalcanti ünlü şiiri "Donna me prega"da ("Kadınım emrettiği için bana") felsefi bir tanıtlamanın ilkelerini izleyerek aşka ilişkin belli soruları (*quaestiones*) irdelemeye girişir: (1) aşkın nerede bulunduğu; (2) aşkı kimin var ettiği; (3) aşkın "erdemi"nin ne olduğu; (4) aşkın "gücü"nün ne olduğu; (5) aşkın "özü"nün ne olduğu; (6) aşkın "etkileri"nin ya da "hareketleri"nin ne olduğu; (7) aşkın verdiği zevkin ne olduğu ve (8) aşkın görünüp görünemeyeceği.

Töz değil, bir nitelik/ilinek (*accidente*) olan ve belleğin bulunduğu kısımda, duyumsal ruhta bulunan aşkı, Mars'tan gelen bir "karanlık" –kötücül bir etki– biçimlendirir. Aşkı ortaya çıkaran, sevilen kadının biçimidir; bu biçim, görme (gözler) yoluyla sevenin zihnine girer. Ne var ki seven, sevdiği sürece zihnindeki bu biçimin, gördüğü kadının gerçekliğiyle örtüşüp örtüşmediğini bilemez. Aşkı "görülen biçim" (*forma veduta*) esinlendirir, ama seven bir kez bağlandığında, artık "biçim görülmez, ondan kaynaklanan aşk daha da az görülür" (*forma non si vede: dunqu' elli meno, che da lei procede*). Aşkın özü, denetimsizlik, ölçüsüzlük, kendine hâkim olamama, yakınma, korku, dengesizliktir. Aşk, ruhun bir karanlığıdır; ölümcül olabilir, aklı ve iradeyi gerçek yolundan saptırabilir, insanı insan yapan ussallığı yok edebilir. O zaman geriye yalnızca aklını yitirmiş, yabanıl bir hayvan kalır. Çılgınca, umarsız

ve çaresiz bir elde etme arzusuna dönüşebilen aşk, usdışı duyumsal ruhun yarı karanlığına gömülmüş olup gözle görülür bir varlıktan yoksundur ve anlığın ışığını dışlar: "Renkten yoksun, varlıktan ayrı düşmüş / Karanlık yerde duran [aşk] ışığı yok eder." Gene de, Cavalcanti'ye göre, paradoksal bir biçimde, "lütuf yalnızca böyle bir aşktan doğar."[10]

Aslında Cavalcanti'nin şiirlerindeki kadın imgesi de Guinizelli'nin kadını gibi "meleksi bir varlık"tır, "insan doğasının ötesinde"dir, "değerle yüklü"dür ve Guinizelli'deki sevgiliden daha güçsüz değildir. Sorun, kadının sevene göre *fazla* güçlü olmasıdır, bu yüzden sevenin ondan olumlu yönde etkilenebilmesi mümkün değildir. "Io non pensava che lo cor giammai" ("Sanmıyordum kalbimin böyle") şiirinde Aşk, seveni yaklaşmakta olan ölümü konusunda uyarır; bu ölümün nedeni, sevilen kadının aşırı değeri ve gücüdür: "Yaşayamazsın, / çünkü çok fazladır o kadının gücü." Şair-seven, sevdiği kadının gücü karşısında çaresiz kalır, yaşam gücünü yitirir. "Poi che di doglia cor" ("Acılı bir yürek taşımam") şiirinde şöyle der: "tüm gücümü nasıl yitirdiğimi anlatacağım." Kadının aşırı gücü/değeri yüzünden, seven her tür gücünü/değerini yitirir. Dolayısıyla, sevenin bakış açısından, sevilen kadın ulaşılamaz olduğu için değersizdir; hatta değersizden de kötüdür, çünkü âşık olanın mahvolmasına yol açar. Demek ki, Cavalcanti için sevenin "duygusal eğitim"i diye bir şey söz konusu değildir; bütün gücünden yoksun kalan iradenin, tensellikten, aşkın bir sevgiye yönlendirilmesi olanaksızdır.

Oysa, sevenin sevgi yoluyla yaşadığı dönüşüm, sevginin ruhsal bir eğitimin temeli niteliğini kazanması, *Yeni Hayat*'ın en önemli yönünü oluşturur. Cavalcanti'nin ölümcül kadınına karşılık Beatrice yaşam yolunu gösteren güçtür, ne var ki onun getirdiği "saadet"e ulaşmak kolay değildir. Seven, Beatrice'nin sunduğu saadeti/mutluluğu bulmak için mutluluk görüşünü yeniden tanımlamak zorundadır. Bu mutluluğun, en mecazi anlamıyla bile sahip olmakla hiçbir ilgisi olamaz; çünkü insanın ölümlü herhangi bir arzu nesnesine sahip olduğunda yaşadığı mutluluk, o nesne öldüğünde zorunlu olarak sona erecektir. Seven kişi, Aziz Augustinus'un arkadaşının ölümünden sonra farkına vardığı bir gerçeğin bilincine varmak zorundadır: "Ölmek zorunda olan bir insanı hiç ölmeyecekmiş gibi sevmek" hatadır. Benzeri biçimde *Yeni Hayat*'ta seven, mutluluğunu, "yitirmeyeceği" bir şeye yöneltmeyi öğrenecektir: Sevgilinin fizikselliği aşan yönüdür bu, seven onun sayesinde Tanrı'ya kavuşabilir.[11] Görüldüğü gibi, bir anlamda Dante poetikasını

"Guinizelli'den yana, Cavalcanti'ye karşı" kurmuştur; *İlahi Komedya*'da iki şairi temsil ediş tarzı da bu poetikaya uygun olacaktır.

Dante, *Yeni Hayat*'ta Beatrice'yi gördüğü andan başlayarak, kendisinden daha güçlü bir gücün, Aşk'ın egemenliğine girdiğini belirtir. Artık Aşk, "ölümlü bir insanın değil, bir tanrının kızını andıran" (II, 8) bu varlık aracılığıyla şairin yaşamına hükmedecektir. Burada seven ile sevilen arasındaki doğrudan iletişimden çok, bir imgenin görülmesiyle başlayan aşk duygusu öne çıkar: "Onun hep benimle olan imgesi, Aşk'ı üzerimde egemenlik kurmaya yönelttiyse de, etkisi öylesine soyluydu ki, aklın güvenilir önerisi olmaksızın Aşk'ın bana rehberlik etmesine asla izin vermedi" (II, 9).

Dante'nin hep üzerinde duracağı bir noktanın şimdiden belirdiğini görüyoruz: İnsanı insan yapan en önemli niteliğin akıl olması ve soylu bir aşkın ancak insanın bu niteliğiyle bir arada bulunması. Dante'nin, ilk görüşünün üzerinden dokuz yıl geçtikten sonra yeniden gördüğü Beatrice onu selamlar ve onunla konuşur. Bu yoğun yaşantı, şairin odasına çekildiğinde bir düş görmesine yol açar: Alev rengi bir bulutun içindeki soylu bir kişinin kucağında uyumakta olan, bir tülle belli belirsiz örtünmüş çıplak birisi vardır; şair dikkatle baktığında onun aynı gün daha önce kendisine selam vermiş kız olduğunu görür. Soylu kişinin (Aşk) elinde, alevler içinde şairin yüreği durmaktadır; Aşk kızı uyandırır ve onu bu yüreği yemeye zorlar. Daha sonra şair ikisinin göğe doğru yükseldiğini görür gibi olur. Dante ünlü şiiri "A ciascun alma presa e gentil core"yi bu düşün etkisiyle yazdığını ve yorumlamaları için dönemin bilinen şairlerine gönderdiğini belirtir:

> Aşkla dolu, soylu her gönüle,
> bu şiirin ulaştığı,
> selam olsun, efendileri, yani Aşk adına:
> yazarak görüşlerini iletsinler bana.
> Her yıldızın parıldadığı zamanın
> yaklaşık üçte biri geçmişti,
> Aşk birden karşımda belirdiğinde;
> varlığının anısı bile korkuyla çarpıyor beni.
> Elinde kalbimi tutarken ve kollarında
> bir tüle sarılı uyuyan sevgilim dururken
> mutlu göründü Aşk bana.
> Sonra uyandırıp onu, bu yanan kalpten

sevgiyle besliyordu korkuya kapılmış sevgiliyi:
Sonra gözyaşlarıyla gittiğini gördüm Aşk'ın.

Bu soneye yanıt verenler arasında Dante'nin "en iyi dostum" dediği Cavalcanti de vardır. İki şairin dostluğu da bu yanıt sonesiyle başlamıştır:

Kanımca siz, her gücü, her neşeyi,
insanın duyduğu her güzel şeyi gördünüz,
soylu dünyaya hükmeden
güçlü efendiyi gördüyseniz eğer,
çünkü o, kaygının öldüğü yerde yaşar
ve akıl kalesidir krallığı:
öyle narin gider ki uyuyan insanlara,
acı vermeden alır kalplerini.
Sizin kalbinizi almış, sevgilinizin
ölüme yaklaştığını gördüğü için:
bundan korkarak, kalple beslemiş onu.
Acıyla gittiğini gördüğünüzde,
tatlı uykunuzdu sona eren:
hasmı gelip yendiği için onu.

Yeni Hayat'ta şair, Beatrice'ye olan aşkının anlaşılmaması için bir başka kadına âşıkmış gibi davranır; bu aşkın aşırı dedikodulara yol açması üzerine Beatrice şairden selamını esirgemeye başlar. Bir gün şair bir kadınlar topluluğuyla aşkı üzerine konuşur, sevdiği kadının selamının kendisi için ne büyük bir sevinç kaynağı olduğunu söyler. Kadınlardan birisinin "Bize bu sevincin ne olduğunu anlatmanı istiyoruz" demesi üzerine, bu sevincin kaynağının "kadınını öven sözler"den kaynaklandığını belirtir. Bu konuşmanın ardından Dante en ünlü şiirlerinden "Donne ch'avete intelletto d'amore"yi ("Siz aşkı anlayan kadınlar") yazdığını belirtir. Bu *canzone*'nin bir arkadaşlar grubu arasında dolaşmasından sonra, Dante'nin arkadaşlarından biri Aşk'ın ne olduğu üzerine bir şiir yazmasını ister. Dante'nin bunun üzerine yazdığını söylediği "Amore e 'l cor gentil sono una cosa", Guinizelli'nin "Al cor rempaira"sını anımsatan ve Dante'yle arkadaşlarının aşk anlayışını sergileyen bir şiirdir:

Aşk ve soylu yürek bir şeydir,
bilgenin belirttiği gibi şiirinde,
ve biri olmaz öteki olmazsa
ussal ruhun ussuz olamayacağı gibi.
Doğa yaratır onları, aşka hazırken:
Aşkı efendi olarak, yüreği de konağı,
içinde uyuyup dinlendiği
kimi zaman biraz, kimi uzun bir mevsim.
Sonra güzellik belirir erdemli kadında,
öyle hoşa gider ki, yürekte
bir arzu doğar hoşa giden şeye ilişkin;
ve kimi zaman yeterince kalır orada,
ruhunu uyandıracak kadar Aşk'ın.
Benzerini yaratır kadında erdemli erkek.

Dante, *Yeni Hayat*'ın XXVIII. bölümünde Beatrice'nin ölümünden söz eder ve bu gençlik yapıtını, sonunda sevdiği kadına layık bir eser yazacağını söyleyerek bitirir. Hemen herkes, Dante'nin bu eserle *İlahi Komedya*'yı kastettiği görüşünde birleşir. Bu yazıda, Dante'yi başyapıtına hazırlayan lirik şiir geleneğini en genel çizgileriyle aktarmaya çalıştık; lirik geleneğin, klasik şiirle birlikte, *İlahi Komedya*'da neye dönüştüğü, elbette başka bir yazının konusudur.

Notlar

1 Bkz. Dante Alighieri, *Rime/Şiirler*, çev. Kemal Atakay (İstanbul: YKY, 2001), s. 11.
2 Bu ve bir önceki paragraf için bkz. P. Dronke, *Medieval Latin and the Rise of European Love Lyric* (Oxford: OUP, 1999), s. 1-7.
3 Bkz. O. Giuliano ve F. Marchi, *I poeti e la poesia* (Torino: Il Capitello, 1992), s. 22-23.
4 Bkz. F. Goldin, *German and Italian Lyrics of the Middle Ages* (New York: Anchor, 1973), s. 255-57.
5 "Tatlı Yeni Üslup"a ilişkin kısa bir değerlendirme için bkz. Guido Cavalcanti, *Bütün Şiirleri*, çev. Kemal Atakay (Ankara: İmge, 1997), s. 17-21.
6 Bkz. Goldin, *y.a.y.*, s. 280-85.
7 Bkz. T. Barolini, "Dante and the Lyric Past," *The Cambridge Companion to Dante* içinde, yay. haz. Rachel Jacoff (Cambridge: CUP, 1994), s. 21-22.
8 Bkz. Goldin, *y.a.y.*, s. 283.
9 Bkz. G. Contini, *Poeti del Duecento* (Milano-Napoli: Ricciardi, 1960), 2. Cilt, s. 443.
10 Bkz. P. Dronke, *The Medieval Lyric* (Cambridge: D. S. Brewer, 1996), s. 158-60. Dante de aşkın bir ilinek olduğunu söyleyecektir: "Aşk bir töz gibi tek başına var değildir, bir tözdeki bir ilinektir" (*Yeni Hayat*, XXV, 1). Cavalcanti'nin şiirleri –asılları ve çevirileri– için 5 nolu dipnottaki kaynağa bakılabilir.
11 Bu ve bir önceki paragraf için bkz. Barolini, *y.a.y.*, s. 23-24.

Sûfî Şiirinin Poetikası

MAHMUT EROL KILIÇ

Klasik edebiyatımızda şiir; bir anlamın (mânâ) semboller (remz), ritimli sözler (mevzûn) ve uyumlu sesler (mukaffâ) yardımıyla aktarma eylemi içerisinde şekil bulan bir ifade biçimi olarak tarif edilir. Bu sanat yeteneğinin öznesi olan insan yani *"şair"* ile onun aktarmak istediği *"mânâ"* beraberce bu insani eylemin ana unsurlarını oluştururlarken bunun gerçekleştiriliş *"biçimi"* ise yardımcı unsur olarak karşımıza çıkar. Yahya Kemal'in; *"Şiir kalbten geçen bir hadisenin lisan halinde tecelli edişidir; hissin birdenbire lisan oluşudur... Şiir bir nağmedir... Bu nağmeyi ifade etmek için vezin ve lisan ancak ve ancak bir alettir"*[1] sözleri tamı tamına bu klasik görüşün bir tekrarıdır. Peki o zaman hakikaten nedir bu *şiir*? Varlıktaki yeri neresidir? Şiir, mutlak olarak kendisine mi işaret etmekte, yoksa kendinden başka bir şeye işaret etmekte olan bir söyleyiş tekniği midir sadece? Bu teknik ile öz arasındaki irtibatın yapısı nedir?[2] Hiç şüphe yok ki gerek bizzat şairlerin ve gerekse şiir teorisyenlerinin bu sorulara verecekleri cevaplar geniş bir yelpazeye yayılacak ve bu konudaki geleneksel, modern ve postmodern teoriler arasında da köklü farklılıklar bulunacaktır. Biz burada, "geleneksel" *(traditional)* düşünüş modellerinden birisi olarak aldığımız "Sûfîlik" veya "Tasavvuf" üst yapısı altında öznesi ve nesnesiyle "Şiir" ve "Şair" olgusunun nasıl görüldüğünü, yer yer diğer görüşlerle de karşılaştırarak incelemeye çalışacağız.

Sûfî mütefekkirlerin "şiir"e bakışları büyük oranda onların varlık ve mertebeleri anlayışlarında gizli olduğu için her şeyden önce sûfî ontolojisine bir bakmamız gerekiyor. Bu düşünürlere[3] göre "görülürler âlemi" *(âlem-i şehâdet)* –sûfî halk şairinin dilinde ise "yalan dünya"– adını alan içerisinde bulunduğumuz bu maddi varlık planı bir özün ve bir mânânın

bir biçim ve bir surete büründüğü yani diğer bir ifadeyle, için dış ile, enfüsün âfâk ile, dikeyin yatay ile *mevcûd* olduğu yer olarak tasavvur edilmektedir. *"Zuhur âlemi"*, *"tezahür âlemi"*, *"imkân âlemi"* gibi muhtelif adlarla da anılan bu muayyen varlık düzleminde batın zahir ile aşikâr olurken, iç dış ile görülür kılınırken ruh da içine üflendiği beden ile elle tutulur olmaktadır. Bu yüzden özde olana, mânâda olana *(perennial)* nisbetle bu dıştaki oluşum arizi *(accidental)* olmaktadır. Değişmez öz ve değişen kabuk arasındaki ilişkinin tabiatı ister istemez "mutlak" değil izafi, sonlu, kayıtlı ve durulan yere göre değişen bir yapıda olunca bunun dildeki yansıması da aynı özelliklere sahip olacaktır. Dil, o zaman, bütünüyle kuşatamadığı o hakikate benzetmeler, misaller, sembolleştirmelerle "işaret eden" bir araç konumundadır. Sûfî bilgelerin Varlık ve onun varlık katmanlarında derece derece, katlı görünüşüne dair görüşlerini edebi sanatlara tatbik ettiğimizde bu sefer bir edebi metinde ruh "mânâ", onun kabuğu olan beden ise "kelimeler" elbisesi altında arz-ı endam eder. Kadim bilgelerin ruh-beden ilişkisinin tesis ediliş şekli buraya da yansır. Ayrıca antropomorfik bakışlı tasavvufi düşüncede "insan" çok merkezî bir roldedir. Varlık'ın, varlık katmanlarındaki en mükemmel yansıması "insan"dır. İnsan mihverli bu manevi antropolojide insanın bilinmesi ile Tanrı'nın tanınması birbirinin ayrılmaz şartı yapılmıştır. İnsan bilinmeden Tanrı bilinememektedir. *"Kendini bilmeyen Rabb'ini tanıyamaz"[Men arefe nefsehu fekad arefe rabbehu]* sözünde dile getirilen bu anlayış şiire;

"Bilki vech-i Hakk'a mir'âtdır özün bir hoş gözet
'Men aref' sırrındaki maden senin kanındadır" [Niyâzî].

şeklinde yansır. Burada "Kendini bilen" insandan maksat ise sıradan insan değil, manevi eğitmle tekamül etmiş, olgunlaşmış *"insân-ı kâmil"*dir. Çünkü ancak kemale erenler görüntü âleminin yabancılaştırmasından kendilerini kurtararak hakîkatlerini idrak edip Tanrı'nın aynası olduğunun bilincine varabilirler. O mesleğin yöntemini, sırlarını açıklama, öğretme ruhsatına da doğal olarak ancak bu kimseler sahip olurlar. Geleneksel ilimlerde ve mesleklerde ustadan ustaya silsileyle gelen bir otoritenin kabul edilerek *(pîr tutmak)* bir ilimin veya zanaatın öğrenilmesi -modernlerin aksine- *inisiyasyon'*un birinci şartıdır. Bir örnek olması için, Anadolu coğrafyasının önemli sûfî ustalarından birisi olan Yûnus Emre'nin bizim yukarıda düzyazıyla anlatmaya çabaladığımız felsefeyi şiir diliyle derli toplu olarak şöyle özetlemektedir :

"İnsan sıfatı kendi Hak, insanda Hak doğru bak
Bu insanın sıfatına cümle alem hayran imiş
Her kim ol insanı bile hayvan ise insan ola
Cümle yaradılmış kula, insan dolu sultan imiş
İnsan olan buldu Hakk'ı, meclis onun oldur saki
Hemen bu bi-çare Yunus aşk ile aşina imiş"[4]

Bu yüzden, sûfîliğe göre "şiir" ve "şair"in ne olduğunu, bu hayat tarzını birinci elden yaşayan otoritelere sorarak öğrenmemiz de en doğru yöntem olsa gerek. Her ne kadar bu meydanın pek çok üstadı bulunduğunu gözlemledikse de özellikle Osmanlı şairlerinin kendilerine otorite *(pişvâ)* olarak aldıkları üç büyük şahsiyet bulunduğunu tespit ettik. Bir çok yönden diğer ustaların da bu zatları izlediklerini görerek bu üç "kurucu" figürü incelememize esas aldık. Fakat bu kimselerin otoritelerinin daha çok doktrin açısından olduğunu yoksa şiir teknikleri açısından olmadığını da belirtmemiz gerekmektedir. Zaten poetika araştırmaları birinci planda mazmunların şairin zihniyet dünyasında nasıl oluştuğunu tespite yöneliktir, tekniklerin incelenmesi ikincil olarak ve ilkiyle irtibatı bağlamında yapılır.

Klasik dönem şairlerimizin, görüşleriyle gönüllerini ve zihniyet dünyalarını doldurdukları başlıca şahsiyetler kimlerdir diye araştırdığımızda karşımıza biri Arapça, diğeri Farsça, bir diğeri de Türkçe eserler yazmış, şiir söylemiş üç önemli *sûfî* şahsiyetin diğerlerinin önüne geçmiş olduğunu gördük. Hemen hemen bütün şairlerin şiirlerinde bunların görüşlerinden mazmunların kullanıldığı ve hatta bazı şairlerde bu şahsiyetlerin bizzat isimlerinin de şiirde zikredildiği görülür. Her ne kadar bu üç sûfî şahsiyetin kullandıkları dil ve şiirsel form yekdiğeriyle bir benzerlik taşımıyorsa da üçünde de müşterek "duyuş"lar öne çıkmaktadır. Her biri aynı zamanda usta şair olan bu otoriteleri "şair" olarak tanımlamak yerine "sûfî" kelimesiyle tanımlamayı tercih edişimiz ileride de göreceğimiz üzere onların bakış açılarından kaynaklanmaktadır. Biz de onların tercihlerine dokunmadık.

Böylesi şahsiyetlerin belki en başında sadece kimi Osmanlı şairleri üzerinde değil şarktan garba kadar baştan başa bir İslam coğrafyasının entellektüel üretiminde inkar edilemez bir yeri olan ve bu yüzden irfani gelenekte "En büyük üstat" payesi ile taçlandırılan Şeyh-i Ekber Muhyiddîn-i Arabî et-Tâî[5] (ö. 1240) gelmektedir. Düşünceleri itibariyle şöhreti İslam coğrafyasının sınırlarının dışına taşmış bu sûfî otorite ile Selçuklular ve akabinde Osmanlılar arasındaki irtibat fikri, siyasi ve ilmi olması bakımından çok

yönlüdür. Biz buradaki araştırmamızı onun sadece Anadolu şairleri üzerindeki tesirlerine hasretmek istediğimiz için diğer coğrafyalar ve diğer düzeylerdeki tesirlerinin araştırılmasına girmeyeceğiz.[6] Köprülü'nün deyimiyle *"Muhyiddîn Arabî'nin ve onu ta'kibeden birçok mühim tilmizlerin te'sirleri altında serbest Anadolu muhiti Vahdet-i Vücûd felsefesiyle iyiden iyiye dolmuş bir hâle geldiği için"*[7] Osmanlı aydın kesimi ve şairinin içerisinde gözlerini dünyaya açtığı ilmi seviyenin inşasında onun çok önemli bir rolü bulunmaktaydı. Ele aldığı metafiziğe dair konuların doğası gereği sık sık remzi ve mecazi anlatıma başvurması onun sözlerinin edebiyat sahasına da konu olmasını sağlamıştır. Her şeyden önce şiirin ontolojisini doğru yapmaya gayret eden İbn Arabî'nin *şiiri* "kısa, öz" *(icmâl)* mânâsında aldığı ve "açıklama, uzunca anlatma"nın (*beyân* ve *tafsil)* karşısına oturttuğu görülmektedir. Bu durumda "şiir" kelimesi ile aynı kökten gelen *"şuûr"* da *"ilim"*in mukabili bir yerde olmaktadır. *"Şuûr"*da ibham yani kapalılık bulunduğundan dolayı da Allah, peygamberine; *"Biz sana şiiri öğretmedik, bu sana gerekmez"* (*Yâsin*, 69) demiştir. Çünkü Peygamber açıklayıcı *(mübeyyin)* ve açıcı *(mufassıl)* olarak gönderilmiştir. Oysa *şuûr* kökünden gelen *şiir icmâl* yeridir, *tafsil* yeri değildir.[8] İşte bu yaklaşımdan hareket eden İbn Arabî'ye göre *şiir*; sözü kısa tutma *(icmâl)*, rumûz kullanma *(remz)*, bilmece yapma *(lugâz)* ve başka mânâ kasdetme *(tevriye)* yeri olmaktadır. O; *"Biz bir şeyi remzederiz, lugazlaştırırız ama bizim bundan kasdımız bir başka şeydir"* (*el-Fütûhât,* I/61) der. İbn Arabî'nin sadece ehline vermek istediği yüksek irfanla alakalı konularda şiiri tercih etmesinden, ifadesini derhal nesirden nazma çevirmesinden bu dili aynı zamanda bir şifreleme aracı olarak kullandığını anlamaktayız. Bir yerde der ki; *"Bu kitabın* [el-Fütûhât,] *her bâbının başındaki şiire dikkat et. Zîrâ bunlar, işâret etmek istediğim kadarıyla o bâbın ilimlerini tazammun etmektedir. Bâblarda verilen izahlarda bulunmayan şeyleri oradaki şiirde bulursun"* (*el-Fütûhât,* IV/31-32).[9] Fakat eserlerinde bu kadar çok şiir yer almasına rağmen kendisinin bir "şair" olmadığını belirtmesi daha sonra örneklerine Osmanlı şiirinde de rastgeleceğimiz sûfî şairler ile diğerleri arasındaki en temel ayırıcı özelliği bize göstermektedir.

İbn Arabî'nin müstakil divanı sayılan *Dîvânu'l-Maârif*'in yazılmasında edebiyatta *"şairlerin ilham perisi"* diye anılan bir motifin benzeriyle karşılaşırız. Şöyle ki İbn Arabî bir gün yakaza halinde iken bir meleğin kendisine geldiğini, ona beyaz bir nur getirdiğini ve bunun ne olduğunu sorduğunda da *"Şuarâ Suresi"* (Şairler Suresi) olduğu cevabını aldığını söyler. Zira ona

göre her surenin bir ruhu vardır. *Mushaf*'da yazılı hale getirilmiş ayetler o surelerin açılımıdır. Aslında o baştan başa bütün yazdıklarının -zahir ehli anlamasa da- Kur'an'ın ontolojik makamından *(hazretü'l-Kur'an)* alınma olduğunu ileri sürer. İşte bu noktadan hareketle ancak "Şairler Suresi"nin ruhunun verilmesiyle kendisinin şiir söylemeye başladığına dikkat çeker. Çünkü İbn Arabî'ye göre hayâl âlemi *(mundus imaginalis)* ile şiirsel tahayyül arasında doğrudan bir irtibat vardır.[10] Ayrıca ona göre *şiir* şaire Felek-i Zühre'nin *(Venüs Yıldızı)* ve Yûsuf Peygamber'in bir hediyesidir ki kendisi de kendi mîracında böyle bir hediyeyi bizzat onlardan almıştır. Burada şiirin astrolojik tesir altında Venüs'ün etki alanı altında ele alınması da bize hayli ilginç gelmiştir. Zira mitolojide Utarid yalan ve hîlenin koruyucusu olarak görülmüş ve dünyaya gelir gelmez ilk iş olarak Venüs'ün kemerini çalmıştır. Bütün sermayesi diğerlerinden *intihal*'dir. Yalan söylemek ve übtelik ona hakikat şekli vermek için güzel söz söyleme sanatına ihtiyaç vardır. Utarit fevkalade güzel ve etkili söz söyleme kabiliyetine sahip olduğundan herkesi tuzağına düşürmek için daima bu vasıtaya müracaat eder. Bundan dolayı kendisine fesâhât ve belâgât ilahı gözüyle de bakılır. Bu durumda Venüs'ün tesiri altında olan şairler ile Utarit'in tesiri altında olan şairler arasında büyük farklar ortaya çıkmaktadır.

Bir çok şairin ilahi aşka gidişte kullandıkları araç sembol *"Züleyhâ", "Leylâ", "Azrâ", "Şîrîn", "Aslı"* v.b. gibi motiflerin bir benzeri İbn Arabî'nin tecrübesinde *"Nizâm"*[11] olarak karşımıza çıkmaktadır ve *Türcümânü'l-eşvâk* (Arzuların Tercümanı)[12] isimli şiir kitabını o kişinin şahsında vücuda getirir. Ne var ki bu eserindeki şiirleri profan düzeye indirgeme ve mecazi aşk bağlamında anlama tehlikesine karşı da hemen burada kullandığı sembollerin o vehmedilen anlamda olmadıklarını açıklayan *Şerhu Türcümâni'l-eşvâk*[13] (Arzuların Tercümanı'nın Şerhi) adında bir şerh yazmıştır. Bu yönüyle de edebiyatta kendi şiirine kendisi şerh yazmış nadir kişiler arasında yer alır. Der ki; *"Bizim şiirlerimizin hepsi, ister bir sevgiliyle (mahbûbe)* [14]*hasbihâl ile başlasın* (teşbîb)*, ister bir medhiye olsun ve isterse de kadın isim ve sıfatlarıyla, ırmak, yer, yıldız isimleriyle dolu olsun hepsi de bütün bu suretler altındaki ilahi bilgilerden* (maârif-i ilâhiye) *ibarettirler"* (*el-Fütûhât,* III/622); *"Burada* [Türcümânü'l-eşvâk] *rabbani marifetleri, ilahi nurları, kalbi ilimleri ve Şâri'in hükümlerini ima ettim. Fakat bunların hepsini cismani aşk temalarını kullanarak yaptım. Çünkü bu kabil izahlar insanoğlunun daha çok dikkatini çeker"* (*Şerhu Türcümânü'l-eşvâk,* 5).[15] Binanaleyh İbn Arabî'nin şiirinde işaret etmek istediği şey

ilahi aşktan başka bir şey değildir.[16] Önce Latîfî'nin (ö. 1582) .*"Sözleri zahirde güzellerin evsâfı gibi görünür amma hakikatte yüce yaratıcıya hamd ü senâdır"*[17] sözü ve ardından Ali Nihad Tarlan'ın şu yorumu sanki İbn Arabî'nin sözleriyle Osmanlı şairleri arasındaki köprüyü gözlerimizin önünde çizer gibidir: *"Tasavvuf ile alakadar olan Divan edebiyatı şairleri, bir insanın güzelliğine karşı aşklarını söyledikleri zaman, onun şeffaf varlığından geçip güzelliğin hakiki sahibi olan Allah'a teveccüh ederler. Buna dair şiirlerinde ekseriya bir ipucu bulunur"*.[18] Ne var ki nihayetinde, remzi bile olsa, şiir bile olsa, bütün "dile ait" ifadelerin birer kayıtlamadan öteye geçemeyeceğini söyler. Zira ona göre kelime kalıpları "halleri" ve onun "mânâlarını" taşımaya yeterli değildir.[19]

Osmanlı şairlerinin zihniyet dünyasını etkileyen ikinci sûfî şahsiyet ise hiç şüphesiz *"Evliyânın yüksek kerâmetlerininin ilki şiirdir, sonu ise varlığı değiştirebilme ilmi olan kimya" d*iyen Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî (ö.1273) olmuştur. Mevlânâ'nın bu sözünde sülûkünün fenâ makamlarına ayak basan kişinin cezbesinin şiddetinden dolayı kendisinde manzûm söz söyleme ve şi'riyyet tabiatının açılmasına, ancak daha sonra gelen bekâ makamları ile de kişiliği mevcut halinden yüksek hallere dönüştürebilme melekesinin *(kimya)* meydana gelmesine işaret vardır. Doğum yeri olan Belh insanının daha çok nesirle iştigal ettiğini, şairliğe çok kıymet vermediğini belirten Mevlânâ eğer orada kalsaydı büyük ihtimalle oranın insanlarının revîşinde gideceğini, yani ders takrîri ve vaazla meşgul olan birisi olarak kalacağını fakat Anadolu'ya geldiğinde buranın insanının arzusu doğrultusunda sahip olduğu hakikatleri vezinli *(mevzûn)* ifade etmeyi tercih ettiğini itiraf eder.[20] Demek ki Mevlâna'ya şiiri tercih ettiren biraz da konjoktürel bir vakıadır. Edebiyatımızda bir çok eser Mevlânâ'dan alınan ilham ile yazılmış[21] ve yine bir çok şairin şiiri de ona methiyeler ile süslenmiştir. Böyle bir manevi otoriteye yönelik bu methiyelerin sahiplerini analiz ettiğimizde içlerinde padişahtan alime, şeyhten askere kadar her kesimden insanın bulunduğunu görmemiz bize tasavvufun birleştiriciliği ve kapsayıcılığı konusunun somut örneklerini verir. Mesela Sultan I. Ahmed;

"Cedd-i a'lâlarıma himmet ede gelmiştir
Ben de umsam ne aceb lütfunu ol sultânın
Bahtiyâ bendesi ol Hazret-i Mevlânâ'nın
Taht-ı mâ'nîde odur padişahı devrânın"[22]

diyerek kendinden evvelki Osmanlı padişahlarında Mevlânâ'nın himmeti bulunduğunu ve mânâda otoritenin o olduğunu bir yeryüzü sultanı olarak

itiraf ederken Hatiboğlu;

"Bil imdi şahımı sen bellü kimdir
Anın derdiyle bu gönlüm sakîmdir
Maânî gülüne bülbüldür ol şâh
Kamu bülbüller anunçün kılar âh
Celâleddîn-i Mevlânâ-yı a'zam
Ki oldur mefhar-ı merd-i muazzam"

sözleriyle bir ilim adamı olarak Sultan'ın yukarıdaki sözlerine katılır. Esas itibariyle Mevlânâ'nın da, daha önce gördüğümüz İbn Arabî ile aynı hakikatleri bir başka dil ve biçimde dile getirdiğini görüyoruz.[23] Onda da şiirin bir ifade aracı olarak yer aldığı yoksa amaç olmadığı hemen hissedilir. Bir beyitinde; *"Benim için şiir nedir ki ondan uzun uzun bahsedeyim. Benim şairlerin sanatından başka hünerim, başka sanatım var"* derken o da sûfî şiiri diğerlerinden ayıran özelliğin altını bir kere daha çizmektedir. Örneklerini çoğaltabileceğimiz bu mukayeselerde de görüleceği gibi tasavvufi mânâ tarihsel süreç içerisinde oluşan bir "gerçeklik" değil zamanüstü evrensel bir "Hakikat", bir "Ezeli Hikmet" *(Perennial Philosophy)* olmakta ve o hakikati elde eden her kişide benzer şeyleri doğurmaktadır.

Günlük düz dilin sığ ve dar imkânları yanında aktarmak istedikleri yüksek mânâya şiirsel dilin daha fazla imkan açmasından dolayı sûfîler tercihen şiire yönelirler fakat nihayetinde yaratılmış bütün ifade biçimlerinin kelime, harf, savt gibi kısıtlı araçlarla yapılıyor olmasından dolayı onun da sınır tanımayan gönle bir pranga vurması tehlikesine karşı da uyarırlar. Hakikate giden yolda o da bir perde olmamalıdır. Mevlânâ dilin teknik kuralları içerisine sığdırılamayacak enginlikteki ulvi duyguları dil mapushanesine hapsetmekten fazlasıyla rahatsız olmaktadır. Zira biçimin değil özün daha önemli olduğuna dikkat çekenlerdendir. Onun gibi coşkulu bir rinde bu elbisenin dar geldiği her sözünden belli olmaktadır;

"Ben kafiye düşünüyorum oysa sevgilim bana
'Vechimden başka bir şey düşünme' diyor
Diyor ki 'Ey benim kafiye düşünenim rahat ol
Benim yanımda en güzel kafiye sensin
Harf ne oluyor ki sen onu düşünesin
Nedir ki harf? Üzüm bağının çitten duvarı
Harfi, sesi, sözü artık birbirine vurup parçalayayım da
Seninle bu üçü olmaksızın konuşayım, ah!"

* * *

"Bu Mesnevî bir mânâdır yoksa feûlûn, fâilât değil"

* * *

"Ey ezel padişahı, şu beyitten ve gazelden kurtuldum artık
Müfteilun, müfteilün, müfteilün öldürdü beni
Bir yanıltmacadan ibâret olan kafiyeyi sel aldı
Zaten şairlerin kafalarının harcı kabuktan ibâret kabuktan"

* * *

"Tanrı, şiir için kafiye aramaktan başka bir dert vermediydi bana
Nihayet ondan da kurtardı beni
Şu şiiri al da eski bir şiir gibi yırt gitsin
Mânâlar, zaten harfe, havaya sığmıyor"[24]

Zaten kafiye endişesi taşımadan şiir söylemek, şiir araçlarına birinci dereceden önem vermemek aynı şekilde kendi dış görünüşlerine de çok önem vermeyen harâbâtî, melâmetî, kalenderî neşedeki sûfî şairlerin önemli bir özelliğidir. Sabah namazından sonra işrak vaktini bekleyen Mevlânâ;

"Bugün seher vaktinden beri darmadağınız, sarhoşuz
Mâdemki darmadağın olmuşuz, darmadağın sözler söyleyelim"[25]

derken buradaki *"darmadağınık"*lık ile mantığın formalize ediciliğine uğramayan ve sistematik olmayan o "gelişleri", "doğuşları" kasdetmektedir. Son merhalede daha fazla dayanamayan Mevlânâ bu şekil kabuğunu şu dizeleriyle kırmak ister;

"Ey dil ile söylenen söz
Ben ne vakit senden kurtulacağım da
Mârifet güneşinin nuru ile gerçek Padişah'ı bulacağım,
Dilden de, kıt'adan da, şiirimden de bıktım artık"[26]

Bu yüzden o suskunluğu *(hâmuş)* tercih eder. Daha doğrusu suskunluğun dilini kendisine daha yakın bulur.[27] O sahili olmayan bir deniz *(bahr-i bî-pâyan)* olan gönüle vurulmak istenen bu dilsel *(lengüistik)* zincirler hemen hemen bütün sûfî şairlerde sıkıntı yaratmış ve şikayet konusu olmuştur. Meseleyi bir diğer açıdan ele aldığımızda ise, aslında "cem" makamında müstağrak haldeki bir sûfînin, "hayret" makamındaki sûfînin "dilinin tutulduğu", bir şey "söyleyemez" hale geldiği görülür. Bu durumda "sükût" yani Mevlânâ'nın tâbiriyle "hâmûş"luk onlar için altın değerinde olur.[28] Fakat o zaman susan kimse nasıl yazılı veya sözlü bir şey ortaya koyabilecek, edebiyata konu olacak bir metin vücuda getirebilecektir.

Bu durum da ortaya iki mesele çıkmaktadır. Birincisi "sözsüz aktarım" yani hal diliyle konuşmak[29] ve ikincisi ise ancak ehlinin anlayacağı "şifreli aktarım". Ancak İbn Arabî'nin deyimiyle *heybet makamından mizah makamına tenezzül* eden bazı sûfîler orada müşahede ettiklerini ancak üstü kapalı olarak veya "kuş dili" *(mantıku't-tayr)* kullanarak remzen dile getirebilirler ki bunlar da herkesin kolaylıkla anlayabileceği sözler olmayacaktır. Özellikle kendisi bu "anlaşılmama" probleminden çok başı ağrıdığı için olsa gerektir Niyâzî-i Mısrî'nin şiirlerinde bu "bizi nâdân anlamaz" motifinin çok kullanıldığı görülür.

"Dilâ bu mantıku't-tayrı fesâhat ehli anlamaz
Bunu ancak ya Attâr u yahud Tayyâr olandan sor
Anadan doğma gözsüzler kemahi görmez eşyayı
Niyâzi vech-i dildârı ulû'l-ebsâr olandan sor

veya

"Mantıku't-Tayr'ın lügât-ı mutlakından söyleriz
Herkes anlamaz bizi bizler muamma olmuşuz
Lafz u suret cism ile anlamak isterler bizi
Biz ne elfazız ne suret, cümle mânâ olmuşuz"[30]

Ta başından beri bütün mutasavvıf şairler, şiirle bile olsa bu "dile getirememe" problemiyle bizzat kendileri yaşamışlardır. Mesela Mevlânâ'dan yıllar sonra gelen şair Hayretî;

"Ferâgât eyleyip ey Hayretî bu şi'r ü inşâdan
Bugün âlemde bî-nâm u nişân olmak diler gönlüm"

beytiyle, Şeyhî;

"Şeyhî bu defteri oda yak var sükût kıl
Usanmadın mı şi'r-ü gazelden ne fâide"

beytiyle, Ahmed Paşa;

"Firkât demidir ko şi'ri, Ahmed
Mahşer gününe terâne sığmaz"

beyitleriyle hep dilin sınırlarını ve buradaki insanın aczini dile getirmişlerdir. Bu yüzden sonuncu şair şiirden dahi "tevbe" etmektedir;

"Dedi ki 'vasf-ı cemalimde aciz oldu ukûl'
Anunçün Ahmed eder fenn-i şi'rden tevbe".[31]

Osmanlı dini ve fikri yapısının oluşmasında ve bu fikirlerin şiirdeki mazmunlara girmesinde öncelikle İbn Arabî ve Mevlânâ gibi iki büyük manevi mimarın görüşlerinin ve eserlerinin inkâr edilemez büyük rolleri olduğu bel-

lidir. Şair Nâbî kendisi de dahil olmak üzere şairleri etkileyen bu iki manevi kanalı bir şiirinde şöyle bir araya getirir;

"Tâlib-i Hakk'a olur râh-nümâ
Nüsha-i Mesnevi-i Mevlânâ
Dîde-i ruha çeker kuhl-i husûs
Nur-ı esrâr-ı Fütûhât u Fusûs."[32]

Bu durumda Osmanlı şiirinin mazmunlarını, yani bu şiiri besleyen anlam haritasını tahlil etmek ve bunları çözmek isteyen kimselerin bu iki otoritenin eserlerini de incelemesi bizim tespitimize göre olmazsa olmaz bir şart gibi gözükmektedir.

Osmanlı şairleri üzerinde önemli etkisi olmuş bir diğer sûfî şahsiyet ise hiç şüphesiz *"hâtem-i lisân-ı Türk"*[33] olarak kabul edilen Yûnus Emre'dir (ö.1321?). Bir şiirinde

"Mevlânâ Hüdâ-vendgâr bize nazar kılalı
Onun görklü nazarı gönlümüz aynası...[oldu]"

diyen *"Yunus,* Mesnevî*'yi ve* Dîvân-ı Kebîr*'i okumuş, onlardan birçok mazmunları, kendince tasarruf etmiş, Mevlânâ'nın tesiri altında kalmış, hatta onun insani görüşünü Türkçede dile getirmiş bir şairdir".*[34] *"Daha önce İbn Arabî ve Mevlânâ'da vahdet-i vücud ve buna bağlı olarak diğer tasavvufî mefhumlar, en geniş ve apaçık ifadesini bulmuştu. Fakat Türkçede ilk defa Yûnus bu mefhumları "üryân"*[35] *kılıyordu".*[36] Yûnus'un Türk edebiyatındaki yeri ve tesirleri üzerine geniş bir çalışma yapan Köprülü'nün ifadesiyle *"O, Muhyiddîn Arabî ve şakirdleriyle Celâleddîn Rûmî'nin yaydığı geniş ve serbest telakkîleri tamâmiyle kendine maletmiş, ruhen mutasavvıf, büyük ve çok samimi ve sanatkâr bir şahsiyetti".*[37] Yine kendisinin evvelki iki üstadında da gördüğümüz gibi Yûnus da;

Yûnus'un sözü şiirden amma aslı Kitap'tan
Hadis ile dinene key bil sadık olmak gerek

demek suretiyle şiiri bir form, bir beden olarak görmekte ve bunun ruhunun, aslının ise mânâda bulunduğunu ifade etmektedir.

"Söz karadan akdan degül yazıp okumakdan degül
Bu yürüyen halktan degül Hâlık avazından gelir"

derken de şiirinin kitabi olmadığını, okuma-yazma eyleminin bir sonucu olmadığını, Hâlık'tan gelen bir ses olduğunu belirtir. Bundan dolayı o bu mevzûn sözlere şiir demek yerine *"nefes"* adını verir ki bu tabirin tasavvufi düşüncede *"nefes-i rahmânî"* kavramı ile irtibatı vardır. Zîra içine *"ruh ilka*

edici nefes" üflenmiş kelâm dölleyici kelâmdır, hayata getirici kelâmdır ki bu da er kişide bulunur. "Îsâ" misilli bu nefhaya şiirde "mânâ" denilir. Nefesde tesir vardır ama diğer sözlerde böyle bir özellik yoktur. Böylesi şiire ayrıca "nutk" denilir ki hal diliyle söylenen söz demektir. Olanlar Şeyhi İbrahim Efendi *Sohbetnâme'*sinde; *"Muhakkikler indinde nutk haldir"* demesi bu mânâdadır.

Bilineceği üzere sûfî şiirde bir diğer önemli ayırıcı özellik de şiire başlama olayıdır. Yukarıda Mevlânâ'nın bir beytini incelerken de temas ettiğimiz gibi sûfî şairlerin genellikle daha önce böyle bir niyeti ve hatta bu yönde bir meziyetleri yok iken ya *"bir şahs-ı kâmilin karşısına çıkıp yöneltmesiyle"* (Ulvi) veya *"ilhâm-ı rabbânî'ye uygun hale geldikten sonra dilinin çözülmesiyle"* (Azmî) veyahut da *"dünyanın fani olduğunu insanlara bildirmek gayesiyle Allah rızası için"* (Ahmed Paşa) şiir söylemeye başladıkları görülür. Saz şairlerinde, âşık edebiyatında ise bu daha çok rüya ile, rüyada kendisine Hızır, Hz. Ali, mürşit veya pir tarafından *"bâde"* içirilmesiyle olur.[38] Burada "bâde içirilmesi" motifi Hızır tarafından ilm-i ledün verilmesi karşılığında kullanılmaktadır. Bu açıdan bâdesiz şairler "Hak âşığı",[39] şiirleri de *"ârif sözü"* olarak görülmez ve tabiatiyle bu sözlerde bir tesir aranmaz.[40] *"Dışı hoş-içi boş"* yani şekil ve tavır bakımından çekici görünen; lakin ruhtan, mânâdan uzak insanların şiirde *"gece gündüz lüzumsuz öten baykuşa"* benzetildiği bilinmektedir. Yunus da böylelerini aynı şekilde, hatta "ötecek duvarı bile olmayan baykuş" gibi görür:

"Anun kim tışı hoş-durur bilün kim içi boş-durur
Dün gün öten baykuş-durur sanma bütün divarı var"

Teklifsiz söylenen söz âşık kimseye hal verirken külfet ile söylenen sözler ise susuzların derdine şifa olmaz sözü Yûnus'ta tam karşılığını bulmaktadır. Onun her türlü resmiyetten ve edebi olmak endişesinden *(tasannu')* uzak, sıcak ve yalın şiirleri okuyan ve dinleyen kimse ile derhal senli-benli bir münasebet kurar. Fakat, onların sözlerinin, şiirlerinin anlaşılması da şarta bağlanmaktadır, o da, okuyanın o şiirden anlayan *(ârif)* birisi olmasının gerekliliğidir. Mesela yukarıda kendisinden müstakil olarak bahsettiğimiz İbn Arabî gibi bir kimsenin bu sebepten dolayı anlamayanı ve bunun doğal bir sonucu olarak da inkar edeni çok olmuştur. Hatta denilebilir ki bazılarının en önemli ilmi tartışması onun Müslüman mı kafir mi olduğunun tespiti etrafında dönmüştür. Şair Nâbî şiirinde bunlara cevap vererek; Muhyiddîn'in yayını çekmeye öyle herkesin gücünün yetmeyeceğini şu dizelerle dile getirmiştir:

"Âfâkı tutarsa bûy-ı müşg-i çîni
Şemm eyleyemez râyihasın her bîni
Esrâr-ı Fütûhât'e irişmez her fehm
Herkes çekemez kemân-ı Muhyiddîni"

Yükseliş dönemine kadar İbn Arabî'yi gerek fert ve gerekse devlet olarak bütün unsurlarıyla müdafaa eden Osmanlı ilginçtir ki onu tekfir edenlerin belli mevkîlere gelmeleriyle eşzamanlı olarak inhitat dönemine girmiştir. Her şeyi suretiyle değerlendiren ve iç mânâlara eremeyen kimseler bu edebiyatta ham "Sofu" veyahut "zâhid" tiplemesiyle tenkit edilirler. Muhyî'nin *"Zâhid bizi ta'n eyleme"* ile başlayan o meşhur dizeleri bugün dahi ilahi ve türkü olarak dillerde terennüm edilmeye devam etmektedir. "Sûfî ile "Sofu" aynı yazılsa da çok farklı mânâlar taşımaktadırlar. Birisi tenkit edilir ama diğeri teşvik edilir.

O zaman her hakikat herkese söylenmez ve her şiiri de herkes anlamaz sonucu çıkmaktadır. İnci taneleri ile çakıl taşları arasındaki kıymet farkını bilmeyenlerin önüne inci taneleri konacak olursa bu o sözü zayi etmek olarak görülür. Anlamayan veya kötü niyet sahiplerinin elinde şiir değerini kaybeder veya asıl mecrasından çıkar. O zaman Ahmed Paşa'nın dediği gibi bu şiirleri, zayi olmaması için böylesi kimselerden sakınmak gerekir. Zira her önüne gelen tatlıya elini sokacak olsa artık o tatlı yenmez olur. Demek ki sûfî şiir "hermetik" şiirdir. Dışarıya kapalıdır. Hüseyin Vassâf Bey meşhur sûfî ve şair Aziz Mahmud Hüdâî'nin şiiri için; *"Hüdâî'nin eş'arı daima tesettür içredir. Fakat hakikat-bîn olanlara vahdet-i vücudu ta'lîmdir"* derken tam olarak bunu söylemeye çalışmaktadır. Yunus'un;

"Yûnus bir söz söylemiş, hiç bir söze benzemez
Münâfıklar elinden örter mânâ yüzünü"

sözü yüksek hakikatleri algılayabilmesi mümkün olmayanlara karşı bunların mecaz örtüsü altında gizlenmesinin gerekliliği vurgulanır. Zaten bu dili bilmeyenlere de bu sözler saçma *(absürd)* gelecektir. Sûfî şairlerin zevkten mahrum kimselerden bu hakikatleri saklamak için bu yola bilinçli olarak başvurdukları da görülür ki böylece edebiyata bir "tür" daha kazandırılmış olur. *Şathiye* denilen bu "tür"de tasavvufi aşk halinin sarhoşluğu ile söylenen ve tatmayanın pek anlayamayacağı ve zahiren şeriata muhalifmiş gibi görünen sözlerdir.[41] Tabii zaman zaman bu "tür", bazı "zevkten mahrumlar"ın tahammül sınırlarını aşarak toplumsal karmaşalara da yol açmış ve kimi sûfîler bu sözlerinden dolayı idam edilmiş, kimisinin canlı canlı derisi

soyulmuştur. Osmanlı şiirinde "Hallâc" ve "Nesîmî" bu söz şehitlerinin başı olarak dâima tâzimle anılırlar.

Sonuç olarak esasta Osmanlı şiirini anlamada tasavvufi düşünce modelinin bize sunduğu imkânlara sadece dikkat çekmeyi hedefleyen bu çalışmadan elde ettiğimiz netice Gibb'in şu tesbitinin doğrulanması olmuştur: *Osmanlı'da şair çoğu zaman bir sûfî, sûfî de ekseriyetle bir şair idi*.

Notlar

1 Yahya Kemal, *Edebiyata Dair*, s. 48, İstanbul 1971.
2 Hilmi Yavuz, Yahya Kemal'in "duyuş'un deyiş'e dönüşmesi"nde bir aktarım aracı olarak gördüğü şiir anlayışını yorumlarken bu ifadeden sadece tek yanlı bir aktarım değil, o sözcüklerle o duyuş ve çoşkuyu *yeniden üreterek* dile getirmek suretiyle hayatı aktif bir şekilde şekillendiren dinamik bir eylem anlar. Bkz. Hilmi Yavuz, *"'Nesnel Bağlılaşım' aslında bir 'Yeniden Üretim' değil mi?"*, *Zaman* (14/5/2003).
3 Burada sûfîleri "düşünür" olarak tanımlamak genel anlamıyladır yoksa teknik anlamıyla bakıldığında sûfîlerin bilişsel yöntemlerini sadece zihni bir sürece indirgemek yanlıştır.
4 *Yunus Emre Divanı,* haz. Mustafa Tatçı, s.109, Ankara 1991.
5 İbn Arabî'nin künyesinde bulunan "et-Tâî" ibâresi onun İslam öncesi meşhur şairlerinden Hâtim-i Tâî'nin soyundan geldiğini göstermektedir. Cömertliğiyle şöhret bulan bu şairin ismi zaman zaman divan şairlerinin şiirlerini de süslemiştir. *"Hâtem bu devr içinde geleydi cihâna ger – İtmek dilerdi süfre-i cûdundan igtinâm"* (Bâkî).
6 İbn Arabî'nin hayatı ve görüşleri konusunda daha fazla bilgi için şu makalelerimize müracat edilebilir; Mahmut Erol Kılıç, *"İbnü'l-Arabî, Muhyiddin"*, *TDV İslam Ansiklopedisi*, XX/493-516, İstanbul 1999; a.mlf., *"Ekberiyye"*, *a.e.*, X/544-545, İstanbul 1994; a.mlf., *"Füsûs el-Hikem"*, *a.e.*, XIII/230-237, İstanbul 1996; a.mlf., *"el-Fütûhât el-Mekkiyye"*, *a.e.*, XIII/251-258, İstanbul 1996.
7 Fuad Köprülü, *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*, s.205, Ankara 1991.
8 İbn Arabî, *el-Fütûhâtü'l-Mekkiye*, c.2., s.274, Beyrut 1911.
9 Bu bölüm başı şiirler yakın zamanlarda ayıklanmak suretiyle ayrı bir şiir kitabı oluşturulmuştur. Bkz. M. İ. Muhammed Salim, *el-Hediyyetü's-seniyye fî mecmûat-i eş'âr-i evâil-i ebvâbi'l-fütûhâti'l-mekkiye*, Kahire 1998.
10 W. C. Chittick, *"The World of Imagination and Poetic Imagery According to Ibn al-'Arabî"*, *Temenos*, c.X, s.99-119, Londra 1989; *"İbn Arabi'ye Göre Hayal Âlemi ve Şiirsel İmaj"*, *Varolmanın Boyutları*, trc. Turan Koç, s.303-323, İstanbul 1997.
11 Ralph Austin, *"The Lady Nizam: An Image of Love and Knowledge"*, *Journal of the Muhyiddin Ibn 'Arabi Society*, c.VII, s.35-48, Oxford 1988.
12 İbn Arabi, *Türcümânü'l-Eşvâk*, metin ve İngilizce trc. Reynold A. Nicholson, Londra 1911; Türkçe tercümesi için bkz. İbn Arabî, *Arzuların Tercümânı* [*Fenâ Risâlesi* ile beraber], trc. Mahmut Kanık, İstanbul 1991.
13 İbn Arabî, *ez-Zehâiru'l-a'lâk fî şerhi türcümâni'l-eşvâk,* Beyrut 1895.
14 Niyâzî-i Mısrî, Mahbûb'un mürşid-i kâmilin kendisi olduğunu söyler. Bkz. Niyâzî-i Mısrî, *el-Es'iletü ve'l-ecvibe*, sad. Nazım Akkoyun, s.23, İstanbul 1966.
15 Son devirdeki bazı Osmanlı sûfî şairlerinin kendisine bağlı oldukları Mevlânâ Hâlid-i Bağdâdî'nin (ö.1826);
"Senin yüzünü vâsıtasız ve açık olarak anlatmak ne mümkün
Ben de güzel yüzlüleri medhederim, fakat bunlarla senin yüzünü kastederim"
beyitleri İbn Arabî'nin metindeki sözleriyle oldukça benzeşmektedir. Bkz. Mevlânâ Hâlid-i Bağdâdî, *Dîvân*, nşr. ve trc. Sadreddin Yüksel, s.208, İstanbul 1977.
16 Abdülfettâh ed-Demâsî, *el-Hubbü'l-ilâhî fî şi'ri Muhyiddîn İbn 'Arabî*, s.16, Kahire 1983.

17 Latîfî, *Tezkire*, haz. Mustafa İsen, s.9, Ankara 1990.
18 Ali Nihad Tarlan, *Fuzûlî Dîvanı Şerhi*, C.1, s.41, Ankara 1985.
19 İbn Arabî'de dil konusunda bkz. Nasr Ebu Zeyd, *"Sufi Düşüncede Hakikat-Dil İlişkisi Üzerine: İbn Arabî'de Dil, Varlık ve Kur'an"*, trc. Ömer Özsoy, *İslâmiyât*, II/3 (Temmuz - Eylül 1999), s.15-38, Ankara
20 Mevlânâ, *Fîhi Mâ Fîh*, trc. Ahmed Avni Konuk, haz. Selçuk Eraydın, ss.70-71, İstanbul 1994.
21 Âmil Çelebioğlu, "XIII-XV (İlk Yarısı). Yüzyıl Mesnevîlerinde Mevlânâ Tesiri", *III. Uluslararası Mevlânâ Semineri*, Ankara-1978, s.3-30; Lars Johanson, "Rûmî and the Birth of Ottoman Poetry", *Journal of Turcology*, C.I,S.1, (1993), s.23-37.
22 İsa Kayaalp, *Sultan Ahmed Divanı'nın Tahlili*, s.207, İstanbul 1999.
23 Omid Sâfî, "Did the Two Oceans Meet?: Connections and Disconnections between Ibn al-'Arabî and Rûmî", *Journal of the Muhyiddin Ibn 'Arabi Society*, c.XXVI, s. 55-88, Oxford 1999; William C. Chittick, "Rûmî and Wahdat al-Wujûd", *Poetry and Mysticism in Islam: The Heritage of Rûmî,* ed. A. Bananai - G. Sabbagh, s.156, Cambridge 1994.
24 *Mesnevî*, I, 1727-1730; Abdülbâkî Gölpınarlı, *Mevlânâ Celâleddîn*, s.253-254, İstanbul 1985.
25 Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî, *Dîvân-ı Kebîr'den Seçmeler*, haz. Abdülbâkî Gölpınarlı, s.8, Ankara 1995.
26 Abdülbâkî Gölpınarlı, *Mevlânâ Celâleddîn*, s.254, İstanbul 1985.
27 Tevfik Sübhânî, "Mesnevî'de Söz Söyleme Engelleri", *Uluslararası Mevlâna Bilgi Şöleni: Bildiriler*, s. 137-142, Ankara 2000.
28 Aslında bu durum bütün mistik şairlerde görülen bir *apophasis*, bir tür "dilin tükenişi" veya "söyleyememe" durumudur. Buna, geleneğine göre "sükûtun dili" (voice of silence) veyahut "Konuşulan Tao, Tao değildir" de denilir. Bkz. Michael A. Sells, *Mystical Languages of Unsaying*, s. 2-13, Chicago 1994.
29 Zeki Karakaya, *Edebi Bir Söylem Olarak Sözsüz Aktarım*, s.56-71, Samsun 1999.
30 *Niyâzî Mısrî Dîvânı*, a.g.e., s. 77, 95 ve özellikle de;
"Zât-ı Hak'da mahrem-i irfân olan anlar bizi
İlm-i sırda bahr-i bî-pâyân olan anlar bizi" matlaı ile başlayan nutku, s.221.
31 Harun Tolasa, *Ahmed Paşa'nın Şiir Dünyası*, 6-7, Ankara 1973.
32 Nâbî, *Hayriyye-i Nâbî*, haz. Mahmut Kaplan, s.206, Ankara 1995.
33 İsmail Hakkı Bursevî, *Tuhfe-i Aliyye*, haz. Şeyda Öztürk, s.202, (Mar. Üniv. Sos. Bil. Ens. Y. Lis. Tezi), İstanbul 1999.
34 Abdülbâkî Gölpınarlı, "Mevlânâ - Yûnus", *Uluslararası Yunus Emre Semineri: Bildiriler*, s.106, İstanbul 1971.
35 *"Bu bizden önden gelenler mânâyı pinhân dediler*
Ben anadan doğmuş gibi geldim ki üryân eyleyem". Yûnus.
36 Mustafa Tahralı, "Yûnus Emre'nin Şiirlerinde Tasavvufî Mefhumların Akisleri", *Uluslararası Yunus Emre Sempozyumu Bildirileri* (7-10 Ekim 1991), s.180, Ankara 1995.
37 Fuad Köprülü, *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*, s.326, Ankara 1966.
38 Umay Günay, *Türkiye'de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*, s.20, 95, Ankara 1992; Doğan Kaya, *Sivas'ta Âşıklık Geleneği ve Âşık Ruhsâtî*, s.64-65, Sivas 1994.
39 Böylesi kimselere saz-söz yeteneği Hak'tan vergi olduğu için Azerbaycan halkı arasında bu kimselere "Hagg Aşığı" denilmektedir. Maarife Hacıyeva vd., *Azerbaycan Folklor ve Etnoğrafya Sözlüğü*, 71, Ankara 1999.
40 Fuat Köprülü, *Türk Sazşairleri I*, s.13, Ankara 1962.
41 Bkz. Cemâl Kurnaz - Mustafa Tatçı, *Türk Edebiyatında Şathiyye*, s. 4-5, Ankara 2001; Carl W. Ernst, *Words of Ecstasy in Islam,* New York 1985.

Byron ve Romantiklik

E. EFE ÇAKMAK

> Missolonghi, Yunanistan, 23 Şubat, 1824.
>
> [...] Yunanistan'a geleli bayağı oldu, doğrusu, koşullar göz önüne alındığında, burada artık durumun umulduğundan da iyi olduğunu söylemek gerek. Siyasetten bahsedip de başınızı ağrıtmak istemiyorum, savaşlar ya da depremlerden de söz etmek istemiyorum; gerçi üç gece önce epey bir sallandık ve komik sahnelere tanık olduk, zarar ziyan yok – kapılara ya da pencerelere ulaşmak için yarışan kalabalık içinde ezilenleri saymazsak tabii, ki aralarında durumu yatıştırmak için İngiltere'den gelen son gruptan birileri var [...] Sonunda yirmi dokuz Türk esirin daha salıverilmesi için onayı aldım, aralarında erkekler de var, kadınlar ve çocuklar da, hepsini evlerine, dostlarının yanına yolladım; ama dokuz yaşında bir kız çocuğu var ki –adı Hato, ya da Hatagée gibi bir şey– inat etti benimle, benim gözetimimde kalmaya, ben de onu evlat edinmeye karar verdim, Lady Byron onu İngiltere'ye getirmeme izin verirse, Ada'ya yoldaş olur diye düşündüm (hemen hemen aynı yaştalar), ona bakmak hiç zor olmaz bizim için – yok Lady olmaz derse, ben de İtalya'ya gönderir okuturum onu. Yerinde duramayan, çabuk öğrenen bir kız, kocaman kara gözleri var, Şarklı gözleri; Asyalı olduğu her halinden belli. Bütün ağabeyleri devrimde öldürülmüş.

Edward John Trelawny, *Recollections of the Last Days of Shelley and Byron*'da ("Shelley ve Byron'un Son Günlerinden Hatıralar") kaydettiği üzere, Byron'un ölümünden sonra Missolonghi'de şairin çalışma masasının üzerinde, yukarıda bir kısmı alıntılanan bu mektubu bulur, kaybolmasından korkarak hemen kopyalar. Augusta Leigh'e yazılan, yarım kalmış bir mektuptur bu.

Mektupta adı geçen Hatice, Mîna Urgan'ın *İngiliz Edebiyatı Tarihi*'nde, oldukça nahif bir tavırla, Byron'un Türk düşmanı olmadığını, aksine Türkleri Yunanlılardan daha çok sevdiğini kanıtlamak için örnek gösterdiği Türk kızı. Bunun gibi birtakım örnekler verdikten sonra, Byron'un *Child Harold*'un ikinci bölümüne yazdığı uzun nottan söz ederek, sonunda, "Eğer bir Yunan İmparatorluğu olsaydı da, Türkiye bu imparatorluğun sınırları içinde bulunup bağımsızlığı uğruna savaşsaydı, Byron mutlaka Türklerden yana çıkardı o zaman," gibi daha naif sonuçlara varır Mîna hanım.

Bilindiği gibi, ondokuzuncu yüzyılda Şark'tan çocuk almak, Said'in deyişiyle, oldukça yaygın bir "moda"dır. Byron hayranlıkla baktığı o kocaman "Şarklı gözler"in benzer bir biçimde geri bakabileceğini tasavvur edebiliyor muydu, ya da buna tepkisi ne olurdu? Acaba Lord Byron için, Mîna Urgan'ın yorumları, ya da şu anda yaptığımız şey ne ifade ederdi? Bir zamanlar çok yakınında bulunmuş olsa da dilini anlamadığı o coğrafyadan gelen bir insanın, ölümünün üzerinden bu kadar zaman geçtikten sonra onun hakkında, hem de (yukarıda Türkçe çevirisini okuduğunuz) son sözleri üzerinden bir şeyler söylemeye çalışması… Onun için anlaşılır bir şey olur muydu acaba bu durum, ya da ne düzeyde bir anlaşılırlık olurdu bu? Bu ve benzeri sorulara (ayrıca Byron'un Hatice'ye duyduğu yakınlığa), Said'in, Byron'da da rahatlıkla saptanabileceğini söylediği ve Şark'ın Romantik temsil biçimleri silsilesini açıklamakta kullandığı "popüler Şarkiyatçılık modası[nın], Gotik öykülere, sözde ortaçağ idillerine, barbarların ihtişam ve acımasızlığıyla ilgili tasavvurlara gösterilen ilgiden kolay kolay ayırt edilemeyeceği"ne yönelik yorumu çerçevesinde açıklama aranabilir belki; ama bu yazının konusu farklı.

"Romantikliği tanımlamak gibi bir işe kalkışmak için tümden aklını yitirmiş olmak" gerekse de (Valéry), romantikliğin sanatçının "yarı etkin yarı edilgen bir biçimde, nihai hakikatin dolayımlanmasına hizmet ettiği bir hareket" (Bostetter) olarak görülebileceği gibi genel bir uzlaşı olduğu da reddedilemez. Bu açıdan yaklaşıldığında, düşünsel romantikliğin şiire, şiirin düşünsel romantikliğe, bunun dışında genel anlamda romantik hareketin farklı yönelimlerine ilişkin tespitler sıralamak için sağlam bir zemin Lord Byron.

Bir yandan, Avrupa kültür tarihinde pek az nesil, Byron'un nesli gibi, bütün imgelemini bir sanatçının imgelemiyle böylesine özdeşleştirmiştir ve bu durum romantik dönem için bile oldukça romantiktir; ayrıca Byron "hem söyledikleri hem de yaptıklarıyla, adını en az Napoleon kadar" derin kazımış-

tır tarih sahnesine, "Byronizm Batılı bilincin tarihinde hayati önemi olan bir kavramdır" (Barzun) ki bu da, söz konusu kişi bir şair olduğundan, yine fazlasıyla romantik bir durumdur. Hatta, bu fazlasıyla soyut okumayı daha da dağıtacak olursak, Rousseau ve Byron "arasındaki ayrım, toplumsal olmayan içgüdülerin başkaldırısındaki iki evrenin ayrılığı olmasına karşın önemlidir ve bu başkaldırı hareketinin gelişme yönünü gösterir [...] Rousseau duygusaldır Byron'sa acımasız. Rousseau'nun çekimserliği açıktır Byron'unki gizli. Rousseau sade olması koşuluyla erdeme hayranlık duyar Byron'sa ilkel olması koşuluyla günaha" (Russell). Byron, Carlyle ve Nietzsche'nin dile getirdiği kahramanlık kültünün "şiddetli tutkuyu öngören" bir biçiminin cisimleşmiş halidir, her kadar sonraları küçültülüp, daha köklü ve güçlü, ama daha biçimci, çok daha az tutkulu bir kahramanlık kültünün parçası sayılarak, bir efsaneye dönüştürülerek hafife alınmış olsa da. "Yüreğimizde ve kafamızda kesin doğruluk yöntemleri varsa, dine ve metafiziğin dogmalarına inanamayışımız felaket. İnsanlığın gelişmesiyle öyle ayrıntılı ve duyarlı acı çeker olduk ki, en yüksek türden kurtuluş ve teselli yolunu gerekli bulduk. Nerede Byron gibi, kabul ettiği doğruluk uğruna ölüme giden insanlar!" (Nietzsche).

Byron'u Walter Scott'la karşılaştıran William Hazlitt, *The Spirit of Age*'te (Çağın Ruhu), soylu şairin "[...] kendi kendisinin yazarı/yaratıcısıymış – Ve başkaca kan bağı yokmuş gibi" yapayalnız olduğunu (ki bu alıntının Schlegel'in şu deyişini anımsıttığını da kaydetmeden geçmeyelim: "insanoğlu bir sanat yapıtı gibi olmalı, doğrudan ortaya konsa ve herkese açık olsa da, yalnızca onun üzerine çalışarak ona duygu aşılayanlar tarafından görülüp anlaşılabilecek bir sanat yapıtı...") söyledikten sonra, Byron'u, en önemli temsilcilerinden biri olduğu aristokratik başkaldırıyı karakterize edecek biçimde, şöyle anlatır:

> Issız bir doruk gibidir [Byron], o kadar uzak ve öylesine yüksektedir ki, ona giden yolları katetmek olanaksızdır. Yüce bir saygınlıkta konumlar kendisini, bulutların arasındadır, ya da batan güneşlerin son ışıklarını yansıtır, şiirinin havası masallardaki titanları anımsatır, kibirli bir umursamazlıkla dağların eteklerinde kavallarını öttüren, sıradan insanları ve şeyleri atıp tutan titanları. İşlediği konuyu kendi konumuna yükseltir, ya da onu çiğner, ne onun önünde "eğilir" ne de onda kendini kaybeder. Duygudaşlıkla değil, nefretle beslenir. Her şeyden şikâyetçidir, kendisinden bile. Doğa ona gelmeli, karşısına oturmalıdır resim vermek için, o doğa-

> ya gitmez. Ayrıca ona, uygun bir saatte, yorgun olup olmadığını, keyfinin yerinde olup olmadığını öğrendikten sonra, hem de karanlık ya da büyüleyici bir elbise giyerek gitmelidir, yoksa lord hazretleri onu geri çevirecektir. Hiç huzur yoktur Lord Byron'da, yapmacıksız bir doğrudanlık bulunmaz. Her şey gergin, hırçın, aşırıdır.

Hazlitt'in Byron şiirinin havasında titanları anımsatan bir koku duyması boşuna değil; romantik şairin bu başkaldırısında, romantiklerin çok yakından ilgilendiği ortaçağın erken başkaldırısının kaynaklarından oldukça farklı, bu anlamda yeni bir gerginlik/hırçınlık/aşırılık kaynağı vardır: bu genellikle "güç sevgisi" olarak tanımlanır. Bu yüzden de, Byron ve Byronizm etkisi altındaki şiirin ve şairin kendisini titancı-kozmik bir biçimde açınladığı yaygın bir düşüncedir. Matthew Arnold da, tıpkı Hazlitt gibi, titan metaforu üzerinde durur ve Byron'un acılarını "titanlara özgü bir can çekişme" olarak betimler.

Romantiklik içindeki bu çizgi, ondokuzuncu yüzyıl Fransası'nın "sensibilité"sinden doğal olarak apayrı bir yere yerleşmiş, duygudaşlığın (sempati) yerine bir o kadar güçlü başka bir itkiyi, nefreti koymuştur. Rousseau'nun karşısında bir Byron düşüncesi, bu sebeple, kaba da olsa bir şema olarak doyurucu bir nitelik gösterir. Bu bağlamda diğer bir şematik yaklaşımsa, Fichte, Byron, Carlyle ve Nietzsche üzerinden yürüyen mantıksal bir gelişimin Hitlerle noktalandığı yönündedir ve söz konusu şematik bakışa göre Byron'un bu gelişimdeki rolü, daha önde söylendiği gibi, sonraları hafifsenmiş olsa da, büyüktür.

Öte yandan, Avrupa'nın dört bir yanında tüm çağdaşlarının ötesinde öyle etkilidir ki Byron, onun neslinden bir büyük besteci, Schumann örneğin, Byron şiirinin kendi başına, büyüleyici biçimde, fazlasıyla müzikal olduğu düşüncesiyle, özünde müziğe aktarılamayacağını söyler (babası hem yayıncılık hem de kitapçılık yapan Schumann'ın ilk tutkusu şiirdir ve o da, dönemin tüm okumuş yazmışları gibi, Byron'un yapıtını yakından tanır; Byron'un yapıtıyla müzik arasında köprü kurmaya çalışır, tıpkı Goethe'nin *Faust*'una yaptığı gibi). Bu dönemde Byron etkisiyle üretmek, her özgün şair ve besteci için adeta bir zorunluluktur; bir şairin, ondokuzuncu yüzyılın ortasında müziğin gelişimini böylesine derinden etkilemesi, ipleri böyle eline alması gerçekten şaşırtıcı geliyor şimdi. Schumann şiirin dile geldiğinde doğal bir kendiliğindenlikle müziğe dönüşmesini arzular ve aslında bu, ondokuzuncu yüzyılın ilk yarısının estetik düşüncesinde kendisini duyumsatan, şiirle müzik arasındaki simbiyotik ilişkiden doğan gerilime işaret eder.

Bu dönemde Almanya'da romantik şair, şiiri müziğin konumuna yükselterek, dilin gücünü temsil yetisinin ötesine götürmeyi amaç edinmişti. Müzik, her şeyden önce açıkça temsile dayanmaması, bir eşdeğerlik varsayımı üzerine temellenmemesi sebebiyle sanatlar arasında en yüksek konumda bulunuyordu. Dilin böyle yüceltilmesi, onun, temsil edilemez olana, bir mutlağa daha yakın olması olanağını beraberinde getirecekti. Schumann'ın Byron'a, şiirinin müzikal olduğu yönündeki övgüsü bu arkaplanda okunduğunda anlam kazanır. Byron'a hayranlığı iyi bilinen diğer bir büyük besteci, Goethe'nin doğumunun yüzüncü yılı için hazırlanan yeni bir *Tasso* prodüksiyonu için bir uvertür siparişi alan Liszt, "zamanın iki büyük dâhi şairinden, Goethe ve Byron'dan" esinlendiğini söyler yapıtını teslim ettiğinde; kendi sözlerinden alıntılayacak olursak, esas olarak "Byron'un kişiliğinin uyandırdığı acıdan esinlenerek" bestelemiştir kendi yapıtını, "Alman şairin yapıtı ikinci planda" kalmıştır. Onun için Goethe "ışıltılı mutluluğun" şairidir, öte yandan Byron, soyluluğuna ve servetine karşın, "büyük acıların şairidir".

Bu iki besteciyle örneklediğimiz, dönemin müzisyeninin Byron tutkusu ilginçtir; şairin yüzyıl boyunca müzikte nasıl temsil edildiğini ortaya koyacak bir okuma, Byron için oldukça önemli bir ikincil literatür önerir. Öte yandan bu anlamda daha kapsamlı okuma bu bestecilerin söz ve müzik arasındaki ilişkiyi nasıl kurguladıkları yönünde de fikir verir. Bunun dışında, örneğin Liszt'e dönecek olursak, Goethe'nin Byron saplantısı düşünüldüğünde, bestecinin iki şair hakkındaki yorumları oldukça ilginç, apayrı bir tarihsel ironi çıkarır karşımıza.

Böylece ironi kavramına ve Byron'un son mektubundan yaptığımız alıntıya geri dönecek olursak: Byron'un, siyaset bahsinden sonra "siyasetten bahsedip baş ağrıtmak istemediği"ni söylemesini; ya da depremleri de anmak istemediğini belirtip üç gece öncenin depremini, yani herhangi bir zarara sebep olmayan, ama "durumu yatıştırmaya gelen" birtakım İngilizlerin Yunanlılarla birlikte "panik içinde kaçmaya çalışırken ezildiği" depremi anlatmasını – tüm bunları şairin yazdığı son metnin de, yapıtının genel karakteristiği olarak tanımlanabilecek "ironinin" en azından havasını taşıdığını belirleyip, bu bağlamda ironi kavramını derinleştirmek doğru bir yol gibi görünüyor. Söz konusu metinde anlatıcının, Byron'un kendi olumsal, sevecen kimliğinin yanında, oldukça bilinçli bir vurguyla ama bezgin bir kinizmle söz aldığını görmek olanaklı, tıpkı aşağıdaki örneklerde olduğu gibi:

(Juan üzerinden, önce, erdemli, olumsal aşk acısı:)

But sweeter still than this, than these, than all,
  Is first and passionate love – it stands alone,
Like Adam's recollection of his fall;
  The tree of knowledge has been pluck'd – all's known –
And life yields nothing further to recall
  Worthy of this ambrosial sin, so shown,
No doubt in fable, as the unforgiven
Fire which Prometheus filch'd for us from heaven.

[Ancak bunların hepsinden, her şeyden tatlı olan
  İlk ve tutkulu aşktır – bir yeri vardır apayrı,
Düşüşünü hatırlaması gibi Âdem'in;
  Yaprak yaprak yolundu tüketildi bilgi ağacı –
Biliniyor her şey ve yeni bir şey getirmiyor yaşam
  Ölümsüzlük veren bu günaha yaraşır gibi
Bundandır masallarda hep öyle gösterilişi, bizim için
Cennetten çaldığı o bağışlanmaz ateş gibi Prometheus'un.]

(Hemen sonra bezgin kinizm ve çıplaklık:)

Man's a strange animal, and makes strange use
  Of his own nature, and the various arts,
And likes particularly to produce
  Some new experiment to show his parts;
This is the age of oddities let loose,
  Where different talents find their different marts;
You'd best begin with truth, and when you've lost your
Labour, there's a sure market for imposture.
[Garip bir hayvandır insan ve garipçe yararlanır kendi
  Doğasından ve çeşitli sanatlardan,
Ve özellikle deneyler yapmak ister yeni
  İçini dışını göstermek için,
Gariplikler çağındayız herkesin başını alıp gittiği
  Ve pazar bulduğu çeşitli yeteneklerin

En iyisi doğrulukla başlamak işe, işini yitirdiğinde
Nasılsa meydan açık hileciliğe.]

(Şiirin bir yapıntı, bir form olduğuna gönderme:)

All these things will be specified in time,
  With strict regard to Aristotle's rules,
The Vade Mecum of the true sublime,
  Which makes so many poets, and some fools:
Prose poets like blank-verse, I'm fond of rhyme,
  Good workmen never quarrel with their tools;
I've got new mythological machinery,
And very handsome supernatural scenery.

[Zamanı gelince bir bir anlatılacak bunların hepsi,
  Sıkı sıkıya uyularak Aristoteles'in kurallarına,
Nice şairler ve kimi aptallar türetti
  Gerçek yüceliğin o yol gösterici kitabı ya;
Uyaksız şiiri sever düzyazı şairleri,
  Bense uyaktan hoşlanırım, aletlerine küsmez iyi bir usta,
Yeni bir mitolojik kurgum var benim
Ve pek yakışıklı doğaüstü görünümlerim.]

Byron araştırmalarına getirdiği yeniliklerle, bir taraftan çok eleştirilse de, söz konusu çalışmalara farklı bir yön veren Anne Mellor, *Romantic Irony*'de Byron'un ironik tavrını Schlegel'in romantik ironi kavramına ve postyapısalcı eleştirinin şüpheci, göreli anlayışına bağlar. Nasıl ki Schlegel, yaşamın, zamanın akışkanlığı içinde çözünüp yok olacak formlar kurgulamada olumsuz bir kararlılık göstermesi anlamında ironik olduğunu öne sürüyorduysa, Byron'un *Don Juan*'ı da, Don Juan'ın sevecen, olumsal kişiliğiyle, anlatıcının kinizm yüklü, yıkıcı-sökücü sesi arasında ikiye bölünmüş gibidir. Bir yanda Juan figürüyle ortaya konan tastamam bir kahraman yaratır Byron ve bu kahraman aracılığıyla yaşama anlamlı, amaçlı olması anlamında içerikli, izleksel bir gelişim şart koşar, dahası bu Juan üzerinden, yukarıdaki ilk kıtada görüldüğü gibi, aşkı ve insani olanı "olumlar"; öte yandan, yukarıdaki ikinci kıtada görüldüğü gibi, anlatıcının derin bir

özbilinç sergilediği kısımlar, Juan'ın daha aşağı bir düzeyde temellenen itkilerine işaret ederek insani olanı alenen "suçlar". Mellor'a göre, tıpkı Wordsworth, Coleridge ve Shelley gibi Byron'un da tanımı ve dili aşan bir tin anlayışı, bir tür öznellik, mutlaklık kavramı vardır ve Byron şiiri, bu "hakikat"in dil dolayımında bir forma dökülmüş olduğuna dikkat çeker, bilinçli biçimde, açık bir amaçla bu forma işaret eder. Form yanılsamasından kaçış olanaklı değildir, bu yüzden Byron bize seven, inanan, başından birtakım aşk serüvenleri geçen, birtakım siyasi olaylara karışan Juan'ı verir; ama Byron'un anlatıcısı, Juan'la ortaya konan varlık perspektifini çözer, söküme uğratır, benlik, kendiliğindenlik ve kişilik formlarının hepsinin birer yapıntı olduklarına dikkat çeker. Bu noktada Schlegel'i hatırlamak gerekir: " […] şiir tüm tanımlarında, kendisini tanımlamalıdır, daima hem şiir hem de şiirin şiiri olmalıdır".

Byron'u romantik ironi üzerinden okumaya çalışmak pek rağbet görmemiş bir yaklaşım olsa da, romantik söylem içinde, özellikle de şiir açısından apayrı bir yeri olan "romantik ironi" kavramının üzerine gitmek bu yazının bağlamı açısından önemli.

Yunanca *eironeia*'nın ilk kez dikkate değer bir biçimde öne çıkması Platon diyaloglarındadır, burada ironi, örneğin Aristophanes'te olduğu gibi, doğrudan yalan çağrışımı yapmaz artık; seyirci ya da dinleyicinin fark etmesi için hazırlanan, kasıtlı, işbirlikçi bir ters yönlü anlatımdır. Daha sonraları, Marcus Fabius, *ironia* için sıkça alıntılanan bir tanım önerir: *contrarium ei quod dicitur intelligendum est*. Söylenenin tersinin anlaşılması gereken bir söyleyiş biçimi olarak ironi, romantiklik öncesinde, temsil kökenli dil için bir tür süsten öte bir şey değildir. İroni, romantizmle birlikte kuramsallaştırılmadan önce, ikincil bir nitelik taşıyan dilsel bir kalıptır yalnızca. Öte yandan romantikler için, dilin kurgul niteliğinin ve şiirselliğinin unutulması ve bastırılması, gözardı edilmesi görece basit ve yine bütünüyle temsil kökenli bir görüşe dayalı bir dünya getirir önümüze.

İroni ya da sözle dünya arasındaki yarılma, açık bir biçimde özgünlüğe gönderme yapıyordu romantiklik için. Konuşma ve dil ancak, düşünce ve kavramlar, olgusal dünyaya bir form ve imgelem bağışladığı zaman ortaya çıkabiliyor, ancak böyle varoluşa geçebiliyorlardı. Dil zorunlu olarak, özünde resimsel, yani sözde isimlendirdiği dünyadan tamamen ayrıydı. Doğrudanlık iddiasındaki dil bu yarılmanın unutulması ya da inkâr edilmesi, dilin

yaratıcı ve bozucu doğumunun göz ardı edilmesiydi. Romantiklere göre dili bütünüyle ironik olarak tanımlamak, yaşamı açık, akışkan ve üretken geçmişine geri götürmekti. Böylece yaşam gramer ve sözdiziminin durağan formları içinde donup kalmayacak, ya da yalnızca söylenebilene indirgenmiş olmayacaktı. İroni daima, söylenenden farklı, söylenenin ötesinde bir anlam, bir ötekilik taşıyordu her tür söyleme. Romantiklik, hakikatin, eşdeğerlik ölçütünü esas alacak bir temsilde değil de, şiir gibi, yaratıcı bir temsil oyunu ya da benzeri bir sorgulama edimi içinde bulanabileceği düşüncesini geliştirdikten sonra, edebiyatı ayrıcalıklı bir tür biliş, kavrayış biçimi olarak tanımlamak söz konusu olmuştur.

Edebiyat hakiki olabilir çünkü o esas olarak ironiktir, dile ve durağan konumlara sürekli olarak yabancılaşmış, sorgulayan bir tavırla yaklaşır. Romantikler için edebiyat insana özgü farkındalığın yegâne alanıdır, çünkü ironiktir. Şiir ironiktir çünkü düşünüm yönünden bir tür özbilinç şart koşar. Şiirsel dil kendisini dünyanın aynası olarak tanımlamaz, aksine dilsel varlığa odaklanarak bu alanda ilerlemek gibi bir yol seçer. Şiir, dili, yaratım ve formasyon düzeyinde, henüz bu aşamada ele alıp açımlar. Yani dilin, henüz adlandırdığı şeyden ayrı, ya da adlandırdığı şeyin karşıtı olduğu bir aşama öngörür.

Romantik ironide ironi, bir tür insanlık durumudur; temelde, insan olduğumuz, konuşma, yapıntılar ortaya koyma, diğerleriyle ilişki içinde bulunma yetilerine sahip olduğumuz içindir ki yaşam asla durağan formların içine hapsedilemez; kendisine verdiği her türlü ad, her tür tanım, zorunlu olarak bir yapıntı olacak ve asla sonsuz sayıdaki yapıntı olanağının önünde duramayacaktır. Öte yandan her yapıntı, örneğin bir şiir de, karşımıza olsa olsa yaratılmış bir nesne çıkarır, tıpkı kendimizi tanımladığımızda, karşımızda durağan formlar ve tanımlar bulmamız gibi. Öyleyse her şiir bir düşmüşlüğe işaret eder, şiir akışkan, yaratıcı yaşamdan, bir tür belirli, sınırlı nesneye düşüştür.

Romantikler bu düşüşü, Hıristiyanca bir çağrışımı olsa da, doğal olarak pek de Hıristiyanca olmayan bir tavırla, bir *felix culpa* olarak belirlerler; çünkü böylece tinin kurgul niteliği, her zaman için yapıntılarından ayrı bir şey olmak zorundadır – yaşam ancak kendisiyle-özdeş olmadığı zaman varoluşa geçer ve yaratır ya da kendisini kendisi olarak belirler, bu ironik bir belirleme olsa da.

Kendi oluşlarına dair herhangi bir iz taşımayan diğer tüm yapıntıların aksine, gerçek şiir, kendisini düşmüşlüğü içinde açınlamak, yani onu yara-

tan süreçten ayrı, başka bir şey olduğunu ortaya koymak zorundadır. Hıristiyan düşmüşlüğünün aksine, ironinin düşmüşlüğü sonluluğuna ve özdeşsizliğine sarılır, onu yaşam suyu sayar.

Mellor'a göre romantik ironi, kendi deyişiyle, hem söz-merkezci geleneğe hem de bu geleneğinin reddinin nihai ürünü olarak nihilizme bir tür alternatif olarak çıkar karşımıza. Byron okumalarında postyapısalcılığa uzanırken, "[...] yapısökümcü, romantik-ironik işlemin tek bir yönünü uygulama yolunu seçer, bu yön insan dilinin ve bilincinin sınırlarının şüpheci analizi ve belirlenimidir" der ünlü eleştirmen. Mellor'ın yapısökümüyle ilgili olumsuzluk odaklı bu tespitinin kısmen doğru olduğuna değinilir sıklıkla. Çünkü yapısökümü daha olumlu bir düşünce biçimi gerektirdiği gibi, daha yapıcıdır da. Yapısökümü kaçınılmaz biçimde kendi kategoriler, hiyerarşiler ve değerler sistemini yaratır: yine Said'e dönecek olursak; "[...] açıkça ortaya koysa da koymasa da, Derrida karşıtlıklar, izlekler, tanımlar ve farklı yazma biçimleri arasında hiyerarşiler öngörür."

Yine de, romantik ironinin belirleyici niteliği olarak söz konusu karşıtlığın olumlayıcı yanına, yapısökümünün belirleyici niteliği olarak da "tüm inançların altını oyma" itkisine vurgu yapmakla, tespitlerinin bir kısmında açık biçimde haklıdır yazar.

Mellor, Schlegel'in romantik ironisi açısından düşünüldüğünde, temsillerin ya da inançların epistemolojik geçerliliği sorununun o kadar da önemli olmadığını, bu anlamda örneğin bir şair için, yaratma ve çözülme döngüsünün sürekliliğinin tatmin edici sayılabileceğini düşünür gibidir. Böylesi bir işlemler bütününün neden zevk vermesi gerektiğiyse, yine birçok araştırmacıya göre, apayrı bir tartışma konusu.

Mellor'ın Byron ve diğer büyük romantik şairlerin seçtikleri bir konum olarak bu tür bir şüpheciliğe işaret etmesine karşılık, örneğin Peter Thorslev, *Romantic Contraries*'de (Romantik Karşıtlıklar) Byron'un yapıtının romantik ironi üzerinden okunmasının, bu okumanın postyapısalcı göreliliğe değin uzatılmasının olanağını sorgularken, "hiçbir büyük romantik şairin, olgulara dayanan bir tarih anlayışına ya da dilin gönderimsel olanaklarına umutsuzlukla yaklaşmadığını" söyler.

Byron'un yapıtının ve bu yapıtın ironik karakterinin, romantik ironi dışında nasıl okunacağına yönelik önerileri şöyle bir toparlayacak olursak; bir kere buna göre, Byron'un satirik şiiri bizi, "tutkulu, naif bir 'romantik

temsiller üretimi'" ve bunların "bütünüyle olumsuzlayıcı, şüpheci çözünümü" diye ayırt edebileceğimiz iki ayrı evreyle karşı karşıya getirmez kesinlikle. Daha çok, ironi, bu iki açılımın bir arada bulunmasını ve birbirini tamamlamasını sağlayan bir araç gibidir.

Öte yandan Byron'un tutkusu asla saf değildir, çünkü daima sağduyu ve ironiyle dengelenirler; şüpheciliği içinse aynı şeyi söylemek güçtür. *Don Juan* formların, anlamların ve değerlerin, sürekli olarak, önce yaratılıp sonra dağılmaya bırakıldığı, ve kişinin bu döngüsel işlemin sunduğu entelektüel zevkten başka bir haz bulamayacağı devasa bir romantik makine değildir. İroni burada anlamın ve formun bitimsiz başkalaşımına olanak sağlamaktan çok, bunların çeşitliliğinin ölçüsünü ortaya koymak açısından iş görür ki bu çeşitlilik, ne kadar zengin olursa olsun, belli sınırlar içindedir zorunlu olarak.

Byron'un ikiyüzlülüğe saldırısı ve şiddete duyduğu nefret, hoşgörü ve pasifizme duyduğu bağlılık, aşkı yüceltmesi ve tenselliği övmesi, özgürlük tutkusu – bütün bunlar bir kere dile gelip sonra da yok olup gitmeye terk edilecek uçucu, estetik yapıntılara değil, büyük bir yapıtın bütününde, farklı aşamalar sonucunda birbirine kenetlenmiş, birbirini yok etmek yerine bir arada var olan, bir bütünlük oluşturan, sağlam değerlere işaret eder.

İster romantik ironi bağlamında ele alınsın, isterse *Don Juan*'ın anlatıcısının, kimilerinin kinizm yüklü diye nitelediği satirik sesi sebebiyle anti-hümanizmin diğer bir kolunda yer aldığı düşüncesiyle değerlendirilsin, Lord Byron öncülleri, ardılları, hayranları ve karşıtlarıyla, (ve tabii aynı zamanda Byron okumaları da), romantiklik bağlamında –şairin kargaşa dolu yaşamı ve yapıtına, dahası Valéry'nin dile getirdiği gibi romantikliğin tanımlanamaz doğasına uygun düşecek biçimde– parçalı ama her durumda etkili bir görüş sunar. Mîna Urgan'dan alıntılayacak olursak: "[…] Byron *Don Juan*'da belirli bir öyküyü anlatmıyor, başkişisini ülkeden ülkeye götürerek, onun başına gelenleri ve binbir konuda kendi düşündüklerini gelişigüzel kaleme alıyordu". Eğer *Don Juan*'ın anlatıcısı, yapıtın romantik-ironik tavrını bütünlemiyor da, Mîna hanımın söylediği gibi Byron'un "binbir konuda kendi düşüncelerini" iletmesini sağlıyorsa, Wayne Booth'a dönerek (*The Rhetoric of Fiction*) Byron'un güvenilir bir iç ses taklidiyle kendini sürekli yeniden yaratarak, ama söz aralarında kafalarda oluşacak soru işaretlerini de önceden görerek ve bu şüpheciliği hoşgörerek, okuruna "güvenilir bir rehberle geziyormuş" izlenimini vermeye çalıştığını söyleyebiliriz.

“Umutsuz Olmayan Şairler Karamsardır”

ENİS BATUR’LA SÖYLEŞİ - E. EFE ÇAKMAK

E. EFE ÇAKMAK: *“Şairin en önemli yanı bilge yanı değil hayvan yanıdır” diyorsunuz. Bunun anlamı şiirin bir “bilme biçimi” olamayacağı mı? Şiirin sorulara cevap olamayacağını mı söylüyorsunuz? Sizin “meraklı” bir şair olduğunuzu biliyoruz; merak şiirsel malzeme üretemez mi? Bir de “şair”in aynı zamanda “aydın” olup olmadığı sorusu geliyor bundan sonra.*

ENİS BATUR: Bir soru sorarmış gibi yapıyor, bir dizi soru yöneltiyorsunuz — izin verirseniz, şunları bir sıraya koyalım. Şiirin bir “bilme biçimi” olamayacağını söylemiyorum, başka bir “bilgi”den, “bilme biçimi”nden sözetmenin daha doğru bir yaklaşım sağlayacağını ileri sürüyorum. Akla, tartıma başvursa bile, şairin bilgisi sınırdan biraz taşmaya yatkındır: İrrasyonelin, bilinçaltının, toplumsal çerçevelemelerin ötesinin devreye girdiği bir alan onunkisi. Sıcak ve tehlikeli bir örnek vereceğim: Son bombalı saldırılarda, Beyoğlu’ndaki patlamaya yolaçan kamyonet hedefe yaklaşırken hemen arkasındaki aracın şoförü, öndeki şoförün bariyerlere çarptığını, kaldırıma çıktığını, gene de kontrolü tam kaybetmeden konsolosluk binasına daldığını adım adım izlemiş. O gece, herkes yaşananlarla doluydu şüphesiz; ben de. Gelgelelim, ertesi gün, tanığın söylediklerini okuduğumda, kamyoneti süren teröristin ruh hali, zihin çarkları, gövdesindeki yalpalanmanın iradî kilitlenişini altedemeyişi, bütün bunlara ilişkin bilgisizliğimizin, hattâ o bilgiyi istemeyişimizin nedenleri üzerinde durmaya yöneldim. Şiirsel kesit orada bir noktada biçimleniyor işte: Aklın izin vermediği, verdiği, gövdedeki organik gizilgüçlerin taşkınlaştığı yerde. Bu karmaşık gerçekliğe şiirin sokuluş biçimi, öteki akıl yürütme ve bilgisel bağlantılar kurma yöntemlerinden farklı. Şiir sorulara yanıt getirebilir mi sorunuza aynı örnek üzerinden gide-

lim: Bir çözümleme aramıyorsak, çünkü çözümleme için öteki bilgi dallarına, yöntembilimsel bakışlara uzanmak daha uslu tutum olur, Şiir beklenmedik (ve ısrarla tekrarlıyorum: İstenmedik) yanıtı getirebilir: Öyle ya, pek az kişi, böyle bir olayda, teröristin ruh halini anlamak ister, yaralanmış bir topluluk bu çabanın gereksizliğini savunur sert bir dille, şiire işte bundan, aslında gereksinme kalmamıştır. Merak sorunuza da böylece yanıt vermiş oldum bir bakıma: Biliyorsunuz, inanç düşüncesinde, sözgelimi Augustinus'ta merak kavramına haddi bildirilmiştir. Şairde, merak edilmesinde sakınca görülene eğilim olduğu doğrudur.

E.E.Ç.: *"Auschwitz'den sonra şiir yazılamaz" mı diyorsunuz?*

E.B.: Valéry'nin 1945'de kurduğu bir cümle, "Bizler, uygarlıklar, ölümlü olduğumuzu biliyoruz" cümlesi, o tarihten bu yana okuru yazarı yaralamayı sürdürüyor. Adorno'ya atfedilen "Auschwitz'den sonra şiir yazılamaz" yargısı, yaşanılanların ardından hiçbir şeyin eskisi gibi yapılamayacağına işaret ediyor sanıyorum. Bu iki bilgiyi, Tarih'in içinde İnsan'ın yerini arayan, sorgulayan her şairin başucuna koyması gerekir. Ondandır, umutsuz olmayan şairler karamsardır.

Bu arada, ilk sorunuzun son sorusunu unutmayalım: Nabokov'un üslûbuyla, önce bir karşı-soru yönelteyim size: "Aydın" derken, elinizde bir tanım var mı, "aydın"dan ne anlıyorsunuz? Bu karşı-soru, şundan: Dreyfus olayıyla gündeme gelen "entelektüel" kavramıyla, geri gidersek Erasmus ya da Bruno'da, ileri gidersek Sartre ya da Russell örneklerinde, hem çakışan, hem ayrışan özellikler buluyoruz, evrensel ve zamanlarüstü bir aydın formatı yok elimizde. Ortalama bir tanımdan hareket edebiliriz, dilerseniz. O zaman da, Şair için kural koyamayız. Aydın yanı ağır basan güçlü ve sıradan şairlere, aydın yanı ağır basmayan güçlü ve sıradan şairlere rastlıyoruz — demek, bağlantılı koşul sözkonusu değil burada.

E.E.Ç.: *Peki teknik anlamda şiir, bir tür "şiir tekniği", yani "şiir bilgisi" olabilir mi sizce? Şiir bilgi sağlasın sağlamasın, şiirin nasıl yazılacağı, nasıl şair olunacağı bilinebilir mi?*

E.B.: Şimdi, şiir bilgisi apayrı şey. Şair sayılabilecek her şiir yazarı – bütün şiir yazanları şair saymak kimsenin aklından geçmez sanırım– az ya da çok şiir bilgisine ulaşmıştır. Şüphesiz, akademik bir bilgi türünden hareket etmemek gerekir: Öyle olsa, en güçlü çağdaş şairlerden biri Roman Jakobson olurdu. Şiir tekniği, öte yandan, kolay ele avuca sığan, yaş ilerledikçe yetkinleşen bir bilgi biçimi olarak da görülemez: Küçücük çocuklar

müthiş şiirler, başyapıtlar vermişlerdir: Rimbaud, Shelley, Keats, Novalis, saymakla bitmez. Kısacası, şiir bilgisiyle, teknik bilgisiyle övünmenin bir anlamı yoktur. Bir yandan öğrenilmesi, bir yandan unutulması bana kalırsa en iyisi. Çok bilmiş terzilerin, teğelleri kumaşın üstünde unuttuklarını göremediklerine sık rastlanır örneğin. En sağlam şiir bilgisi, teknik bilgi, şiir okunarak elde edilendir, kuramsal bilginin katkısı pek azdır.

E.E.Ç.: *Peki Türk şairi, genel olarak bilge midir yoksa hayvan mı?*

E.B.: Her "iyi" şairde bu iki zıt kutbun değişken bir ortalamasına rastlanır. Birinin payı aşırı artmışsa zaaf görünür: Ya kurumuştur, ya ölçüsüzleşmiştir. Türkçe güçlü bir dil, güçlü bir şiir geleneği var; dolayısıyla bilgeleri öcü, öcüleri bilge.

E.E.Ç.: *Şiir-teknik çerçevesinde son bir bakış açısı deneyelim mi – "ağacın kendini keman hissetmesi" gibi bir deyiş var aklımdan çıkmayan, bir de Leopardi'nin "doğaya dayattığımız, yakıştırdığımız" ve "doğanın bizden söküp alarak onurlandığı" şeylerden söz ettiğini hatırlıyorum; sizi dinlerken ikisi zihnimde bir araya geldi: şiirin farklı bir bilme biçimi olduğunu, yalnızca epistemik anlamda değil her anlamda "dönüştüren, farklılaştıran" bir şey olduğunu mu söyleyeceğiz – hatta biraz Heidegger'e yaklaşırsak, bazen bizim irademizin de ötesinde? Bu mudur şiirin önerdiği farklı bilme biçimi?*

E.B.: Tamıtamına böyle koyabiliriz. Ağaç yalnızca keman olarak mı, bir yandan da kâğıt olarak hissediyordur kendisini. Burada, şiir bağlamında, bilmek kökünden türettiğimiz bilgi, bili, bilgelik gibi kavramların ötesinde, hâlâ harflere dökemediğimiz, boşlukta sese anlama henüz bürünmemiş haliyle yüzen bir kelime aradığımızı hatırlatmalıyım.

E.E.Ç.: *Hatırladığım kadarıyla, M. H. Doğan'ın hazırladığı antolojiyle ilgili çıkan tartışma sonrasında, YKY adına yaptığınız bir açıklamada "Ben olsam, antolojiyi yaklaşık olarak 25 şairle sınırlardım" demiştiniz. Eğer antolojiyi siz hazırlamış olsaydınız, nasıl sınırlar çizerdiniz, merak ediyorum.*

E.B.: Son derece kişisel bir antoloji hazırlama yolunu tutardım. Öncelikle, şairlerden çok şiirlerden hareket etmeyi yeğlerdim, burada esas şiir olmalı, şairler değil, oysa Türkiye'de bütün şiir antolojileri şairler üzerinden hazırlanıyor. O zaman da, Türk şiirinin evrimi toplama pek az yansıyor. İkinci önemli olgu, böyle bir işe kalkışıldığında kan çıkaracağı için yapılamayan iş, Türk şiirini iki ayrı çizgi üzerinden değerlendirmektir. Modern Türk şiirinde büyük dönüşüm noktalarında duran bazı şairler, sözgelimi Yahya Kemal ve Orhan Veli böyle bir antolojide geniş yer tutacaklardır şüphesiz. Oysa

bu şairlerin, evrensel şiir çizgisinde bir ağırlıkları yoktur, bunu vurgulamak gerekir. Öteki kutupta, Türk şiirinde dönüştürücü etkisi olmamış, buna karşılık, evrensel boyutlardan bakıldığında özgün yeri olan şairler vardır, Asaf Hâlet Çelebi ya da Necatigil gibi, gözönünde tutmak gerekir. Bazı minör şairlerin şiirleri majör şairleri beslemiştir, örneğin Muhteşem Sünter ve Saffet Nezihi'nin Ece Ayhan'a yolaçışında olduğu gibi, ilişkilendirmek gerekir. Bazı çeviri şiirlere de yer verilmelidir: Baudelaire'e, Mayakovskiy'e, Apollinaire'e, Aragon'a, Eliot'a. Araya, birkaç şiir üzerine yazı girecektir: "Folklor Şiire Düşman", "Mısra İşlevini Yitirdi mi?" gibi. Hazırlayacak olsaydım, böyle bir antolojinin ara yorumlarına önem verirdim: Gelenekle, Dîvan şiiriyle ve Halk şiiriyle söyleşi biçimlerine, Batı şiirleriyle ve Mesnevîlerle ilişkilere, Ataç ya da Memet Fuat'ın yönlendirici etkilerine, Faruk Nafiz'den Ümit Yaşar'a, oradan günümüze "popüler şiir"in kattıklarına ve çıkardıklarına, Din'le ve Siyasa'yla koşut sorunlara, gündelik yaşam yansımalarına. Sonuçta, bir antoloji, bana öyle geliyor ki, bir dilin belli bir dönemdeki şiirsel serüveninin bütün yönlerine sokulmalıdır. Seçme işi farklı, oysa: Yirmibeş şairin son yüzyılın şiirini en iyi biçimde temsil edeceğini düşünüyorum.

E.E.Ç.: *Yahya Kemal'le ilgili söylediklerinizi aklımda; Yahya Kemal'in bir köprü olduğunu söylemiştiniz. Bir de Ahmet Haşim var; bu iki şairin Türk şiirindeki ağırlıkları üzerinde duralım mı? Sizce bu iki isim ekolleşmiş midir?*

E.B.: Yahya Kemal ve Ahmet Hâşim'in girişimlerinin büyüklüğünü daha iyi kavramanın yolu, Türk şiirinin Şeyh Galip'in ölümünden Tevfik Fikret'in ölümüne uzanan dönemine kuşbakışı eğilmekten geçiyor. Ciddi bir kırılma yaratmışlardır. Bir kopuş değildir gene de, gerçekleştirdikleri. Asıl büyük "temizlik", Picasso'nun kullandığı anlamda kullanıyorum bu sözcüğü, Nâzım'la önce, Orhan Veli'yle sonra, gelmiştir. Türk şiirinin XX. yüzyıldaki özgün çizgisinin *Çocuk ve Allah* ile başladığı kanısındayım. Bu köprüler kurulmadan olmazdı ama.

E.E.Ç.: *Bugünün şiirini belirlemesi, beslemesi ya da yön vermesi açısından Türk şiirinin "altın çağı" sizce hangi yıllara denk düşer?*

E.B.: "Altın Çağ" demek istemem, günümüzün şiirini geniş ölçüde besleyen dönem, II. Yeni adı verilen topluluğun üyelerinin, benzer yanlarından çok ayrılan yanlarıyla öne çıktıkları olgunluk ürünleri, 1970'lerin ilk yarısında yayımlanmış bazı anayapıtlardır: Oktay Rifat'ın *Yeni Şiirler*'i, Ece Ayhan'ın *Devlet ve Tabiat*'ı, Turgut Uyar'ın *Dîvan*'ı, İlhan Berk'in *Şenliknâme*'si, Necatigil ve Cansever'in, Cemal Süreya ve Sezai Karakoç'un 1965-75

arası yayımladıkları kitaplarıdır. Bu yapıtların genellikle olumlu yönde etkili olduklarını düşünüyorum, Ece Ayhan'ı ayırırsak: Onun bir o kadar da zararlı etkisi göze çarpıyor. Son çeyrek yüzyıl içinde olumsuz yönde etkili olduğuna inandığım başka şairler de var: Attilâ İlhan, Hilmi Yavuz, İsmet Özel, Enis Batur gibi. Bunun faturası ne kadar onlara çıkarılabilir, bilemiyorum. Bir çeyrek yüzyıl daha geçmesi gerekebilir, olanı biteni doğru konumlayabilmek için.

E.E.Ç.: *Olumsuz, zararlı etki derken tam neyi kastediyorsunuz?*

E.B.: Tıpkı "asal sayı"lar gibi, asal şairler vardır. Yapıtları yeni parametreler getirir. Mesafe onların etkisini ölçmemizi hem kolaylaştırıyor, hem de güçleştiriyor. Sözgelimi, bugün baktığımızda, Baudelaire'in yalnızca olumlu etkileri olmuştur sanabiliriz. Oysa Baudelaire'in şiiri bir mezarlık da doğurmuştur: Yörüngesinden kurtulamamış sayısız şaire rastlanır, çoğu unutulmuştur. Zaman, kurumuş ağları temizleme işlevini üstlenir, bir de etki gücünü yeni asal şairlere devreder, günümüzde Baudelaire'in girdabında ancak anakronik şiirler yazmaya davrananlar kaybolur. Şüphesiz, yalnızca asal şairler etkili olmaz bir dilde, iyi şairlerin de belli bir gücü vardır, işin tuhafı kötü şairlerin de! Her durumda, ayrıştırmak kaydıyla, bu etkilenme biçimlerini yorumlamak eleştirinin işlevleri arasındadır. Benimkisi nesnel bir değerlendirme olmaz, öznellik yakasından düşündüklerimi söylüyorum topu topu. Dikkat edilmesi gereken özellikler belli öte yandan: Hangi şairlerin hangi izlekleri çoğaltılıyor, hangi şairlerin edâları yapışkan, bunları seçmek olanaksız değil. İyi şiir hem zehirdir, hem panzehir, biraz da ona gözünü dikene bağlı. Yeni şairin, genç şairin kendisine çekici gelen sokağın çıkmazı olabileceğini çok gecikmeden kavraması en sağlıklısı.

E.E.Ç.: *"20. yüzyıl Apollinaire ile, Fütüristler ile açıldı, Cummings'e ve Zukofsky'ye ilk yarıda gelindi. Bu atak, sökücü şiir yazısı, bir noktadan sonra kaynaklara dönüş özlemi yarattı. Rilke'yi, Perse'i, Char'ı düşünelim. Günümüz şairi, hâlâ, bu iki akıntı arasında bînamaz konumunda duruyor. Bir tarafımız, arsız sarmaşık gibi uç vermeyi sürdürüyor, bir tarafımız köke bağlantılarını tarıyor." Türk şiiri açısından düşünecek olursak, "köklere bağlantıyı taramak" ne demektir? Bu kökler nerede taranır? Yoksa şiir için birtakım "evrensel" köklerden mi söz etmek gerekir?*

E.B.: Hüdainabit pek az şair vardır. Her şair öncelikle kendi dilinin şiirinden, sonra da iyi tanıdığı dillerin şiirinden etkilenecektir doğal olarak. Köklere saplanmak, kök bağlantılarına kutsiyet yüklemek bana kalırsa yolu tıkar.

Karşı yakada, büsbütün köksüz şiir de görülmemiştir bugüne dek. Evrensel bağlantıları önemsedim başlangıçtan beri. Coleridge'i, Hlebnikov'u, Gongora'yı, Bâki efendiyi, Karacaoğlan'ı, René Char'ı ailemden sayarım. Gene de bütün dillerin şiirleri eşit olsa da, Türkçeninkiler daha eşittirler, çünkü bu dilin şairiyim ben. Bir yanımla soykütüğüme bağlıyımdır, öteki yanım piçliği savunur. RH negatif bir şiire yatkınsam, şairin nüfus kütüğüne neden bakayım?

E.E.Ç.: *Farklı versiyonları olan bir deyişi var Aziz Nesin'in, "Memlekette her üç adamdan beşi şairdir"; doğru mudur, ne diyorsunuz? Bugün hem Türkiye için, hem de evrensel anlamda, "şair" dediğimiz kimdir? Romantiklerin şairiyle bizim şairimiz arasında fark var mıdır?*

E.B.: Gene bir soruda üç soru soruyorsunuz! Aziz Nesin'in o ünlü saptamasının doğruluğunu kendi şiirlerine bakarak da ölçebiliriz; bu iş böyledir, yapılabilecek birşey yok. Bana sorarsanız, ki bana soruyorsunuz, şair tuhaf kişidir diyebilirim: Algı ayarı farklıdır. Başka canlılara en yakın insan cinsi olduğunu düşünüyorum. Hemcinslerine mânâsız görünen kesitlere sokuluyor, ses ve anlam ilişkileri kuruyor. Toplumlar, topluluklar şairin görünen yanını tanıyorlar daha çok. Oysa şiir yazmak ayrılmak, biraz kopmak demektir, "figür"ün o koyu cephesi pek bilinmiyor. Toplumsal figüre, kamu önüne çıkmış haliyle şaire bakıldığında, her çağa ait yanları vardır şairin, bir de değişmeyen özellikleri. Dante'yle Neruda'nın duruşlarında farklılıklar ve özdeşlikler bulmak güç değildir. 2003 yılında Şair'in konumunu gözönüne alacak olursak, çağının ve kültür coğrafyasının belirlediği bazı yeni özelliklerini görebiliriz. Günümüzün Türk şairi, otuz yıl öncesine göre hayli değişmiş koşulların içinde yaşıyor: Televizyonda sözalıyor, sıcağı sıcağına yabancı dillere çevriliyor, uluslararası toplantılarda yabancı şairlerle biraraya geliyor, hakkında araştırmalar, sempozyumlar yapılıyor, ülkenin en büyük gazetelerinde tam sayfa söyleşileri yayımlanıyor, belgesel filimleri çekiliyor, internet siteleri açılıyor. 51 yaşındayım, bütün bunları yaşadım; oysa Dıranas ya da Turgut Uyar, otuz yıl önce, bu konumun bütünüyle dışındaydılar. Şüphesiz şiirin değerini belirleyen şeyler değil hiçbiri, ama şairin varoluş biçimi kökten değişmiştir diyebiliriz, bunca kısa bir zaman dilimi içinde. İster istemez şiirine bakışını etkileyecek toplumsal duruşunun değişmiş olması.

E.E.Ç.: *Son otuz yıl içinde pek çok dergi ve yayın projesinin içinde oldunuz, unutulmayan/sonraki yıllarda da aranan dergiler çıkardınız. Bu nedenle*

sayısal açıdan da bir değerlendirme yapmanız belki mümkün: Sizce, "iyi şiir"in yüzdesinde bir artış/düşüş söz konusu mu?

E.B.: İyi şiirin sayısında bir düşüş olduğu kanısında değilim, her zaman az sayıda iyi şiir yazılmıştır. Eskiden daha iyi şiirler yazılıyordu inancına saplananlar, şiir parametrelerinin tutsağı olduklarının farkına varmıyor, dahası bunu kabullenemiyorlar. Şiirde ayak değişimi her yaşanışında ciddi tepkiler doğmuş, bu tepkilerin yalnız tutuculardan değil, bir önceki dönemin sıkı edebiyat adamlarından da geldiğine tanık olunmuştur. Size iki örnek vermekle yetineceğim. İlki, Asaf Hâlet Çelebi'nin, 1954'de, Metin Eloğlu'nun *Düdüklü Tencere*'si yayımlandığında yazdığı yazıdan bir alıntı; aktarıyorum: "Böyle bir kitaptan bahsetmek benim için zûl, muharriri için de bir şereftir. Çünkü, bu kitap yalnız firenklerin tabiriyle 'ordurier' (süprüntülük) nevinden ibaret olmakla kalsaydı, hakikaten kale almaya değmezdi. Maalesef mesele bu kadar basit değildir. Geçenlerde, bir mecmuada çıkan (Pislik Edebiyatı) adlı bir yazımda da belirttiğim gibi, bu kitabcık âdeta, sistematik olarak cehalet, kabalık, pislik, tenbellik, vurdumduymazlık ve serserilik propagandası yapan, antisosyal bir meyilden ve komplekslerle dolu, malûl bir ruh hâletinden doğmuştur. Âdi, işsiz ve inatçı görünmeyi bir marifet sayan ve yeni teşekkül etmekte olan bir züppeliğin şimdilik mukaddes kitabı mahiyetindedir. Bunun için de, zararlı kelimesinin iade edemeyeceği kadar korkunç bir mâhiyet taşımaktadır". Okuduğum bu uzun parçayı, otuz yıl sonrasından daha kısa bir parçayla desteklemek istiyorum. Cemil Meriç, 1984'de şunları yazıyor: "Ben yaşlı bir okuyucunun alışkanlıklarına bağlıyım. Toplumdaki zevk değişikliklerini izleyemeyecek kadar taşlaşmış bir idrak içinde bulunabilirim. Üzülerek itiraf edeyim ki, son çeyrek asrın şiir hayatını pek cılız buluyorum. Bu mahkumiyet kararının mucip sebepleri var şüphesiz. Önce dildeki sefâlet, sonra irfan yokluğu, sonra insanı insan yapan ideallerin eski zindeliğini kaybetmiş olması". Bu iki alıntının ardından şunu eklemeliyim: Bilen bilir, Asaf Hâlet Çelebi ve Cemil Meriç, benim değer verdiğim edebiyat adamlarıdır. Gelgelelim, bu saptamalarında külliyen yanıldıkları görüşündeyim. Bugün durum farklı mı? Belli bir yaşın üstündekilerin ezici çoğunluğu, en son iyi şiirlerin yirmi yıl önce yazılmış olduğu inancındalar. Çeyrek yüzyıl sonra, şimdi 25-30 yaşında olanlar, en son iyi şiirlerin bugün yazıldığını düşünecekler. Kötü şiir sayısında artış yok mu peki? Yayımlanan şiir sayısında büyük bir yükseliş gerçekleşmiş olduğuna göre, doğal bu. Kötü şiir sayısındaki artışı gene

de iyi şiir konusunda ölçütümüz saymamayı öğrenmeliyiz. Bugünün iyi şiiri dünkünün tekrarı, aynısı, benzeri olabilir miydi? Cemil Meriç, "Edebiyatını en iyi bildiğim Fransa'da, Baudelaire ve Rimbaud'dan sonra büyük şair gelmemiştir bence" diyor aynı metinde. Eh, donmanın özürü mü var: Apollinaire'i, Max Jacob'u, Saint-John Perse'i, Aragon'u, René Char'ı, daha nicelerini okumayınca iş kolaylaşıyor doğrusu. Durum, bize özgü değil ayrıca, geçenlerde Lévi-Strauss "Roman XIX. yüzyıl sonunda ölmüştür" diyordu. Ben söyledim oldu, demekle olmuyor iyi ki.

E.E.Ç.: *Bu söyleşi,* Cogito*'nun "Şiir" sayısında yayımlanacak. Günümüzde Şiir'in Düşünce'yle, Düşünce'nin Şiir ile ilişkileri hakkında neler söyleyebilirsiniz?*

E.B.: Kadim çağlardaki kadar olmasa bile, Romantiklerden başlayarak, özellikle de modernlerle birlikte, Şiir ile Düşünce arasında yeniden koyu bir söyleşi dönemine girildiği söylenebilir. Bu gelişmenin kritik bir noktasında Nietzsche'nin yapıtının durduğunu söyleyebiliriz sanırım, o noktaya göre geriye ve ileriye sarılabilir makaralar. Nietzsche, nasıl şiirsel bir felsefenin yeniden olabilirliği üzerinde çağdaşlarımızı düşündürdüyse, bazı şairlerin yapıtları da, şiirin felsefe yakası olabileceğini düşündürmüştür. Herşeyden önce, Felsefe'nin şiir okumamızı tazeleyen atılımları oldu XX. yüzyılda. Bunu söylerken, yalnızca Heidegger gibi birebir yaklaşımlar getirenlere işaret etmiyorum, Bergson'un ya da Wittgenstein'ın, apayrı yollarda şairleri etkileyişlerini de işin içine katıyorum. Bir de, şiirin düşünmesiyle sınırlı bir bakışaçısıyla yetinmemeliyiz, şiirin oluşuyla ilgili bağlantıları da gözönünde tutmalıyız. Bütün bunlar, şairin, hem genel hatlarında varoluşun, varlığın, varlıkla yokluk arasındaki köprünün üzerinden farklı bir optikle bakmasının yolunu açmış, hem de Şiir'in oluş sorunlarına teknik-ötesi, teknik-üstü bir perspektiften yeniden eğilmesini sağlamıştır. XXI. yüzyılda, Şair, kozmik açıdan yeni çerçeveler çizecek. Bunu yaparken, düşünme ediminin tam neresinde durduğu sorusu karşısına çıkan en çetin soruların başında gelecektir.

Hermeneutik ve Şiir Sanatı

DOĞAN ÖZLEM

A- Felsefe ve Edebiyat

Mimesis mi, Poiesis mi?

Aristoteles edebiyatın özünün ne olduğu sorusunu yanıtlamak için onun amacına ve yarattığı etkiye bakmak gerektiğini bildirir ve bunu tragedya örneğinde göstermek ister. O, en üstün edebi tür saydığı ve şiir ile tiyatronun buluştuğu tür olarak gördüğü tragedyada amacın korku ve acıma duygularını uyandırmak yoluyla ruhu tutkulardan arındırmak, *katharsis* olduğunu belirtir. Ona göre (en gelişmiş örneği tragedya olmak üzere) özel olarak edebiyatı ve genel olarak sanatı karakterize eden yön, onların belli kurallar doğrultusunda belli türden bir etki yaratmak amacıyla gerçekliği taklit etkinlikleri, *mimesis* etkinlikleri olmalarıdır. Aristoteles'in sanatsal etkinlik için kullandığı terim *techne*'dir. Sanat etkinliği, gerçekliği taklit etme yoluyla gerçekleştirilen *teknik* bir etkinliktir. Böylece Aristoteles, yüz yıllar boyunca etkili olacak olan bir anlayışın ilk ve en önemli temsilcisi olur.[1] Hocası Platon ise, sanatçıyı (özel olarak şairi) taklitçi bir teknisyene indirgeyen, onun hayalgücünü ve yaratıcılığını kabul etmeyen bu Aristotelesçi anlayışı benimsemez. Platon'a göre özellikle şairler, yapıtlarını, bir esinle, bir çeşit kendinde olmayış veya kendinden geçiş hali içinde ortaya koyarlar. Bu demektir ki, burada *mimesis* anlamında bir teknik etkinlikten çok, *poiesis* anlamında bir yaratma etkinliği vardır.[2] Ne var ki, Platon'un sanatta (özellikle şiirde) bulduğu bu yaratmacı (poetik) yön, hiç de sanatçının (şairin) öznellik ve bireyselliğinden kaynaklanmaz. Tam tersine, sanatçı (şair) bir aracıdır; o tanrıların, esin perilerinin kullandıkları bir araçtır. Onun söyledikleri kendisine değil, tanrılara, özellikle esin tanrıçalarına ait-

tir. Böyle olunca, sanatta yaratmacılığı benimser gibi görünse de, Platon, aslında sanatçıyı (şairi), Aristoteles'in ona tanıdığı statüden çok daha düşük bir statüye yerleştirir ve onun gerçekliği doğru dürüst taklit bile edemediğini, gerçekliği yansıtamadığını ve zaman zaman esin perilerine bile aldırmadığını, başkalarına ve hatta kendisine bile bol bol yalan söylediğini belirterek, onu ideal devletinden kovar.[3]

Platon ve Aristoteles'in sanatçıya (şaire) tanıdıkları düşük statü, istisnalar dışında, 18. yüzyıla, Aydınlanma yüzyılına kadar yaygın bir kabul görmüştür. Platon ve Aristoteles'in nesneyi merkeze yerleştiren söylemlerinin Yeniçağda Descartes'la birlikte özneyi merkeze yerleştiren söylem karşısında gerilemeye başlamasının, "özne"nin felsefenin odak kavramı haline gelmesinin en önemli sonuçlarından biri, sanata ve sanatçıya tanınan yüksek statüdür. Sanatçıya artık bir teknisyen, taklitçi olarak bakmak reddedildiği gibi, onun tanrısal güçlerin kullandıkları edilgin bir aracı olduğu görüşü de reddedilmektedir. Evrenin merkezine tanrıyı veya doğayı koyan, insanı tanrısal veya doğal bir belirlenim altına yerleştiren eski anlayışın yerini, büyük ölçüde, evrenin merkezine insanı koyan, dolayısıyla onu kendi belirlenimini kendinden alan varlık, kısacası "özne" sayan anlayış almıştır. Modern "özne", epistemolojik düzlemde, evreni kendi bilme olanakları çerçevesinde kurgular, yani onu kendine göre kurar, zihninde inşa eder. Bilgi, dış dünyanın onda edilgin durumda yansımasının bir sonucu değil, onun bizzat etkin olarak ürettiği bir şeydir. Aynı modern "özne", toplum içinde de artık bir edilgin uyruk değil, toplumu diğer öznelerle birlikte kuran ve birlikte yöneten etkin özne olarak "birey"dir. Bunun gibi, bu "özne"nin artık sanatsal etkinlik sırasında basit bir taklitçi veya tanrısal esinin edilgin bir yansıtıcısı olarak görülemeyeceği de açıktı. Sanatçı, öznelliği ve bireyselliği ile etkin olan, taklit yapıtlar değil, özgün yapıtlar ortaya koyan, *yaratan* kişidir ve sanat etkinliği bir *poiesis*'tir. Örneğin Shasftesbury'ye göre, sanatçı kendi dünyasını kendisi yaratan bir tanrı gibidir. Sanatçı, madde dünyasına kendinden hareketle biçim veren kişidir. Sanatsal yaratma bir biçim verme etkinliğidir ve sanat yapıtı sanatçının iç dünyasından çıkan biçimin duyusal dünyada ortaya çıkan bir görünüşü ve gösterilişidir.[4]

Sanata ve sanatçıya tanınan bu yüksek statü, 18. yüzyıl başlarından günümüze, üç yüz yıldır öylesine benimsenip içselleştirilmiştir ki, ilkçağdan 17. yüzyılın sonlarına kadar, sanatçılığın ikinci sınıf bir uğraş sayıldığı, genellikle sanatçıların ve özellikle yazarların kendi eserlerinin hukuki

anlamda sahipleri bile sayılmadıkları (çünkü onlar birer taklitçidir), yüksek çevrelerin ve özellikle Kilise'nin himmet ve lûtfuyla çalışmalarını sürdüren hizmetkârlar olarak görüldükleri, yeniçağ ve yakınçağ toplumlarının belleklerinden adeta silinmiştir. Öznenin etkin ve yaratıcı yönünün keşfi, dolayısıyla sanatın ve sanatçının değer kazanması, ne var ki, tüm bir 18. yüzyıl boyunca süren sert tartışmalar sonunda gerçekleşebilmiştir. Sanatçıya yaratıcılığı lâyık görmeyenlerin uç tutucu görüşlerinin karşısında sanatçıyı "dahi" ile özdeşleştirmenin ötesinde, onda neredeyse tanrısal bir yön gören uç yenilikçi görüşler arasındaki uzlaşmaz cepheleşmede Lessing'in deha hakkındaki görüşlerinden etkilenen Kant'ın "deha estetiği" önemli bir dönüşüme yol açmıştır. Lessing dehayı "sanata kuralını veren doğal yeti" olarak tanımlamıştı. Kant ise bu tanımı şöyle geliştirir:

> ... her sanat kuralları koşul olarak gerektirir. Bir şey 'sanatsal' adını ancak bu kuralları temel alması dolayısıyla alabilir. Ne var ki, güzel sanatlar kavramı, bu sanatların ürünlerinin güzelliği üstüne verilen yargının, bir kavrama belirleyici temel olarak sahip olan herhangi bir kuraldan türetilmesine izin vermez... O halde güzel sanatın kendisi, ürününü meydana getirmesini sağlayacak hiçbir kuralı öngerektirmez. Ama öngelen hiçbir kural olmaksızın bir ürün asla sanat yapıtı olamayacağından, burada doğa, öznenin içinde (ve aynı öznenin yetisine uygun olarak) sanata kuralını vermiş olmalıdır; yani güzel sanat, ancak dehanın ürünü olarak olanaklıdır.[5]

Sanatta yaratıcılığın kaynağı sanatçının dehasıdır. Ve zaten deha, 18. yüzyıl estetiğinde, yaratıcılık ile adeta özdeşleştirilir.[6] Kant, "zanaat" ve "sanat" ("güzel sanat") ayrımını da dehaya dayandırır. Buna göre, "zanaat", mimetik bir etkinliktir; buna karşılık "sanat" ("zanaat"ten iyice ayırmak için: "güzel sanat") dehanın bir etkinliğidir. Ve Kant, sanat yapıtının özelliklerini de bu ayrım doğrultusunda şöyle belirler: Sanat yapıtı, dahinin (sanatçının) bir defalık bir yaratısı olarak özgündür. Sanat yapıtının da kuralları vardır; ne var ki dahi (sanatçı) bu kuralların bilincinde olmadan yapıtını yaratır; sanat yapıtı bilinçsiz bir yaratmanın ürünüdür. Sanatçı, bilincinde olmadığı için, bu kuralları bize açıklayamaz; bizim ondan bu kuralları açıklama talebimiz de bu yüzden yersiz bir talep olur.

Hermeneutik ve Edebiyat

Kant estetiğinde karşılaştığımız bu yeni sanat bilinci ve sanatçı tanımı, özellikle edebiyat alanında yazarın bireyliğinin ve yapıtının bir defalığının ve özgünlüğünün vurgulanması, günümüze kadar ulaşan etkiler meydana getirmiştir. Ne var ki, edebiyat yapıtının sanatçının kendisinin bile bilincinde olmadığı kurallara bağlı olarak ortaya konulan bir ürün olarak görülmesi, yapıtın anlaşılması, yorumlanması ve değerlendirilmesinde hangi ölçüt ve normlara başvurulması gerektiği sorusunu da gündeme getirmiştir. Yüzyılların mimetist anlayışında sanat yapıtının anlaşılması, yorumlanması ve değerlendirilmesi konularında büyük zorluklarla karşılaşılmamıştı. Çünkü sanat yapıtı taklit amaçlı bir teknik çalışmanın, bir çeşit zanaatkârlığın bir meyvasıydı ve yapıtın niteliğinin büyük ölçüde teknik ölçütlere göre belirlenebileceğine inanılıyordu. Oysa şimdi yaratıcı bireyin özgün ürünü olarak edebiyat yapıtı o ana kadar hiç de açıkça farkına varılamayan özellikleriyle bir çeşit özerklik kazanıyordu ve onun bu özerk konumuna nasıl nüfuz edileceği, edebiyat yapıtının nasıl anlaşılacağı bir sorundu. Edebiyat yapıtlarının özgünlükleri ve özerklikleri dikkate alınarak anlaşılması ve yorumlanması, bir gereklilik olarak ortaya çıkıyordu.

Poiesis ürünleri olarak edebiyat yapıtlarını özgünlükleri ve öznelliklerini dikkate alarak anlama ve yorumlama görevinin, yazılı yapıtları anlama ve yorumlama sanatının ve tekniklerinin yüzlerce yıllık alanı olarak hermeneutiğin etkinlik alanı içerisinde gerçekleştirilmesi gerektiği, özellikle Almanya'da açıkça görülmekle birlikte, hermeneutiğin bu görevi yerine getirmesi için özel bir donanıma ve kendi içerisinde özel bir çalışma alanı oluşturmaya gereksinimi olduğu da ortadaydı. Uzun tarihi boyunca hermeneutik, 18. yüzyıla kadar, kutsal metinlerin yorumlanması etkinliği olarak *teolojik hermeneutik*, her türlü metnin, fakat özel olarak edebiyat metinlerinin yorumlanması etkinliği olarak *filolojik hermeneutik* ve nihayet hukuk metinlerinin hukuk normları ışığında yorumlanması etkinliği olarak *hukuksal hermeneutik* olmak üzere, başlıca üç kanalda gelişimini bulmuştu. 19. yüzyılla birlikte, Schleiermacher ve Dilthey'ın çabaları ile *felsefi hermeneutiğin* ortaya çıkışı, hermeneutik içerisinde edebiyat yapıtına yönelik olacak olan ve biraz yukarıda sözü edilen yeni bir çalışma alanına duyulan gereksinimle eşzamanlıdır. Bu yeni hermeneutik alanı, binlerce yıllık geçmişe sahip filolojik hermeneutiğin bir uzantısı olarak görülebileceği gibi, bir yerden sonra ondan bağımsızlaşan yönlere sahipti. Bu yeni alan *edebiyat hermeneutiği*

olarak anılmaya başlamıştı. Gerçi, adı konulmuş olsun olmasın, filolojinin eşliğinde ve desteğinde varoluş bulan bir edebiyat hermeneutiği hep vardı; fakat bu edebiyat hermeneutiği, edebiyat yapıtını özgün, onun sahibini özerk saymayan, sanatçıya (istisnalar dışında) yaratıcı gözüyle bakmayan bir çalışma tarzına sahipti. Oysa şimdi, edebiyat yapıtının yeni anlaşılış şekli ve buradan kaynaklanan yeni sorunlar edebiyat hermeneutiğinin yenilenmesini, hatta onun yeni bir hermeneutik alanı olarak kurulmasını gerektiriyordu.

Kendilerine getirilen çözüm önerilerinin hermeneutik içerisinde ayrılmalara, hatta kutuplaşmalara yol açtığı bu yeni sorunlar nelerdi?

En başta, klasik *yapay-doğal karşıtlığı*nı, artık edebiyat yapıtının yeni anlaşılış şeklini dikkate alarak çözmek gerekiyordu. Aristoteles kuramsal söylemi doğal, edebiyatı ise yapay sayıyordu. O, başlıca örneği felsefi söylem olmak üzere, kuramsal söylemi, *theoria'*yı, doğal sayıyordu. Oysa edebiyat, bir mimesis etkinliğinin, bir çeşit zanaatkârlığın ürünü olması bakımından, yapaydı. Aristoteles'in yaptığı bu ayrım öylesine etkili olmuştur ki, 18. yüzyıl başlarına kadar, doğal sayılan kuramsal söylem başatlık kazanmış ve edebi söyleme (ve genellikle sanata) göre her zaman daha değerli sayılmıştır. Platon'un şaire ideal devletinde yer vermek istememesinin ardında da, Parmenides'ten beri süregelen bu yapay-doğal karşıtlığının belirleyici olduğu açıktır. Gerçekten de, uzun yüzyıllar boyunca, kuramsal söylem edebiyat karşısında hep küçümseyici ve hatta zaman zaman saldırgan bir tutum içinde olmuş, ikibin yılı aşan tarihi boyunca hermeneutik içinde de bu karşıtlık benimsenmiştir.[7]

Yapay-doğal karşıtlığı sorunu, kendisine yapışık bir diğer sorunu barındırır. Parmenides ve tüm Elea Okulu, şeylerin (nesnelerin) adı olduğunu ve sözcüklerle şeyler (nesneler) arasında tam bir denklik, örtüşme (tekâbül, correspondance) bulunduğunu iddia etmiş ve konuşma ediminin şeylerin (nesnelerin) tam karşılığını verdiğine inanmıştır. Bu, sözcüklerin tek anlamlı olduğunun kabulünü getirmiştir ve *tek anlamlılık* (monosemi) özellikle doğal sayılan kuramsal söyleme mal edilmiştir. Elealıların sözcükleri nesnelerin ve durumların kopyaları sayan dil felsefeleri, sözcüklerin şeylerden (nesnelerden) türediğini, onların nesneleri aracısız temsil ettiklerini savunur. Yansıtma kuramlarının hemen hepsine kaynaklık etmiş olan bu dil felsefesine göre, dil ve dünya, tanrısal bir lûtuf olan aklın birliği içinde, aynı bıçağın iki yüzü gibidirler. *Logos,* evrene düzenini veren ilkedir ve o bu evreni *kosmos* kılan ilke olduğu kadar, bu evrenin *söz* ile ve *söz* içinde temsilidir de. Ve *Logos'*un

birincil anlamı da, akıl, ilke, düşüncenin ve evren düzeninin yasası olmazdan önce, *söz*'dür. Kuramsal söylemin doğallığı ve sözcüklerin tek anlamlılığı sayıltısı, Aristoteles üzerinden geçerek tüm ortaçağ boyunca filolojinin ve filolojik hermeneutiğinin de yönünü belirlemiş, yüzyıllar boyunca "yansıtma" ve "doğruluk" terimleri sözcüklerin tek anlamlılığı kastedilerek kullanılmıştır. İlk kez 17. yüzyıl ortalarında, Port Royal Okulu düşünürleri, sözcük ile nesnesi arasında tam bir denklik, tekâbül olduğu sayıltısını şüpheli bulmuşlar, sözcüğü *gösteren* ve nesneyi *gösterilen* olarak birbirinden ayırmışlar ve şunları sormuşlardır: Bir sözcük nesnesiyle tam bir denklik içinde olabilir mi? Gösteren gösterilenin tam ve upuygun (adequat) bir tasarımını verebilir mi? Elealıların, Aristoteles'in, tüm bir ortaçağın dil öğretilerinde böyle soruların sorulması olanaklı değildi. Oysa Port Royal Okulu düşünürlerinden sonra J. Locke da, Elealıların ana savlarından birinin, sözcüklerin, potansiyel olarak nesnelerin sınırsızlığı oranında sınırsız olabilecekleri savının doğurduğu bir temel sorun üstünde dururken şunları söylüyordu:

> Dilin yetkinliği adına sesleri idelerin göstereni yapabilmek yeterli değildir. Hele bu işaretler çok sayıda tekil şeyleri kavracatak şekilde kullanılıyorlarsa. Çünkü her tekil şey belirli bir adla gösterilmek zorunda olsaydı, sözcüklerin çok çeşitli türleri bir arada bulundurma (kavratma) özelliği işlev ve değerini kaybederdi.[8]

Locke, ünlü uyarısını bu noktada yapar: "Words would be endless." Ne var ki, sözcüklerin sınırsızca çoğaltılabilirliği belleğin sınırlılığı karşısında gerçekleşemez bir şey olduğu gibi, iletişimi ve bildirişimi ortadan kaldırma tehlikesini de beraberinde taşır. Bu durumda çözüm, Locke'a göre, dilin rasyonelleştirilmesi, yani tekil sözcüklerin sınırsızlığından genel terimlere geçmektir. Ne var ki, bu durumda bir başka sorun ortaya çıkar. Çok sayıda nesneyi tekil sözcüklerle ifade etmeyip onları bir genel terim altında toplamak bir "dil ekonomisi" sağlarsa da, bu genel terimler hiç de tek anlamlı kalamazlar; tersine genel terimler yanlış ve değişik anlaşılma tehlikesini hep taşırlar ve bu onların giderilemez özelliklerini, çok anlamlı olmalarını getirir. *Çok anlamlılık* (polisemi) özellikle genel terimlerin kaderidir. Böyle olunca dil, Elealıların, Aristoteles'in sandıkları gibi nesneleri yansıtan bir ayna (langua speculae) değil, nesneleri çok anlamlı bir metaforlar ve simgeler çokluğu içerisinden gösteren bir alandır. Ve en önemlisi, dil, yine Elealıların, Aristo-

teles'in sandıkları gibi doğal değildir, *yapay*dır. Dil, logos-kosmos denkliğini yansıtan bir ayna değil, insanın bir yapıtıdır, onun bir inşasıdır. Dilin zenginliğini yapan şey, dilin kendisinden kaynaklanan bu çok anlamlılıktır. Ve artık bu noktada çok anlamlı terimler örgüsü olma yönüyle dilin gerçekliği yansıtma, nesneleri karşılayan adlar topluluğu olma işlevi sorunsallaşır. Laplanche/ Leclair formülü bu durumu açıkça ortaya koymuştur:

> Tek anlamlı bir sözcük bir nesne durumunun, yani bir gösterilenin, bir gösteren ile ilişkisi aracılığıyla bellekte tutulmasını sağlar (denotation). Gösterileni (g), göstereni (G) ile simgeleştirerek bu ilişkiyi şöyle formüle edebiliriz: G/g. Ne var ki, gösteren (G), dilin kendisi bir metaforik kullanıma izin verdiğinden, çift işlevlidir. Yani gösteren (G), hem tek anlamlı bir sözcük olma işlevini hem de sözel ve ikame edici bir imlem olma işlevini birlikte yüklenmiştir. Böylece (G), (G') ve (G")'ne dönüşür. Gösterenin (G) bu çift anlamlılığı (G' ve G"), gösterilenin (g) de tek değil çift gösterilen (g' ve g") olmasını gerektirir. Böylece G/g formülü G'-G"/g'-g" formülüne dönüşür... Bu metaforik düzlemde yeni gösteren eski göstereni hiç de zorlamaz; tersine eski göstereni bir gösterilen mevkiine düşürür: G'/G. Buradan şu karmaşık formül çıkar: G'/gxG/g. Buradan, açıkça, edebiyat dili için özel bir ölçüt, bu dil için hatta kurucu olan bir ilişki ortaya çıkmaktadır. Bu ilişki, bir gösterenin bir gösterilenle olan ilişkisidir. Bu ilişki, katı yansıtma kuramının geçersizliğini açıkça ortaya koyar. Dil hiç de klasik *apophansis*[9] anlamında, dil dışı bir nesnel durumu göstermemektedir. Dil bize kendi dışındaki bir şeylerden haber vermez artık; o, kendi içinde devinen bir şey, sözcüklerle sözcükler arasındaki bağıntının serbest kaldığı bir alandır.[10]

Özetle, insan ürünü, yapay bir şey olarak dil, kendi içindeki devinimiyle çok anlamlılığın bizzat kaynağı olmaktadır ve bu çok anlamlılık özellikle edebiyat yapıtının temel özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır.

Edebiyat Kuramı ve Edebiyat Yapıtı

Kuramsal söylem, *theoria,* Elealılardan, Aristoteles'ten beri benimsenen logos-kosmos denkliği sayıltısının bir sonucu olarak, tek anlamlı ifadelerin bir bütünü olma savıyla karşımıza çıkar. Herhangi bir konu hakkında birden fazla kuramsal söylem geliştirilebilir; fakat her bir kuramsal söylem, genel terimlerden örülmüş bir ağ olarak, konusu hakkında tek anlamlı bir

açıklama getirme girişimi olmak zorundadır. Ne var ki, konu edebiyat olduğunda, edebiyat yapıtının çok anlamlılığı, bir edebiyat kuramı için altından kalkılması son derece zor bir sorun haline dönüşür. Bir edebiyat kuramı, kuşku yok ki, ortada edebiyat diye bir şey varsa olanaklıdır. Bu demektir ki, kuram edebiyatı izler. Kuramın bu *sonradanlığı,* olağan göründüğü kadar yadırgatıcıdır da. Çünkü bir edebiyat kuramı, edebiyata, hemen tüm örneklerin gösterdiği üzere, buyurucu, dikte edici bir tavırla yönelmiş, edebiyat için normlar, kurallar önermekten hiç de vazgeçmemiştir. Oysa, edebiyat kuramı ile edebiyat, birbirinden hep ayrı kalmışlardır. Çünkü kuram dili ile edebiyat dili birbirine yabancıdır. Kuram, tek anlamlılık ve buna bağlı olarak açıklık, gidimlilik (discursivity), mantıksal tutarlılık sağlamak, ayrımlar, sınırlar koymak, çerçeveler çizmek zorundadır. Buna karşılık edebiyat, olumlu anlamda gidimsiz, yer yer olumlu anlamda tutarsız olduğundan, hele ifadelerinin çok anlamlılığı nedeniyle, tam bir çeşitlilik ve zenginlik sergiler. Edebi dil karşısında kuram dili kuru, katı ve fakir bir dildir. İşte, tam da bu nedenlerle, *edebiyat kuramsal söyleme hiçbir zaman tam olarak taşınamaz.* Tersine o, kuramla her karşılaştığında, bu demektir ki, kuram onun hakkında konuşmaya her başladığında, kuramı içten içe oyar, onun açıklık, tutarlılık ve gidimliliğini tehlikeye sokar. Filozoflar, özellikle herşeyi zaptürapt altına alma hevesindeki sistemci filozoflar, kurama, *theoria*'ya öncelik ve üstünlük tanırlar; fakat edebiyatın ele avuca sığmazlığı, tam da bu yüzden kuramın buyruğuna girmesinin olanaklı olmaması, bu sistemci filozofları ona kuşkuyla bakmaya ve gitgide öfkelendirmeye başlar. Platon şairi ideal devletinden kovar; Hegel'in, kuramın edebiyat (ve genel olarak sanat) karşısında ergeç muzaffer olacağına duyduğu güvenle, "sanatın ölümü"nü ilân ederken bir çeşit intikam duygusuyla hareket etmiş olduğu düşünülebilir. Sistemci olmayan filozofların önemli bir kısmının edebiyatla (ve sanatla) araları hiç de kötü değildir. Hatta bunların bir kısmı edebi dile severek başvurmaktan da sakınmazlar. Bu filozofların en ünlülerinden biri, Nietzsche, bir edebiyat kuramına, hele hele "nesnellik" peşinde koşan bir edebiyat bilimine tam bir kuşkuyla bakar.[11]

Edebiyat kuramı ile edebiyat arasındaki ilişkide, kuramın edebiyat üzerinde tahakküm kurmasını arzulayan sistemci filozoflar ile kuramın edebiyatı dizgin altına alamayacağını düşünen antisistemci filozoflar arasındaki çekişme, günümüzde de sürüp gidiyor. Benzeri bir çekişme, 19. yüzyılın ilk yarısında, büyük bölümü hermeneutik geleneği içinde çalışmış olan büyük

Alman filologları arasında da yaşanmıştı. Modern filolojinin kurucularından F. Schlegel, edebiyat kuramı ile edebiyat arasındaki ilişkide söz konusu çekişmede gözden kaçan bir üçüncü bağıntı türü bulunduğunu ve doğru ilişkinin bu olduğunu göstermek amacıyla şunları yazmıştı:

> Kuramın önemi, sadece ayrı ayrı şiir türlerini yeniden birleştirmek ve nazmı felsefe ve retorikle bir ilişkiye sokmak değildir. O, nazmı ve düzyazıyı, deha ve eleştiriyi, sanatsal yaratma ile doğal yaratmayı birbirlerine katıştırıp eriterek bir potada kaynaştırmak, şiiri canlı ve toplumsal, yaşam ve toplumu şiirsel kılmak, nükte ve mizahı şiirleştirmek ve sanat formlarını her türlü dayanıklı malzeme ile doldurmak ve humorun kıvrımlarıyla canlandırmak ister; ve zaten onun bunu yapması gerekir.[12]

Ne var ki, Schlegel'in böyle betimlediği bir edebiyat kuramının kendisinin, bir yaratma ediminin ürünü, bir sanat ürünü ve bir çeşit edebiyat olacağı da açıktır. Burada görülmesi gereken husus şudur: Bir kuramın, edebiyatın (ve genelde sanatın) kuramı olmak istedikçe, kendisinin edebiyata (sanata) dönüşme olasılığına açık olmasıdır. Felsefede bu olasılığı olumsuzlayan filozoflar kadar olumlayan (özellikle antisistemci) filozofların da bulunduğu, hemen anlaşılabilir.

Bir edebiyat yapıtının kuramsal söyleme büyük ölçüde taşınamaz olmasına rağmen edebiyat kuramlarının edebiyat yapıtlarını ve gitgide edebiyat fenomenini gidimlilik ve tutarlılık gözeterek *açıklamak* konusundaki istekler, aklın aydınlatıcı gücüne ve her fenomen için bir kuramsal söylem oluşturulabileceğine inanan Aydınlanma felsefesiyle birlikte ortaya çıkmış ve o zamandan beri bir edebiyat kuramları çokluğu ortalığı kaplamıştır. Oysa öyle görünüyor ki, edebiyat yapıtları ve genellikle edebiyat, kuramsal söylemlerin açıklamacı tutumuyla ele alınmaya pek az elverişlidirler. Onlar, açıklanmayı değil, bizzat içlerindeki barındırdıkları her çeşit zenginlikle ve özellikle çok anlamlılıklarıyla *anlaşılmayı* ve *yorumlanmayı* bekleyen yapıtlardır. Ve böyle bir *anlama* ve *yorumlama* çabası da yine ve ancak bir *edebiyat hermeneutiği*nin görev alanına girer.

B- Edebiyat Hermeneutiği

Schleiermacher: Yazarı Kendisinden Daha İyi Anlamak

Hermeneutiğin edebiyat yapıtlarına uygulanmasının ancak 18. yüzyıl sonlarında gerçekleştiğine değinildi. Çünkü, yukarıda da belirtildiği gibi, bir ede-

biyat yapıtı artık "akıl"ın genel geçer kurallarına göre açıklanacak bir metin olarak görülmüyordu. "Nesnel" olmak kaygısıyla edebi metne kendinden bir şey katmaktan kaçınan, metni yorumlamayı öznel olmaktan öteye keyfi bir iş sayan, bunu metne ve yazarına saygısızlık olarak gören bir Aydınlanmacı tinle yönelmenin, ancak ve sadece bir çeşit çeviri ve şerh etkinliğiyle sınırlı kalacağı görülüyordu. Bir edebi metnin anlamının ortaya çıkarılmasının, nesnelci kaygılarından ötürü metin karşısında edilgin kalan araştırmacının, bu kaygıların ötesine geçip yazarın amacını ve metnin anlamını etkin bir şekilde ortaya koymaya gayret etmesi, yani *anlama, yorumlama* ve *değerlendirme* edimlerini gerçekleştirmesiyle olanaklı olacağı görülüyor, araştırmacının kendi öznelliğiyle metne yönelen bir yorumcu olması gerekiyordu.

Schleiermacher 19. yüzyılda felsefi hermeneutiğin kurucusu olarak tanınır. Schleiermacher, bu kurucu olma onurunu, farklı alanlara ait farklı metinler için farklı kurallar geliştiren farklı hermeneutikleri (teolojik, filolojik, hukuksal hermeneutikler) birleştirmek, tüm alanlar ve tüm metinler için geçerli anlama ve yorumlama kuralları geliştirmek ve ortaya bir genel hermeneutik koymak istemesi ve bu yolda çaba sarfetmesiyle kazanmıştır. Schleiermacher'in genel hermeneutiği, yazar-metin ilişkisinde odaklanır. Buna göre metin, varoluşunu yazara borçludur ve dolayısıyla metnin anlaşılması ve yorumlanmasında kalkış noktası, yazarın metinde izlediği amaçtır. Schleiermacher'e göre hermeneutik etkinlik, esasen, metinlerde zaten varolan, ama artık geçmişte kalmış olan anlamı yeniden ortaya çıkarmaktır. Bu bağlamda ünlü filolog Boeckh, her türlü anlama ve yorumlama çabasının "daha önce bilinmiş olanı yeniden bilmek" olduğunu belirtmişti. Schleiermacher'e göre yazar yaşadığı dönemin hem oluşturucusu hem ürünüdür. Dolayısıyla onun ortaya koyduğu metnin anlamını ortaya koymak, yaşadığı dönemin her yönüyle araştırılması, o dönemin tinine nüfuz edilmesiyle olanaklıdır. Hermeneutiği genel anlama ve yorumlama öğretisine dönüştüren Schleiermacher, anlaşılmak ve yorumlanmak istenen metnin bize tamamen yabancı kaldığı bir durumda hermeneutik etkinliğin gerçekleştirilemez olduğunu, bize yabancı gelen hiçbir şeyle karşılaşmadığımız bir metin karşısında ise hermeneutiğe gerek olmadığını söyler. Örneğin bilmediğimiz bir yabancı dildeki bir metin kadar günlük sıradan konuşmalar da hermeneutik etkinliğin konusu olamazlar. Bunların dışındaki her durumda hermeneutik etkinlik işbaşındadır. Edebiyat hermeneutiğinde ise başlıca sorun çok anlamlılıktır. Çünkü edebiyat yapıtında sözcükler kul-

lanıldıkları bağlama ve tarihsel döneme göre farklı anlamlara sahip olabilirler. Ancak Schleiermacher'e göre metnin çok anlamlı olmasına karşılık yazarın niyeti/amacı tektir ve önemli olan da yazarın niyetini/amacını kavramaktır. Schleiermacher bunun için yorumlama sırasında yorumcunun kendisini yazarın yerine koymasını ister ki, yazarın niyeti/amacı ancak bu yolla ortaya konulabilir. Böyle olunca yorumcu da en az yazar kadar etkindir. Ne var ki, Schleiermacher, yazarın niyetinin/amacının, a) yorumcunun metnin yazıldığı dönemin dilinin, tarihsel koşullarının, b) yazarın kişiliğinin ve kişisel ilişkilerin bilinmesi yollarıyla ve empati ve sezgiyle ortaya çıkarılabileceğini söylerken, burada yorumcunun öznelliğinin belirleyici olacağını da görür ve karşılaştırmalı yönteme de başvurulması ve öznelliğin olabildiğince törpülenmesi gerektiğini de bildirir. Karşılaştırma yöntemi, metni önceden bilinen ve tanınan metinlerle karşılaştırmak ve böylece onu belli bir kategoriye yerleştirmeye hizmet eder.[13]

Böylece Schleiermacher, empati ve sezgiye ağırlık veren psikolojik yorumlamayı edebiyat metinlerinin yorumlanmasında temel yöntem saymış olur ki, burada onun hermeneutiğinde Kant'ın deha estetiğinin önemli bir etkisi karşımıza çıkar. Kant, "Dehayı en iyi ancak yine deha anlar" demekle, psikolojik yorumlamanın da önünü zaten açmıştı. Schleiermacher'de yorumcunun değeri ve statüsü, yer yer, yazarınkinden bile yukarıdadır. Çünkü Schleiermacher'in idealindeki yorumcu dahi bir yorumcudur ve böyle bir dahi yorumcunun bir metin için ortaya çıkardığı anlam, yazarın kendi metnine koyduğunu sandığı anlamı da aşabilir. Başka bir deyişle, yorumcu yazarı onun kendisini anladığından daha iyi anlayabilir. Sonuçta Schleiermacher, yorumlama ediminin hiçbir zaman tamamen nesnel olamayacağını, yorumlamada olsa olsa sezgisel bir kesinliğe ulaşılabileceğini belirtmiş olur ki, bu, doğa bilimlerindeki somut kesinlik idealini benimsemiş olan Aydınlanmacı bir "edebiyat bilimi"nin olanağını yadsımayı da içerir.[14]

Dilthey: "Sanat Yaşamanın Organonudur"

Schleiermacher, bir edebiyat yapıtının anlaşılması ve yorumlanmasında doğa bilimlerinin nedensellik ilkesinin yetersizliğini göstermişti. Doğa bilimleri için geliştirilmiş bir yöntemi diğer tüm bilimlere ve bu bilimlerin konularına aynen taşımak, 19. yüzyılda sıklıkla rastlanan bir durumdur. Pozitivizmin edebiyat alanına uygulanmasıyla ortaya çıkmış ve Almanya'da Scherer'in çabalarıyla kurulmuş olan "edebiyat bilimi", döneminin natüra-

lizminin etkisi altındadır ve bu bilim, genellikle sanatı ve özellikle edebiyatı hatta matematiksel formüllerle *açıklamak* gibi bir aşırılığı, herhangi bir yadırgama hissetmeksizin, içinde barındırır. 19. yüzyılda edebiyat alanında pozitivist yöntemlerle çalışan böyle bir "edebiyat bilimi"nin yazarın yaşamına ve yapıtına ilişkin verileri nedensellik ilkesine dayanarak ve matematiksel formüller içerisinde *açıklamak* istemesi, hepsi de hermeneutik geleneği içerisinde çalışan Ast, Boeckh, Schlegel, Bernhardy gibi filologların eleştirilerine hedef olmuştu.

Dilthey, pozitivist yönelimli doğa bilimlerinin yöntemlerinin tin/kültür alanına uygulanmasının sakıncalarını gösterip 19. yüzyılda hermeneutik temelli bir tin bilimleri epistemolojisi geliştirmesiyle tanınır. Dolayısıyla Dilthey için pozitivist yönelimli bir edebiyat bilimi de tinsel/kültürel bir fenomen, bir yaratma ediminin ürünü olarak edebiyat yapıtını ve genellikle edebiyatı ele almakta yetersiz olduğu gibi, edebiyatın ne olduğunun gözden kaçırılmasına yol açması bakımından, hatta çarpıtıcıdır. Çünkü Dilthey'a göre edebiyat yaşamın yansıtılış şekillerinden biri ve hatta en önemlisidir ve onun yansıttığı yaşam doğal yaşam değil, psişik enerjinin kültürel formlar içinde ve başta şiir olmak üzere edebi ifade araçları ile dışa vurulduğu tinsel yaşamdır. Bir edebiyat yapıtı döneminin tininin, "nesnel tin"in bir ürünüdür ve dönemin nesnel tini, bu demektir ki, o dönemin tarihsel koşulları, felsefi, bilimsel, dinsel vd. düşünüş şekilleri, ahlâksal, hukuksal, siyasal düzeni veya düzenleri, yaşama stilleri anlaşılmadan edebiyat yapıtının kendisi de anlaşılamaz. Nesnel tin yorumcuyu da yazarı saran ağdır ve yorumcunun metni anlamasının olanağı da her ikisinin aynı ortak tin içinde yer almalarıdır. Başkalarını ve kendimizi ancak başkalarına ve kendimize ait ifadeler zemininde anlayabiliriz. Bu ifadeler içerisinde edebiyat (ve genellikle sanat) ifadeleri, yaşamı anlamada olduğu kadar, tekil bir edebi metni anlamada da başvurulacak temel kaynaktır. Böylece Dilthey, yaşama-ifade-anlama bağıntısı temelinde bir hermeneutik geliştirmek ister ve edebiyat hermeneutiği, ona göre yaşamı anlamada en önemli yapıtaşları olarak gördüğü edebiyat metinlerini konu edinmesi bakımından genel hermeneutik içinde çok önemli bir yere sahiptir. Dilthey'ın sanata ve edebiyata verdiği önem ve değer, şu ünlü sözlerinde ifadesini bulur: "Sanat yaşamanın organonudur"; "Edebiyat yaşamanın betimlenmesi ve ifadesidir." Dilthey hermeneutik geleneği içerisinde özellikle şair ve şiir sanatı üzerinde en çok duran filozoftur. Ona göre şairin yaşamla bağı diğer insanlarınkinden farklı değildir. Ne var ki şair

olayları diğer insanlardan farklı yaşar ve farklı algılar ve onun kendini ifade ettiğ şiir, o dönemin tininin anlaşılmasında en önemli yorum nesnesidir.[15]

Dilthey, herhangi bir tarihsel dönemde yazılmış bir edebiyat yapıtını, aradaki zaman farkına rağmen anlayabileceğimizi bildirir. Tarihsel dünyayla haşır neşir olmuş ve estetik duyarlılığı yüksek düzeyde olan bir yorumcu herhangi bir tarihsel dönemin tinine önemli ölçüde nüfuz edebilir. Öyle ki Dilthey'da yorumcuya yüklenen rol, Schleiermacher'in yorumcuya yüklediği rolden çok daha yüksek ve çok daha belirleyicidir. Dilthey için de, Schleiermacher'de olduğu gibi, yorumcu yazarı, onun kendisini anladığından daha iyi anlayabilir. Fakat Dilthey ayrıca şunu da ekler: Yazar yaratma süreci içinde bazı şeylerin tam olarak bilincinde olmayabilir. Yorumcu kendisini yazarın yerine koyarak hem onun metnini en az onun kadar anlayabilir, hem de genel olarak tarihsel dünyanın ve ayrıca özel olarak yazarın yapıtını oluşturduğu dönemin tinine yönelik araştırma ve incelemeleri sonucu daha fazla veriye sahip birisi olarak daha fazlasını anlayabilir. Ve en önemlisi, her dönem ve o döneme ait sanat yapıtı kendi tekilliği, biricikliği ile anlaşılabilir. Çünkü, yinelemek gerekirse, bir sanat yapıtı ne kadar evrenselci bir bakışla ve evrenseli yakalamak için yaratılmış olursa olsun, o belli bir tinsel dönemde yazılmıştır ve o dönemin tininin bir ürünüdür. Böylece Dilthey da yazarı yaratıcı dahi olarak görmeyi sürdürür; ne var ki, yazarı anlamak ve yorumlamak için kurallar ve yöntemler geliştirmiş olan dahi yorumculara da gereksinim vardır ve bu gibi kurallar ve yöntemler de ancak dahi yorumcuların ürünü olabilirler. Burada da yaratıcılığı dehaya mal eden Kant'ın deha estetiğinin etkisi açıkça görülür. Sonuçta, Dilthey'ın hermeneutiğinde yazar değil, yorumcu ön plana çıkar. Yorumcunun da yaratıcı yeteneğe sahip birisi olarak görülmesi, Dilthey hermeneutiğini Schleiermacher hermeneutiğinden ayıran en önemli yöndür. Öyle ki, Dilthey'ın filologların kişisel dehalarına ve virtuozluklarına verdiği önem, onların da bir çeşit sanatçı sayılıp sayılamayacakları sorusunu gündeme getirir. Ve Dilthey'ın böyle düşünmesinde en önemli etken, 19. yüzyılın ilk yarısında filolojiyi yeniden yapılandıran Ast, Boeckh, Bernhardy, Schlegel gibi büyük filologların yapıtlarıdır.[16] Yukarıda Schlegel'den yapılan alıntıda, Schlegel'in edebiyat kuramcısı ve yorumcudan bir çeşit sanatsal yaratıcılık beklentisi içinde olduğu görülmüştü. Dilthey'da bu, bir beklenti olmanın ötesinde, verili bir durumdur:

> Tıpkı sanat yapıtlarının kendileri gibi, bu yapıtlar hakkında gerçekleştirilen *biçimsel açıklama* veya *yorumlama* da, mâhirane, ustalıklı, dolayısıyla yine *sanatsal* olan bir yeniden üretici/kurucu anlamanın ürünü olarak gerçekleşir. Usta yorumcular usta sanatçılardır da. Bu yüzden yoğun, derinlikli açımlama veya yorumlama, her zaman dehaya özgü bir yöne sahiptir.[17]

Gadamer: Aslolan Metindir

Gadamer, Schleiermacher ve Dilthey'ın yorumcunun yazarı kendisini anladığından daha iyi anlayabileceği şeklindeki düşüncelerinin tüm hermeneutik geleneğini etkilediğini, bunda da Kant'ın deha estetiğinin etkisinin bulunduğunu belirtir. Kant'a göre sanat yapıtı bilinçsiz bir yaratmanın ürünüydü ve sanatçı yapıtını nasıl yarattığını bilmeyen, sadece dehasının buyruklarını yerine getiren birisiydi. Oysa Gadamer'e göre sanatçı, yaşam deneyimlerinin soğukkanlılıkla, bilinçli olarak dökümünü yapan, bu deneyimleri büyük zahmetlerle sanat formu içinde yansıtan bir kişidir. Sanatsal yaratma, büyük zahmetler, sıkıntılar ve tinsel çabalarla gerçekleştirilen bilinçli bir üretim tarzıdır. Aslında Gadamer bunları belirtmekle Kant'ın deha estetiğinin temel önermelerini tamamen yadsımış da olmaz. Çünkü onun andığı büyük zahmetler, sıkıntılar ve tinsel çabalar, dahice bir edimin eşliği, yani yaratıcı bir etkinlik olmadan sanat yapıtının ortaya çıkmasını sağlamazlar. Olsa olsa şu söylenebilir: Dehada bilinçsiz bir yön olduğu kabul edilebilir; fakat bu, sanatsal yaratmanın tamamen bilinçsiz olduğu anlamına gelmez. Dolayısıyla Gadamer de, Schleiermacher ve Dilthey gibi, yorumcunun da deha sahibi olabileceğini ve yazarı (sanatçıyı) kendisinden daha iyi anlayabilme olanağına sahip olduğunu kabul etmiş olur.[18]

Ancak Gadamer'i Schleiermacher ve Dilthey'dan ayıran bir nokta vardır ve bu onun kendi hermenetiğinin anlaşılmasında da ipucudur. Schleiermacher yazarın, Dilthey yorumcunun önceliğini vurgulamışlarken, Gadamer, sadece metnin içerdiği anlamı ve söylemek istediğini anlamanın önceliğini vurgular ve metni belli ölçülerde yazardan ve metnin yazıldığı dönemin tininden özerk kılar. Yazar-metin-yorumcu üçlüsü içinde odağa alınması gereken, bizzat metindir. Amaç artık yazarı kendisinden bile daha iyi anlamak değil, metni metinde belirtilenlerle sınırlı kalmadan daha iyi anlamaktır. Bu bakımdan, yazarın kendi yapıtı hakkındaki düşüncesi bile yorumcu için bağlayıcı olamaz, yazarın düşüncesi yapıtı hakkındaki farklı yorumlardan sadece birisi olarak görülmek zorundadır. Onun Schleiermacher ve Dilthey'dan ayrıldığı bir temel nokta daha vardır ki, bu, onun hermeneuti-

ğinin en önemli yönünün görülmesini de sağlar. Gadamer, yapıtta ifade edilen anlamın, yazarı (Schleiermacher) ve onun dönemini (Dilthey) empatik yoldan anlamakla ortaya konulabileceğini reddeder. Gadamer'e göre geçmişte kalmış bir anlamı ihya etmek, ona tam olarak ulaşmak olanaklı değildir. Yazılı bir metni anlamak, geçmişteki bir şeyi tekrarlamak değil, onu şimdiki bir anlama ortak etmektir. Bu nedenle anlamanın nesnesi artık yazarın niyeti de olamaz. Hermeneutiğin nesnesi sadece ve sadece metindir. Metin ortaya çıktıktan sonra yazardan bağımsızlaşır; dolayısıyla anlaşılması gereken, yazardan bağımsız haliyle metnin anlamıdır. Böylece Gadamer metni özerkleştirmekten de ötede özgürleştirir ve tabii bu arada yorumcu ve okur da özgürleşir. Yorumcunun ve okurun metnin "doğru" ve "özgün" anlamını ortaya çıkarmak gibi bir yükümlülükleri yoktur. Yorumcu metnin anlamını, ancak kendi düşüncelerini işin içine katarak ortaya çıkarabilir ki, bu durumda "özgün" anlam diye bir şey de kalmaz. Bununla birlikte Gadamer yorumcuya sınırsız bir özgürlük de tanımaz. Çünkü yorumcunun kendi bakış açısını metni anlama çabasına sokmuş olması, sadece, metnin anlamının anlaşılmasına yardım eder. Bu durumda ortaya çıkan anlam ne sadece yazarın metne koyduğu anlamdır ne de yorumcunun tamamen yeniden ve "özgürce" oluşturduğu bir anlamdır; ortaya çıkan ikisinin de katkıda bulunduğu ortak bir üretimdir. Olan şudur: Bir metin anlaşılmak istenirken, yorumcunun ufku ile metnin ufku karşılaşırlar ve bu karşılaşmadan, ne tamamen metnin kendisine ne de tamamen yorumcuya ait olan bir anlam ortaya çıkar. Gadamer hermeneutiğinin hermeneutik çabayı bir "ufuklar karşılaşması" olayı olarak görmesi, Dilthey hermeneutiğinin metne ait olduğu dönemin tininden, tarihsel koşullarından hareketle yönelme tavrına tamamen karşıttır.[19] Gadamer'e göre yorumcunun kendisini yazarın yerine koymak (transpozisyon) yoluyla metnin anlamını anlamaya çalışması, kısıtlayıcı bir çalışmadır. Çünkü "metinler yazarlarının öznelliklerinin, onların yaşamlarının ifadeleri olarak anlaşılmak istemezler." Ayrıca, metnin anlamını yazarın amacı/niyeti kadar metnin ait olduğu dönemin tinine bakarak ortaya koyma çabası da sınırlayıcı bir çabadır. Çünkü yazılı hale gelmiş olan metin, kendisini, ortaya çıkışını etkileyen etmenlerden ve yazarından kurtarmış ve yeni bağlamlar için olumlu anlamda özgür kılmıştır.[20]

Gadamer'in, yazarın rolünü neredeyse tamamen ortadan kaldıran, sadece metinde odaklaşan bir anlama ve yorumlama tarzı önermesi, eleştirilere yol açmıştır. Çünkü yazarın ve ait olduğu dönemin tininin ancak anlama

konusu metin çerçevesinde göz önünde tutulması, Schleiermacher ve Dilthey hermeneutiklerinde hep vurgulanan bir şeyin, "anlamanın tarihselliği"nin ortadan kalkması tehlikesini de beraberinde getirir. Çünkü Gadamer genellikle klasik sanat ve özellikle edebiyat yapıtlarının tarihsel ürünler olmakla birlikte, bir çeşit tarih üstü değer taşıdıklarını da iddia eder. Bu da okurun ve yorumcunun yapıtın hangi döneme ait olduğunu, o dönemin kendisine ne kadar yakın veya uzak bulunduğunu bilmesini, hatta o dönemin tiniyle bağ kurmasını bile gereksiz hale getirebilir. Yorumcu ve okur edebiyat yapıtı ile başbaşa kaldığında, yapıt yorumcunun ve okurun önünde kendi tarihsel bağlamından soyutlanmış bir halde durmaktadır. Öyle ki genellikle sanat yapıtı, bu yönüyle sürekli bir şimdidedir. Bunlar onu yaratıcısından olduğu kadar döneminden de bağımsız kılan yönlerdir. Bu görüşleriyle Gadamer, hocası Heidegger'in etkisinde, hermeneutiği ontolojik ve nesnelci bir zemine oturtmak konusundaki çabalarıyla kendisine özgü bir hermeneutik geliştirmiş olur ki, onun bu ontolojist/nesnelci tavrı, sonradan sert eleştirilere de yol açmıştır.[21]

C- Şiir Sanatı

Şiir Sanatı Üzerine Genel/Tarihsel Birkaç Not

Hermeneutik geleneğinde genellikle sanat yapıtının ve özellikle edebiyat yapıtının bir yorum nesnesi olarak nasıl ele alındığına, geleneğin üç büyük ustası, Schleiermacher, Dilthey ve Gadamer örneklerinde, yukarıda değinildi. Hermeneutik geleneğinde bir edebiyat türü olarak şiir sanatı üzerinde ayrıca ve özel olarak ve en yoğun şekilde duran filozofun Dilthey olduğunu görüyoruz. Sanata yaşamanın organonu olarak bakan Dilthey, edebiyat türleri arasında şiire ayrıcalıklı bir yer ayırır ve büyük şairlerin yapıtlarının dönemlerinin tinini anlamak bakımından önemini sık sık ve bol örneklerle vurgular. Bu örneklere aşağıda yer vereceğim. Fakat daha önce, felsefe tarihinde şiir sanatı üzerine söylenmiş olanlara, sadece birkaç notla sınırlı kalmak üzere, yer vermek gerekecektir.

Platon ve Aristoteles'in sanatı bir mimesis etkinliği olarak gördükleri ve onların görüşlerinin 18. yüzyıla kadar etkili olduğu, 18. yüzyılla birlikte sanata bir poiesis etkinliği olarak bakılmaya başlandığı yukarıda belirtilmişti. Bu saptama, edebiyat ve tabii ki şiir için de geçerlidir. Ne var ki, şiire yüksek bir statünün tanınmasına daha Rönesans'ta bile rastlanır. Gerçi genel olarak sanat ve özel olarak şiir, bu dönemde de mimetist açıdan görülmeye devam

eder. Ne var ki, mimetizm, uç vermeye başlayan poetizmle birlikte anılmaya başlar. Özellikle şair, doğayı taklit eden birisi olarak görülmeye devam etmekle birlikte, aynı zamanda yeni ve özgün bir doğanın mucidi olarak da görülmeye başlar; hatta o kadar ki, Rönesans şaire *alter deus* (ikinci tanrı, diğer tanrı) gözüyle bile bakar. Yine o kadar ki, tüm edebi sanatlar "narrare" (anlatma) ile sınırlanmışlarken, şiir sanatı bir "condere" (yeni bir şey inşa etmek, temellendirmek) yoluyla özgül ve özgün bir gerçekliğin inşası etkinliği olarak görülür. Zaten şiirsel yaratma, şiir sanatı anlamında "poesi" (poetry, poésie) sözcüğü de ilk kez geç Rönesans'ta, 16. yüzyılda kullanılmaya başlar. [22]

Alman Felsefesinde Şiir Sanatı Üzerine Birkaç Belirleme

18. ve 19. yüzyıllar, şiir sanatının ve şairin Rönesans'tan da ötede, tam anlamıyla yüceltildiği yüzyıllar olmuşlardır. İngiltere'de Shaftesbury ve Almanya'da Sturm und Drang (Fırtına ve Atılım) hareketi içinde yer alan düşünür ve sanatçılar, geliştirdikleri şiirsel coşkuculuk öğretisi doğrultusunda, "şair" ile "yaratıcı"yı eşanlamlı sözcükler olarak kullanmaya başlamışlardır. Aynı dönemde estetik, Almanya'da felsefi düşünmenin en önemli alanlarından birisi haline gelmiş ve felsefi estetiğin kurucusu Baumgarten, şiir sanatının üstünlüğünü onun yeni bir dünya yaratabilmesinde bulmuştur. Deha estetiğinin 18. yüzyıldaki öncüsü olan Lessing de benzeri düşüncelere sahiptir. O, şairin yapıntısal figürlerinin, onun dehasının yarattığı başka bir dünyaya ait olduğunu söyler. Lessing, plastik sanatlar ve edebiyat içindeki anlatıcı (narrativ) sanatlar karşısında şiir sanatının yarattığı yapıntısal dünyanın, paradoksal gibi görünmekle birlikte, bu dünyanın anlaşılmasında en önemli mihenk taşı olduğunu ekler.[23] Hamann için şiir dili "insan soyunun ana dili"dir. Herder de insanlığın ilk dilinin şiir dili olması gerektiğini düşünür. Herder, Vico'la birlikte şiir sanatına ve genellikle sanata tarihsellik boyutunu katar ki, aşağıda Dilthey'ın büyük şairler üzerine yorumunu ele alırken, onun bu konuda Vico'dan ve Herder'den etkilenmiş olduğuna da değinme fırsatı olacaktır.[24]

Kant estetiğinin ve özellikle bu estetik içinde yer alan deha estetiğinin etkilerine daha önce değindim. Kant, şiire ve şiir sanatına sanatlar hiyerarşisi içinde en yüksek yeri ayırır.[25] Öyle ki, şiir sanatı Kant'la birlikte felsefi düzeye de yükseltilir; çünkü Kant'a göre "Şair idelerle serbestçe oynar" ve şiir sanatı sanatçının bu özgür oyunu ile, felsefi bilginin yanı sıra bir başka çeşit bilgi de ortaya koymuş olur. Kant'ın şiir sanatını en yüksek yere yerleştiren sanatlar hiyerarşisi Schiller ve Schlegel tarafından da benimsenir

ve hatta Hölderlin'de ve genç Schelling'de şiir sanatı felsefe, bilim ve diğer sanatlar karşısında mutlak bir önceliğe ve üstünlüğe sahip sayılır. Örneğin Schiller'e göre "Şiir sanatı insanlığa olanaklı en yetkin ifadesini verebilen en üstün etkinliktir."[26] Schlegel, yukarıda kendisinden yaptığım alıntıdan bir kez daha anlaşılacağı gibi, şiir sanatı ile şiir kuramı ve genel olarak edebiyat kuramını birleştirme peşindedir ve ona göre bir şiir sanatı kuramı şiir sanatı üzerine bir şiir olmak zorundadır. Ve Schlegel'e göre şiir, felsefe ve bilim arasında kesin sınırlar yoktur ve felsefe de (ilk bakışta aykırı görünse de) bilim de şiirsellikten nasiplerini almadan hiçbir şey yapamazlar.[27] Hölderlin, şiir sanatının deha sahibinin, dahinin eliyle sonsuzu sonlu olanda ifade etme, aynı anlama gelmek üzere, mutlak tinin kendisini deha aracılığıyla tekil ve biricik olanda (ürün olarak şiirde) gösterme etkinliği olduğunu söyler. Schelling için tin felsefesi zaten bir estetik felsefedir; ona göre, "... felsefe ve felsefi yönelimli tüm bilimler şiir sanatının uçsuz bucaksız okyanusu içinde tek bir akıntı halinde akarlar."[28]

Şiir sanatını böylesine yücelten filozoflarımız yanında, onu en yüksek sanat saymayanlar olduğu gibi, onun felsefeden bile daha yukarıya konulmasından hoşlanmayan filozoflarımız da vardır. Örneğin Diderot ve Schopenhauer için en yüksek sanat şiir sanatı değil, müzik sanatıdır. Hegel ise, şiir sanatının felsefenin bile üstüne yerleştirilmesine sert tepki gösterir. Onun *Estetik*'i, çağının sanat felsefesi tartışmalarının bir özetini içerdiği kadar, romantik şiir sanatı anlayışının bir eleştirisini de içerir. Şiirin sadece diğer sanatlar karşısında olmakla kalmayan, hatta tüm tinsel etkinlikler karşısında da öncelik ve üstünlüğe sahip olduğu savı, Hegel tarafından yadsınır. Şiir, artık ne Hamann ve Herder'de olduğu gibi, insan soyunun bir ilk hamlesi ne de Schelling'de olduğu gibi son ilkesidir; tersine o, diğer sanatlardan üstün olsa da, en nihayet sanatlar arasında bir sanattır sadece. Hegel şöyle der: "Şiir sanatı, tinin ve onun tin olarak dışlaşmasının mutlak ve gerçek sanatıdır. ... Bu yüzden içeriğinin ve konusunun tin olması dolayısıyla, şiir sanatı en zengin, en sınırsız sanattır. Ne var ki, o felsefeden sonra gelir. Ayrıca onun diğer sanatlar önündeki yeri, modern dünyada gerilemiştir."[29] Hegel'e göre şiir sanatı, "din ve bilim olarak felsefenin yüksek mevkii" karşısında onlarla aynı düzeyde olduğunu savlayamaz.[30] Ve Hegel'e göre şiir sanatının felsefeyle eşdüzey sayılması ve hatta onun felsefeden daha üste konulması, onun gerilemesinin ve çöküşünün de başlangıcıdır. Çünkü ona göre, "Şiir sanatı, sanatlar arasında özel yeri olan bir sanattır. Ne var

ki onda aynı zamanda bizzat sanat çözülmeye başlar ve sanat felsefi bilgi karşısında ... bilimsel düşünmenin düzyazısallığıyla eşdeğer olur."[31] Hegel'e göre romantik coşkuculuğun bir ürünü olarak çağının romantik şiir sanatı, bizzat kendi savlarından çıkan sonuçlar nedeniyle çökecektir ve en üstün sanat olarak şiir sanatının çöküşü, sanatın sonu, sanatın ölümü olacaktır.[32]

Fransa'da Şiir Sanatı Kuramcılığı

Fransa'da şiir sanatı üzerine felsefi/kuramsal belirlemelerin, çok büyük ölçüde, bizzat şairlerden geldiğini görüyoruz. Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Appolinaire, Valéry gibi Fransız şiirinin en önemli adları, 1850'li yıllardan sonra, şiir sanatının da en önemli kuramcıları olarak sahnededirler. Onları Alman şiir sanatı kuramcılarından ve estetik filozoflarından ayıran en önemli yön, kuramlarını bir felsefe sisteminden çıkarmak istememeleridir. Onlar, "yazar estetiği", "şair estetiği" denilebilecek bir tarz içinde şiir ve şiir sanatı üzerine düşünürler ve zaten düşüncelerini de çoğunlukla şiirlerinde formüle ederler. Tam da bu yüzden, şiir sanatı kuramı, şiir sanatının anlamına uygun olarak, bir lirik metinler kuramı olmaz; tersine şiirsel yaratmanın kuramı olur. Baudelaire'e göre şiir sanatı kuramı bizzat sanat kuramı olabilir, olmalıdır. Onun için (Verlaine, Rimbaud ve Mallarmé'de olduğu gibi) modern şiir sanatı, müzik ve resim sanatları iç içe geçmişlerdir; çünkü onların amaçları birdir. Buna bağlı olarak Baudelaire şiir sanatını bilim veya ahlâk ile eşitlemek isteyen denemeler karşısında onun (müzik ve resimle iç içe geçmiş haliyle) mutlak otonomisini savunur. Şiir sanatı bu mutlak otonomisini, sürekli, Yeni-Olan'ın peşinde olmakla sağlar. Yeni-Olan'ın şiir sanatınca yüklenilen ortaya çıkarılış ve gösterilişi, Rimbaud'da Baudelaire'den de daha güçlü şekilde savunulur. Şiir sanatı algının sınırlarını zorlar; onun alanı "bilinmezin düşünülür mantık dışılığı"dır. Mallarmé için de şiir sanatı alışılmışın simgesel yoldan yarılması, kırılması etkinliğidir. Valéry'nin şiir sanatı tanımı, "İfade edilebilir olmayanın süzcüklerin sonlu işlevleri içerisinde ifade edilmesi"dir. "Mutlak şiir" olarak saf şiir, dil aracılığıyla, yaşam deneyiminin katmanlarına nüfuz eder ki, şiir sanatı ile şiir kuramı böyle bir noktada iç içe geçmiş olurlar. Lautréamont da şiir sanatı ile şiir kuramını birbirine indirger. Hatta ona göre şiir kuramı, şiir üstüne bir üst yazı ve sanatsal yaratma ötesi (metapoetik) yargılar vermesiyle, bir çeşit saf şiir olarak şiirden daha büyük önem taşır. Bu türlü yargılar bir türlü yaratma felsefesinin içinden verilebilirler ki, şair aynı zamanda filozof olmak zorundadır. Bu doğrultuda Lautrémont'un ideali "kesin bir

şiir bilimine ulaşmak" olur ve o gitgide şiir ve tarihi de birbirine bağlar.[33]

Topluca bakıldığında, "şiir sanatı" kavramı, 1800'lü yıllarda Alman estetiğinde ve 19. yüzyıl ortalarında Fransa'da çok çeşitli şekillerde belirlenmiş ve kullanılmıştır. Şiir sanatı diğer sanatlarla, bilimle ve felsefeyle karşılaştırılmış, bazen felsefenin üstüne bazen altına konulmuş, ama hemen herkesce sanatlar hiyerarşisinde en üst yere oturtulmuştur. Almanya'da şiir sanatının felsefeye eşit veya felsefeden daha yüksek mertebede olduğunu ileri sürenler (F. Schlegel, Hölderlin, Schelling) ve onun sona ereceğini söyleyenler (Jochmann, Hegel) arasındaki tartışma ve hatta çekişmeye karşılık; Fransız modernitesinde şiir sanatının bilim, ahlâk ve felsefe karşısındaki önceliğine, üstünlüğüne duyulan inanç çok yaygındır. Fakat Sartre gibi filozoflar da, Hegel gibi, şiir sanatının krizde olduğunu, çünkü sözcüklerin güçsüzlüğünün 20. yüzyılda iyice ortaya çıktığını belirtirler.

Şüphesiz bugün kimse şiir sanatının ve şiir kuramının ölümünden söz etmiyor. Olsa olsa, edebi dilin kuramsal dilin içini oyduğunu, edebiyatın, özellikle şiir sanatının kuramın dar ve kuru çerçevesi içine sokulamayacağını ileri sürenlerin daha ağır bastığı bir dönemdeyiz. Fakat şiir sanatını (ve genellikle sanatı) bir kuramsal açıklamanın nesnesi kılma tutkusu hâlâ birçok araştırmacıyı yönlendiriyor. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında şiir sanatını modern dilbilimin verilerinden hareketle ve çeşitli yapısalcı kuramlar içerisinde temellendirmeye çalışanlar var. Hatta bunların içinde bazı kuramcılar, "dilbilimsel şiir sanatı" geliştirme peşindeler ve bu konuda Fransız modernitesinin iki büyük şairine, Mallarmé ve Apolinaire'e dayanmak istiyorlar. Ne var ki, onların bu konudaki savlarını F. Schlegel, 19. yüzyıl başlarının romantizmi içinde, yukarıda da alıntıladığım üzere, zaten dile getirmişti. Şiir sanatı ile şiir kuramını birbirine dayandırmak ve birbirinden üretmek, Schlegel'in bu temel savı ve arzusu, günümüzde çeşitli dilbilim okulları içinde yankılanıyor.[34]

D- Dilthey'da Tarih ve Şiir

Tarihi Anlamada Edebiyat Yapıtının Rolü

Yukarıda Dilthey'ın edebiyat hermeneutiğinin temel savlarına yer verilmişti ve onun felsefi hermeneutiğin tarihinde genellikle sanatla ve özellikle edebiyat ve şiirle en yoğun şekilde ilgilenen filozof olduğuna değinilmişti. Yazının bu bölümünde hermeneutik geleneğinin diğer büyük filozoflarına, Schleiermacher ve Gadamer'e değil de, Dilthey'a yer ayırmamın ilk nedeni budur. İkinci olarak, Heidegger'in ve özellikle öğrencisi Gadamer'in, olumlu

katkıları yanında hermeneutiği belli bir felsefe yapma tarzı, ontolojist/nesnelci felsefe yapma tarzı doğrultusunda yeniden yapılandırma girişimlerinin bence çok yerde hermeneutiğin anlam ve işlevini çarpıtmaya yol açmış olmasıdır.[35] Bu yazının konusu göz önünde tutularak burada ancak şu kadarının belirtilmesini gerekli buluyorum: Schleiermacher ve Dilthey'da hermeneutik, tarihi, tarihselliğiyle insanı, yani kültürü yapan ve yaptığı şeyin, kültürün içinde yaşayan konumuyla insanı anlamanın bir organonu olarak işlev kazanır. Özellikle Dilthey, anlamayı sadece tin bilimlerinin temel yöntemi haline getirmez; onu felsefe yapma olanağını sağlayan temel edim sayar. Oysa Heidegger'de ve özellikle Gadamer'de hermeneutik, anlama konusu metnin hem yazardan hem yorumcudan adeta bağımsız bir statü kazanmasıyla, herşeyden önce metinleri tarihsellikleriyle anlama, yani onları ait oldukları dönemin tininin/kültürünün ürünleri olarak görme görevinden büyük ölçüde uzaklaştırılmış olur. Ayrıca Gadamer'de sanatçıya (şaire) tanınan statünün hiç de yüksek bir statü olmadığı, onun sanatçıyı (şairi) hatta yer yer bir teknisyene indirgediği de görülür ki, bu, onun uzaktan uzağa Aristotelesçi mimesis kuramının örtük etkisi altında olduğunu da gösterir.

Dilthey'a dönüyorum. Önce, Dilthey'da şiir sanatının tarihi ve insanı anlamadaki işlevinin anlaşılması bakımından, yukarıda Dilthey'a ayrılan sayfalarda belirtilen birkaç noktanın anımsatılması gerekecektir. Daha sonra, filozofun "İnsan ve Tarih Dünyasında Tekilleşme ve Sanat" adlı yazısından[36] yapacağım alıntılarla, onun edebiyat hermeneutiğinde şiir sanatının hem kendisi yönünden hem de tarihi anlamak bakımından taşıdığı önemi göstermeye çalışacağım.

Dilthey'a göre edebiyat ve şiir sanatı yaşamanın yansıtılış şekillerindendir ve hatta bu yansıtılış şekilleri içinde en önemlileridir. Bir edebiyat yapıtının, bir şiirin yansıttığı yaşam, tabii ki doğal yaşam değil, psişik enerjinin tinsel/kültürel formlar içinde dışa vurulduğu tinsel yaşamdır. Bir edebiyat yapıtı, ait olduğu dönemin nesnel tininin, bu demektir ki, o dönemin tarihsel koşullarının, felsefi, bilimsel, dinsel vd. düşünüş şekillerinin, ahlâksal, hukuksal, siyasal düzen ve düzenlemelerinin, yaşama stillerinin oluşturduğu bir yaşama ağı içerisinde yaratılır. Gerçi edebiyat yapıtı döneminin mimetik yoldan ortaya konulmuş basit bir yansısı değildir; o bir yaratıcının özgür ve özgün ürünüdür; ne var ki, tüm bunlar, yapıtın, ait olduğu dönemin tininin bir ürünü olması gerçeğini değiştirmez. Yapıtta ait olduğu dönemin tinini yansıtmayan, hatta o dönem için aykırı, marjinal yönlere, öyle ki, *novum* olarak nitelendiri-

lebilecek bir Yeni'ye de pekala rastlanabilir. Ne var ki, bu nitelikteki yapıtlar da, yarattıkları etkiler bakımından o dönemin tininin/kültürünün ya kapsamını genişleten ya da yeni bir tinsel/kültürel yapılanma için yapıtaşları olan yapıtlar olurlar. Dönemin başat duyuş, düşünüş şekli, ahlâksal, estetik, siyasal değerler topluluğu olarak nesnel tin, yorumcuyu da yazarı (şairi) da saran ağdır ve bir yorumcunun metni (yazarın ifadesini) anlamasının olanağı da, her ikisinin de aynı nesnel tin içinde yer almalarıdır. Böylece Dilthey, *yaşama-ifade-anlama* bağıntısı temelinde bir hermeneutik geliştirmek ister ve edebiyat hermeneutiği, yaşamayı anlamada en önemli ürünler olarak gördüğü edebiyat metinlerini konu edinmesi bakımından tin bilimlerinde ve genel hermeneutik içinde çok önemli bir yere sahiptirler. Dilthey şöyle der:

> Sanatın yaşama deneyimine dayalı olması ve malzemesini, konu içeriğini bu yaşama deneyiminde bulması, kendiliğinden anlaşılır olan bir husustur. Sanat, gökyüzünü ve cehennemi, tanrıları ve hayaletleri bile, ancak yaşama gerçekliğinde içerilmiş olan renklerle resmeder. Fakat her birimizin yaşama deneyimi de sanatın bu yaşama deneyimine yapmış olduğu etkilerden ayrılamaz. ... içimizdeki insanın farkına bu yolla varma olanağına sahip olmasaydık, insanlık durumunu anlamak hususunda elimizde pek az şeyimiz olurdu. Ve sanatın yaşama deneyimi içerisinde temellerini bulduğu nasıl ki kendiliğinden anlaşılır bir şeyse, aynı şey bilim için de böyledir. En nihayet, bilim de, yaşama deneyimi gibi, belirli bir çerçeve içerisinde, sanatsal erke ve sanatsal araçlara bağlıdır/bağımlıdır. Bunun gibi, tarih yazımcısı, toplumsal konular üzerinde yazan bir yazar, siyaset düşünürü, ancak sanatsal erk ve araçlar sayesinde insanı ve insani durumları kavrayabilirler.[37]

Dilthey, sanatın önemini ve temellerini yaşama deneyiminde bulması nedeniyle aynı sanat aracılığıyla yaşamayı anlamanın olanağını ve değerini değerini de şöyle belirtir:

> ... Sanat, yaşantılarımızı ve dolayısıyla içlerinde kuşatılmış halde olduğumuz bu yaşantıların *dar çerçevesini genişletir*. O, karanlık ve sert iç gözlemde içerilmiş yaşama bağlamını, *yeniden üretimin* aydınlık, yumuşak sferine yükseltir. O, yaşamın *bizim duyusal/doğabilimsel kavrayışımızdan daha güçlü bir kavrama potansiyeli içerisinde* nasıl göründüğünü gösterir ve yaşamımızı özgül, gündelik etkinliklerimizin dar çerçevesinden daha ötelere çeker, varo-

> luş ufkumuzu genişletir. Sanat sayesinde kendimizi yaşam karşısında *serbest bir konumda* buluruz (Schiller sanatı oyunla karşılaştırır). Böylece varoluş ufkumuz, birbirlerini bütünleyen birçok dahinin yarattıklarıyla hatta sınırsızca genişler. Birçok yönüyle sanatçıyla aynı hamurdan olmak zorunda olan tarihçinin yaratıcılığının hakkı yukarıda zaten teslim edilmişti. İnsan yaşamının en içsel, en kişiye özel sayılan yönleri bile, tarihsel bir konum ve durum içerisinde yaşanabilir. İnsanın kendi psişik potansiyellerini edimselleştirme şansı da aynı tarihsel konum ve durum içerisinde bulunabilir. Ve insan sahip olduğu psişik potansiyeli, en üst düzeyde, ancak tarihsel konum ve durum içerisinde gerçekleşebilen sanatsal yaratmada edimselleştirebilir. Bu yüzden sanat, insanı ve yaşamı anlamanın organonudur.[38]

Dilthey'ın sanatı yaşamayı anlamanın organonu olarak görmesinin ardında, kendi döneminde bilimsel, özellikle doğabilimsel yöntemin tarih ve insan dünyasına uygulanmasının doğurduğu olumsuz sonuçlara duyduğu tepkinin de rolü vardır. Dilthey, bu durumu şöyle belirtir:

> Bir oyunu izlerken artık sadece tasarlamayız, sadece algılamayız; hatta oyun kahramanlarının psişik hallerini yeniden yaşarız. Ve psişik hallere bu içten katılma, şimdi artık hiç de bizim sahnede olup bitenlere duyduğumuz özel bir ilgi/çıkar bağından çıkmış değildir. Bizi kendimizle karşı karşıya getirebilen şey olarak refleksiyon, başkalarının psişik hallerine bu içten katılma hareketimizi öncelemez. Durum tam tersinedir. Psişik hareketlilik ve refleksiyon, hatta, bu yeniden üretici/kurucu/oluşturucu anlamaya, onun sessiz ve derinden akışının önünü kesen ve bu akışı engelleyen pek kaba ve pek sert türde bir set oluşturur. Aklı ve zihinselliği empatik anlamanın önüne koymak, insanı ve tinsel yaşamı anlamak bakımından, sanıldığının tersine, çoğu kez basbayağı engelleyicidir. Bu nedenledir ki, sahnedeki oyunun bir episodunda olup biten bir şey oyunun dramatik betimi sayesinde üzerimizde empatik yoldan çok yakın bir etki bırakırken; oyunun kahramanlarının refleksif/zihinsel yoldan gerçekleştirilen bir analizi, o kahramanların bizden uzaklaşmasına yol açar. Öyle ki, oyuna ve kahramanlara geri dönmek için, artık ancak onlarla yeniden bir empatik bağ kurmamızı sağlayacak yeniden üretici/kurucu/oluşturucu bir anlamaya başvurmalıyız. İnsani ve tinsel olan şeyler hakkında kesinliği, o da bir dereceye kadar, refleksif/analitik yoldan değil, empati ve anlama yoluyla sağlayabiliriz.[39]

Dilthey, insanı ve tinselliği sanat yapıtları aracılığıyla anlama etkinliğinin önem ve değerini belirlemeye geçmezden önce, insanı ve tinselliği refleksif/zihinsel/analitik yoldan ve sadece dış gözleme dayanarak açıklamak isteyen bir bilim yapma tarzını, döneminin pozitivist bilimi örneğinde özel olarak şöyle eleştirir:

> İçsel yaşanmışlık halini, yaşantıyı ve yeniden üretici/oluşturucu/kurucu anlamayı en temelinden düzenleyen, bu demektir ki, bunları önceleyen, bunları arkasında bırakma gücüne sahip olan hiçbir bilimsel etkinlik yoktur. Çünkü bilim yaşamayı önceleyemez; tersine onun kendisi yaşamanın ürünüdür. Bu tabii ki tin bilimleri için de böyledir ve tin bilimleri, nesnelerinin karşısına onları öncelediği düşünülen ilke, kural, kuram ve yasalarla çıkan doğa bilimlerinin tersine, bu temel olgunun tam olarak bilincindedirler ve gerçekten de onlar ancak, Minerva'nın baykuşu gibi, yaşamayı izlerler. Öyle ki, bu içsel yaşanmışlık hali ve kaynağını orada bulan yeniden üretici/oluşturucu/kurucu anlama, tin bilimlerini ve onların en soyut işlemlerinin bile kendisi üzerinde nihai meşruluklarını kazandıkları ana zemindir. Burada anlama, rasyonel kavrayış içine taşınıp orada onun bir basamağı haline getirilemez. Bir kahramanı veya dahiyi rasyonalite zemininde kavranılabilir kılmayı denemek, nâfile bir çabadır. Onlara ulaşmaya götüren en özgül yol, en öznel yoldur. Çünkü dahideki gücü sezip anlamak konusundaki en yüksek olanak, bizzat, onun üzerimizdeki etkilerinin yaşantılarında, kendi özgül yaşamımızın bu etkilerle daha ötelere gidip genişleyen alanı içinde bulunur.[40]

Ve böyle bir yüksek anlamayı gerçekleştirecek olan yorumcunun da çok özel bir kişi olması gerektiği, kendiliğinden anlaşılır. Dilthey bunu, yukarıda da alıntılamış olduğum şu sözlerle ifade eder:

> Tıpkı sanat yapıtlarının kendileri gibi, bu yapıtlar hakkında gerçekleştirilen *biçimsel açımlama* veya *yorumlama* da, mâhirane, ustalıklı, dolayısıyla yine *sanatsal* olan bir yeniden üretici/kurucu anlamanın ürünü olarak gerçekleşir. Usta yorumcular usta sanatçılardır da. Bu yüzden yoğun, derinlikli açımlama veya yorumlama, her zaman belli ölçülerde dehaya özgü bir yöne sahiptir. Bu demektir ki, yoğun, derinlikli açımlama ve yorumlama, öncelikle, nesneye (yapıta) karşı içsel yakınlık, yatkınlık ve

> sempati sayesinde ancak yüksek bir olgunluk derecesine ulaşabilir. Burada saf analitik ve refleksif düşünmenin yapabileceği çok şey yoktur. Açımlama veya yorumlama, insanın tüm psişik ve zihinsel donanımıyla gerçekleştirdiği bir yeniden anlamadır.[41]

Şiirdeki Tarihsellik

Dilthey, alıntılar yapmakta olduğum söz konusu yazısının üçüncü bölümünde, sanatın her zaman tekilleştirici/özgülleştirici bir etkinlik olduğunu, tam da bu nedenle, bir dönemin tekil/özgül kalan ve başka dönemlerden farklı olan tinini anlamada, o tinin bir ürünü olarak, sanatın en uygun araç, organon olarak görülmesi gerektiğini, bir kez daha belirtir. Ona göre, Avrupa tarihindeki büyük çağlar, öncelikle o çağlara özgü edebiyat yapıtlarını ve özellikle büyük şairlerin yapıtlarını anlama/yorumlama yoluyla aydınlatılabilir.

Kahramanlar Çağı Tininin Ürünü ve Yansısı Olarak Homeros Şiiri

Dilthey, söz konusu yazısında, yukarıdaki genel belirlemelerden sonra, Avrupa edebiyatı tarihinden örnekler vererek bu belirlemelerini somutlaştırmak ister. Dilthey'ın ele aldığı ilk büyük şair, tüm Avrupa şiirinin de ilk büyük şairi olarak, Homeros'tur. Ve Dilthey Homeros'un şiirinin, döneminin tinini anlamak konusundaki önem ve değerini şöyle ifade eder:

> İyonya'daki Grek kolonilerinin teolojik koşullu gelişiminin sınırlarında Homeros'un şiiri durur. ... Eski dünyanın bu en büyük şiirinde, olağanüstü bir güç, ataların büyüklüğüne duyulan inanç ile tanrılara duyulan inancın birlikteliği, yaşam ve dünyanın tarafsız bir şekilde kendi gerçekliği ve nesnelliğiyle görülmesi; evet, bunların hepsi, birbirine geçmiş bir halde ifadeye gelir. Antik insanlığın bu büyük şairinden, Homeros'tan ilham ve düşünce yönünden etkilenmiş olan şairler birliğinin üyelerinin ne kadar çok olduğunu düşünelim. Nedir Homeros'un şiirinin özellikleri? Bir kez Homeros kendi şiirinde tam bir aristokrat tavra sahiptir. Onun şiirini zarif, ince, özgür düşünceli, dünya dostu bir hava kuşatır. Onun tanrılar devleti tipsel figürlerin iç ilişkilerini yansıtır. Bu tanrı figürlerinde, güç; vicdansız, pişmanlık duymaz, hiçbir dış sınırlamaya bağlı olmayan yaşam atılımı ile birleşmiştir. Bu figürler bu yaşam atılımı ile, vicdansız ve pervasız doğa güçlerine yakın dururlar. Homeros destanının insan kahramanları bu tanrılara sadece dıştan bağlıdırlar; tıpkı Fransız tragedyasında tanrıların kahraman insanları yatıştırması veya tahrik etmesinde olduğu gibi. Çünkü burada şurası açık-

> ça bellidir ki, bu kahramanlar kendi eylemlerinin yasasını kendi içlerinde taşımak zorundadırlar ve onlardan her birinin gerçek yaşamı, güneş ışınları altındaki yaşamlarından daha uzun sürer. Çünkü ruh, ölümden sonra, kendini, bir yarım yaşam, ama yine de bir yaşam içinde, çelişik bir adla "ölüler ülkesi"nde, yapayalnız ve kaybolmuş bulur. Böylece Homeros'un aristokratik dünyasında kahramanlığın tipsel yönleri, kahramanlığı olanaklı kılan koşullar; güçlülük, bağımsızlık, yapayalnızlık ve kendi başınalık olarak yükselir.

Ve Dilthey, Homeros'un şiirinde betimlenen aristokratik dünyanın ve bu dünyaya özgü değer ve erdemlerin, Grek dünyasını, Grek tinini anlamak bakımından temel ipuçları olduğunu söylerken, "Sanat yaşamayı anlamanın organonudur" özdeyişini, yukarıda alıntıladığım cümleleriyle doğrular gibidir. Ve Dilthey, Homeros'un şiiri üzerinden Grek dünyasını anlama çabasının sonuçlarını şöyle toparlar:

> Artık şu söylenebilir ki, Homeros'un şiirinde şairin ... içinde hareket ettiği sınırlar, bizzat zamanının ve çağının sınırlarıdır. Şairin tüm ufku, aristokratik toplum tarafından kuşatılmıştır. ... Kişiler arasında farklılık bu aristokratik toplumda doğaldır ve farklılıklar soya, mizaca, atılganlığa, daha yüksek menşeye ve soyağacına, güç ve iktidarın ve kahramanlara özgü kuvvetin derecesine göre belirlenir. Tüm bu aristokrat karakterler, kendilerini doğrudan etkileyen sert motiflerle harekete geçerler. Öyle ki, III. Richard, IV. Henry ve Macbeth başta olmak üzere, Shakespeare'in kahramanlarıyla karşılaştırıldığında, Homeros'un kahramanlarının hepsi, normal koşullarda bir sükûnet ve huzura sahiptirler; bunlardan hiçbiri, onlara kendisine ulaşma tutkusu aşılayan ve hep göz önünde bulundurdukları bir amaç bağlamından hareketle, enerji, güç iradesi ile dopdolu, planlı bir şekilde ileriye doğru süreklenmezler. Buradan bakıldığında, buna en iyi örnek, bizzat Achilleus'tur. O, Phitia'da sükûn içinde yaşamayı tahayyül eder ve sadece koşullar dolayısıyla öne itildiğini, lider konumuna sürüklendiğini düşünür. Ve Homeros'un kahramanlarının hepsi, ortalama insanın mütevazı plan ve beklentileriyle donatılmışlardır. Bu kahramanlardan hiçbiri birey olarak kendilerini diğerlerinden ayıracak olan özelliklerle donatılmış değirdirler ve onları birey kılacak olan yönleri, kendilerine ait bir dilleri, üslûpları, düşünceleri, bu düşüncelerin yontup biçimlendirdiği birer kişilikleri yoktur. Homeros'ta birey yoktur.[42]

Yeni Grek Tinini Tragedyada , Tragedyayı Yeni Grek Tininde Anlamak

Dilthey, Homeros'un kahramanlar çağına özgü epik şiirinin tragedyanın ortaya çıkışıyla ikinci plana itildiğini, hatta bir ölçüde bir anıya, tarihsel mirasa dönüşüp sadece toplumun belleğinde yaşamaya geçtiğini belirtir. Tragedya ve trajik şiir, Dilthey'a göre, Grek tininin dönüştüğü yeni ve büyük bir hareketin ürünüdür. Yeni tin, kahramanlar çağının tanrı öyküleri, mitoslarıyla artık yetinemiyordu. *Mitos*, yerini *logos'*a bırakmaya başlamıştı. Buna bağlı olarak kahramanlık çağına özgü değerlerin yerini de, yavaş yavaş akılcı değerler almış, mitik evren tasarımı yerini rasyonel ölçütlere dayalı bir ideal düzen ilkesine bırakmıştı. Öyle ki sadece kahramanların değil, hatta tanrıların varoluşlarının bile bu ideal düzen ilkesine bağlı sayılmaya başladığı yeni bir düşünüş şekli ortaya çıkmıştı. Böyle bir ideal düzen ilkesi tasarımı olmadan tragedya ve trajik şiir ortaya çıkamazdı. Dilthey bu durumu, tragedyanın büyük şairlerini anarak şöyle betimliyor:

> Grek tininin bu yeni ve dönüşmüş şeklinde tanrıların ideal varlık düzeninin üzerinde veya dışında, bağımsız ve otokton bir nelikleri yoktur. Trajik karşıtlık, tutku ve akıl arasındaki karşıtlık, bu ideal düzen ilkesi altında anlaşılmaya başladı. Mitosların ahlâksal-rasyonel bakış açısından eleştirilmesi, daha Stesichorus'un koro şarkılarında dikkat çeker. Aschylus ve Sophokles'in en önemli tragedyalarında böyle bir ideal bağlama doğru bir yöneliş vardır. Hatta Platon'un idealar öğretisi, kendi metafizik formu içinde, bu ideal düzen ilkesinin bir betimlenişidir ve bu ilke ile tanrılar birliği arasındaki savaşa, devlet üzerine yazılarıyla o da katılır. Homeros'ta *mitos* egemendir; Aschylus ve Sophokles'te ise mitos tek başına değildir, onun karşısına *logos* çıkarılmıştır. Öyle ki, Aschylus ve Sophokles'in tipleri, birlikli, tutarlı kişilik yapılarına sahip olarak biçim verilmiş tiplerdir. Ve bu kişiler, Attika tragedyasında, logos-mitos karşıtlığını benimseyen antitezci bir tavırla kurgulanmışlardır. Homeros'ta anlatıcılık (narration) ile sağlanan etki, Attika tragedyasında retorikle sağlanır ve tiplerin çizilmesinde dayanılan karşıtlık, konuşmanın antitezci formları içinde dramatik bütünün tüm öğelerine kadar yayılır. Attika tragedyasında tutkunun ifadesi; betimlemelerdeki abartılı ihtişam, maskeleme ve müzikle desteklenir. Başka bir deyişle, bunlar, tragedyaya soluğunu veren pathos'un ifade edilişini kuvvetlendirirler. Homeros'un tersine, tragedya kahramanlarında dinginlik, tevazu ve sükûnet yoktur; kahramanlar kendilerini bir şeylere kapılmış olarak bulurlar. Konuşmalarda kahramanların ruh hallerinin ve bu ruh hallerindeki değişmele-

> rin ifadesine nâdiren rastlanır. Kahramanların kendi iç dünyalarından söz etmeleri ise, daha da nâdirdir. Kişiler, tam anlamıyla retorik düzlemde yani karşıt tezli konumları ve konuşmaları ile belirlenmişlerdir. Ancak Euripides'le birlikte bu trajik tipler bireysel bir yaşam, bir bireysellik kazanırlar. Özellikle güçlü, iktidar sahibi insan, böylesine önemli bir trajik figür, doğal hukuk üzerine refleksiyonun hızlandığı bu dönemde bir bilinç kazanır, kendi güç iradesinin üzerinde, kavramlardan oluşmuş, rasyonel/düşünsel bir atmosfer içerisinde soluk almaya başlar. Onun konuşmasında duygu ve tutku belirten sözcükler yanında, kavramlar hatta daha ağır basmaya başlarlar. Öyle ki, insanın içselliğinin ve tinselliğinin daha önceki tüm betimleme tarzlarının üzerine Platon'un otoritesi damgasını vurmuştur artık. Bu açıdan bakıldığında, Platon, Greklerin Homeros'tan sonraki en büyük sanatçısıdır. Onun Sokrates'i, tüm insanlığa mal olmuş iki figürden birisidir.[43]

Rönesans ve Reformasyonun Kesişme Noktasında Shakespeare Şiiri

Shakespeare'in Grek tragedyasından etkilenmiş olduğu, bilinen bir şeydir. Bununla birlikte o, Dilthey'a göre, bu etkiler yanında kendi çağının tinsel hareketlerinin de yönlendirdiği bir istikamette yürür. Başka bir ifadeyle, kendi çağının tinsel hareketlerini anmadan ve anlamadan, Shakespeare'i anlamak da olanaklı değildir. Dilthey, 15.-17. yüzyılları kapsayan dönemin, Shakespeare'in yaşadığı dönemin, Katoliklik, Protestanlık ve Rönesans arasındaki karşıtlıkların en sıcak şekilde yaşandığı dönem olduğu kadar, bilimsel düşünüş tarzının serpilmeye başladığı ve kişinin kendi iç bağımsızlığının peşine düştüğü dönem de olduğunu belirtir.

> Shakespeare bu yüzyılların yeni idelerinin yön verdiği bir tarihsel atmosfer içinde soluk alıyordu. O Rönesans'ın ideleri kadar Protestanlığın idelerinin de etkisi altındaydı. Ve onun o güçlü, benzersiz yaşam ve dünya deneyimi ve duygusu, buralardan beslenip gelişti. Rönesans tini ile Protestanlık tininin buluşması, Shakespeare'de ifadesini şu noktalarda buluyordu: İçimizdeki enerjiyi saklı tutmamak, onu eyleme dönüştürmek, "yaşam" denen şeyin de tinsel karakterli bu dönüştürme ile şekillendiğini bilmek; varoluşumuzu esenliğe ulaştırmak; Protestanlığa özgü ödev bilincine uygun olarak, ahlâksal ödevlerin, toplumsal sorumlulukların gereklerini yeterince yerine getirmek; sahip olduğumuz güçleri ve yetenekleri serbestçe kullanıp onları daha da geliştirmek; güzelliklere sahip çıkmak; mutluluğu, kendi güç ve yeteneklerimizin yine kendimiz tarafından gelişti-

> rilmesinde ve faaliyete geçirilmesinde bulmak; vakar ve itidal içinde yaşayıp adaletli olmak; ölçüyü hep elde tutmak. Yaşamın yeni kuralları bunlardır; bu kurallar hiç de soyut düşünme ürünü şeyler değildirler; tersine insan varoluşunun yine insan eliyle biçimlendirilmesinin araçlarıdırlar.[44]

Ve Shakespeare, Dilthey'a göre, kendi çağının özgüllüğünü ve bu döneme özgü trajik çatışmanın kaynağını, yukarıda sayılan güçler, eğilimlerle ödevlerin çatıştığı yer olarak insanın iç dünyasında bulacaktır. Trajik olanı yaratan, Grek tragedyasındaki soyut mitos-logos karşıtlığı değil, somut psişik güçler ile rasyonel yoldan tasarlanmış ödevler arasındaki gerilim, karşıtlık ve çatışkıdır. Dilthey şöyle devam eder:

> Trajik çatışmanın kaynağı insanın kendi içindedir. İnsan, ödev ve sorumlulukları ile kaotik ve karanlık tutkuları arasında sıkışıp kalmıştır. Bunlar arasındaki çatışma, onun psikesinin derinliklerinde bir uyumsuzluk olarak yaşanır. Shakespeare'in trajik karakterleri, psişik olarak hem çok güçlüdürler hem sık sık patolojik haller yaşarlar. Böylece gözlerimizin önünde, bu uyumsuzluk dolayısıyla, birdenbire, kahramanların bu güçlü psişik yapılarından ve aynı psişik yapının kaotik derinliklerinden, içinde yaşanılan koşullar aracılığıyla ancak gizi açılmış bir şey meydana çıkar.[45]

Ne var ki, Dilthey'a göre Shakespeare'in karakterleri, çevre koşullarından, tarihsel/tinsel ortamdan hiç mi hiç etkilenmeyen, kendi psikelerine gömülmüş karakterlerdir. Ve Dilthey, bunun nedenini, Shakespeare'in dönemine özgü tinsel motiflerle açıklar:

> Böylece Shakespeare'de trajik olan, dünyanın ağırlığı ve baskısı karşısında ortaya çıkan uyumsuzluk ve antagonizmada yatmaz; tersine, içte, psişik yapıda, oradaki oransızlıkta, denksizlik ve uyumsuzlukta yatar. ... Trajik olanda ne tanrıların ve kaderin, ne logos-mitos çatışmasının rolü vardır; onun kaynağı sadece ve sadece insan psikesidir. İnsan hakkındaki bu yeni kavrayış tarzı, yeniçağda "özgül kişilik" ve "bireylik" denilen şeyden kastedilenleri de anlamamızı sağlar. Fakat tekrarlamalıyız ki, Shakespeare'in kişileri, çevre koşullarından, tarihsel ve tinsel koşullardan sanki hiç etkilenmezler. Çevre koşulları, tarihsel/tinsel ortam, bu kişilerin hırçın, ateşli, heyecanlı ve tutkulu doğalarına hiçbir etki yapmaz veya bu doğaların kendi doğrultularındaki gidişatını asla engellemez. Sanki bu kişiler kendi psişik

> yapılarının derinliklerinden salt bir enerji halinde fışkırarak ortaya çıkmış gibidirler; dünya, çevre koşulları, tarihsel/tinsel ortam, sanki sadece onların hiddetli, hırçın, taşkın psikelerinin ortaya dökülmesine aracılık eden pasif zeminlerden ibarettirler. Shakespeare, tarihselliği ve tarihsel insanı tanımaz; yaşamın koşulları, tarihsel/tinsel ortam, onun için, insan psikesindeki ezeli çatışmanın gösterilmesinde sadece aksesuardırlar. Bununla birlikte, Shakespeare'in yapıtları, bu nitelikleriyle, tam da kendi döneminin tinini yansıtırlar. Doğa bilimlerinin ve mekanizmin doğuş ve yükseliş dönemidir bu dönem. Bu nedenle Julius Cesar da, Othello da, farklı çağların ve kültürlerin insanları olsalar da, aynı psişik belirlenimleri yaşarlar; aralarında yüzyılların olması, değişik kültürlerin insanları olmaları, hiçbir şey ifade etmez. ... Shakespeare, yaşadığı dönemin "doğa"yı ve "insan doğası"nı bilimsel/mekanist bir bakışla ve tarihsellikten habersiz bir şekilde ele alan tavrını edebiyatta sürdürür. Onun kahramanlarının eylemleri hiç de içinde bulundukları tarihsel veya toplumsal koşullardan hareketle anlaşılamaz. Shakespeare tarihsel/tinsel belirlenimden habersizdir. Dolayısıyla onun yapıtları herhangi bir tarihsel/tinsel döneme hiç de ait ve içkin değildirler; tersine bu yapıtlar esasında tarihsel/tinsel aidiyetten bağımsız ve bu anlamda aşkın bir düzeni anlatıp dururlar. Bu düzende sadece bireyin doğal enerjileri öne çıkar. Böylece insani ilişkilerin hemen tümü de insan psikesindeki karşıtlık ve koşutluklardan çıkmış olur. Burada yeniçağ başlarının doğalcı/doğabilimci tininin sesi duyulur ve Shakespeare de bu tinin içinden konuşur ve bize onu yansıtmış olur. Elbette ki, her döneme olduğu gibi bu döneme de damgasını vuran bir tarihsel/tinsel kavrayış tarzı vardır; fakat bu kavrayış tarzı, ironik bir şekilde, tarihsellik ve tinselliğin farkına varılamayışı veya hep orada olan tarihselliğin/tinselliğin unutuluşu ile karakterize olur. ... Shakespeare'in tiplerinin hepsi çağdaştır; ama "her zaman öyle olma ve kalma" anlamında çağdaştır. Onda "zamana özgülük" denen şeye rastlanmaz; onda rastladığımız şey, "her- zamanlılık"tır. Onun tiplerinin çoğunda sarsılmaz bir kendine güven duygusu kadar başkaları karşısında duyulan şüpheye de rastlarız. Shakespeare bunları "ortak insan doğası"na ait kılar. Ne var ki, bu türlü bir güven ve şüphenin (Shakespeare farkında olmasa da) fazla İngilizvâri olduğu da görülebilir.[46]

Öyle ki, Shakespeare de ne kadar "ortak insan doğası"ndan söz etmiş, kişilerini ne kadar tarihsellikten/tinsellikten yalıtık olarak bu "ortak insan doğası"na bakarak geliştirmiş olursa olsun; o bu kişileri ancak kendi toplumun

insanlarına bakarak tasarlayabilirdi. Dilthey, yazısının Shakespeare'in belli başlı tiplerini derinliğine ele aldığı sayfalarında, Machiavelli'nin *Prens*'te çizdiği politikacı tipi, nasıl ki onun kendi döneminin prenslerine, tiranlarına, papalarına, kardinallerine, yargıçlarına bakarak geliştirmiş olduğu bir tip ise, Shakespeare'in tiplerinin bazılarının, özellikle II. Richard, Macbeth ve *Kral Lear*'deki Edmund'un da, dönemin İngiliz aristokrat politikacıları örneğinde geliştirilmiş olduğunu belirtir. Ne var ki, tarihsellik bilincinden yoksun olan Shakespeare, bu tipleri ezeli-ebedi, evrensel tipler gibi sunmayı sürdürür. Aynı şekilde, onun ödev ve sorumluluk bilincine sahip tipleri de, aynı şekilde, ezeli-ebedi, evrensel tipler olarak karşımıza çıkarlar.

> Shakespeare'in tiplerinde ödev ve sorumluluk bilinci ile tutkuların çatışmasına hep rastlandığını, hatta trajik etkiyi de bu çatışmanın sağladığını belirtmiştik. Shakespeare, ödev ve sorumluluk bilincinin daha ağır bastığı tipleri, büyük bir sempati ile çizer. Bu tipe karakterini veren form, Shakespeare'in idealini de belli eder. Bu form, akıl, ölçü ve adaletten türer. Anlaşılacağı üzere, akıl, ölçü ve adalet, tarihsellik bilincinin yokluğu nedeniyle, Shakespeare'de ezeli özler, insanın tutkulu doğasından ve tarihselliğinden bağımsız güçlermiş gibi işlenir ve Shakespeare'in kahraman ve saygıdeğer insanları, kendi iradeleri doğrultusunda, akıl, ölçü ve adaleti yaşamlarında ve çevrelerine karşı gerçekleştirmeye çalışırlar. ... Bu karakter formunu en iyi şekilde yansıtan tipler arasında *Julius Cesar*'daki Brutus ve *Hamlet*'teki Horatio da yer alırlar. Böylece Shakespeare'in en son idealinde, stoik Romalı ile her gün sokakta karşılaştığı Protestan İngiliz birbirine bağlanırlar.[47]

Tarihteki Şiirsellik

Dilthey, bir kez daha belirtelim, sanatı "yaşamanın organonu" olarak nitelendiriyordu. Bu, yaşamaya, insan dünyasına, tinsel dünyaya sanat yapıtlarının anlaşılması yoluyla nüfuz etmenin önem ve değerini gösteren bir nitelemeydi ve yukarıda Dilthey'dan yapılan uzun alıntılar, Dilthey'ın kendisinin insan dünyasına, tinsel dünyaya nüfuz etmek konusunda ve şiir sanatı örneğinde, sanat yapıtlarını nasıl yorumlayıp değerlendirmiş olduğunu, umulur ki, yeterince göstermiştir. Dilthey, Schiller veya Schelling gibi şiiri felsefenin önüne koymasa da, onu en üstün edebi tür olarak selâmlar. Fakat bu sadece estetik yönden anlaşılması gereken bir üstünlük değildir; hatta Dilthey, şiire, tarihin, insanın, toplumsallığın anlaşılması bakımından taşıdığı önem

nedeniyle de, diğer edebi türlerden daha öncelikli bir yer ayırır. Fakat şimdi şunu da belirtmenin sırasıdır: Dilthey'ın sanata, özellikle edebiyata ve daha özel olarak şiir sanatına verdiği önemde belirleyici olan motif, onun bizzat tarihi, insan dünyasını "sanatsal" ve özellikle "şiirsel" saymasıdır. Dilthey'ın özdeyişsel cümlelerinden birisi şudur: "Tarihsel dünya yaratır."[48] Tarihsel dünya insanın bir inşasıdır, onun önce inşa ettiği ve sonra içinde barındığı bir dünyadır. Ve inşa edilmiş olan bu dünya, tümüyle *yapay*dır; o bir *naturafacta* değil, bir *artefacta*'dır. Ve tam da böyle olduğu için insan tarafından yaratılan ve insanı yaratan bir dünyadır. Kısacası, insan dünyası, tarih dünyası, kendi iç dinamiğiyle kendisini yaratan bir dünyadır. Tarih bir *poiesis* ürünüdür; sanatsaldır, hatta karmaşıklığı, yoğunluğu ve kendisini anlama çabasının bizde uyandırdığı estetik haz bakımından şiirseldir ve *tarihin şiirselliği* sadece bir estetik yargı değil, tarihin bir niteliği, hatta tarihin özniteliğidir. Tarihe sanat yapıtları aracılığıyla nüfuz etme gereğinin ardında, esasen, tarihin kendisinin bir sanat yapıtının özelliklerini taşıyor olması yatmaktadır.

Ne var ki, filozof, tarihçi, filolog, birer sanat eleştirmeni, birer estetik özne ve alımlayıcı olarak tarihin şiirselliğinden haz almayı sürdürseler bile, onların öncelikli görevi, tarihi, metinlerin incelenmesi ve yorumlanması yoluyla aydınlatmaktır. Başka bir deyişle, filozof, tarihçi, filolog da hiç şüphesiz metinlerin özgül anlamlarını ortaya koymayı deneyeceklerdir. Zaten özellikle bir edebi metinden alımlayıcı olarak estetik haz alamayan bir yorumcunun metnin özgül anlamına nüfuz etmesi de beklenemez. Bununla birlikte, onların öncelikli görevleri, metnin o dönemin tinselliğinin ürünü olduğunu ortaya koymak kadar, daha da önemlisi, o dönemde yarattığı etkiyi de ortaya koymaktır. Çünkü, filozof, tarihçi ve filolog, bir dönem veya çağı, o dönem ve çağa etki yapan şeyler aracılığıyla anlamak isterler. Bir yazılı yapıt, döneminden veya çağından etkilendiği gibi, dönemini veya çağını etkiler de. Dolayısıyla her metin, tarih içindeki yerini etkilenen ve etkileyen olarak bulur. Ve en önemlisi, metni anlamaya yönelik bir edim de, etkilenen ve etkileyen bir edim olmaktan kurtulamaz. Bir metni anlama çabasının her zaman ve kaçınılmaz olarak bir yorum olması ve öyle kalmasının nedeni de budur.

Bu noktada, son olarak, edebiyat hermeneutiğinin bir önemli sorununa, edebi yapıtların tek anlamlılığı (monosemi) ve çok anlamlılığı (polisemi) sorununa Dilthey hermeneutiği içinden getirilen çözüme değinilebilir.

Dilthey için edebi metinlerin çok anlamlılığı bir olağan haldir ve bir metnin edebi metin olmasından kaynaklanır ve bu çok anlamlılığı gider-

meye çalışmak da boşunadır. Tam tersine, bir edebi metnin birden çok anlamının bulunması, o metnin değerini artıran bir yöndür. Ne var ki, tek anlamlılık-çok anlamlılık tartışması, estetik zeminde ve edebiyat eleştirisi bağlamında kalmalıdır. Çünkü filozof, tarihçi ve filolog için öncelikli olan, yukarıda da belirtildiği gibi, metnin tarihsel etkisidir. Ve bir metin ait olduğu dönemi (istisnalar olsa bile) sahip olduğu anlamlardan biri ile etkiler. Bir başka dönemde aynı metin bir başka anlamı ile yeniden etkili olabilir. Fakat bir dönemi metnin anlamlarından ancak ve sadece biri etkileyebilir. Metne estetik nesne olmaktan önce bir tarihsel etken olarak bakacaksak, onun dönemini etkileyen anlamını, tek olan bu anlamı ortaya koymalıyız.[49]

Dil, kendisiyle oynanmaya en elverişli insani fenomendir. Fakat zaten Laplanche/Leclair formülünün gösterdiği gibi[50] dilin kendisi de oynar. Dolayısıyla tarihsel etkililik, dilsel ürünlerin birincil anlamlarının ortaya konulmasında ana ölçüttür. Tarih, dille sınırsızca oynanamayacağının kanıtlarını sunar ve kendisi de bunun kanıtıdır. Bu durum, tüm edebiyatçıların, özellikle şairlerin yaratıcı çabalarına *tarih bilinci*nin eşlik etmesini gerekli kılar.

Notlar

1 Aristoteles, *Poetika,* 1433, 1451.
2 Platon, *Ion,* 46, 48b.
3 Platon, *Devlet,* 260, 297, 410.
4 Cassirer, E., *Kant'ın Yaşamı ve Öğretisi*, çev. Doğan Özlem, 6. Bölüm: "Yargıgücünün Eleştirisi", 2. baskı, s. 297.
5 Kant, I., *Kritik der Urteilskraft (Yargıgücünün Eleştirisi),* pr. 47, Cassirer baskısı, 1922, V. cilt s. 383.
6 Latince "ingenium" ve "genius" sözcükleri "doğuştanlık, doğuştan getirme" bildirirler (günümüzün "genetik" biliminin adında da bu anlamı ağırlıklı olarak buluruz). "Doğuştan sahip olunan yetenek" anlamına gelen "deha (genius)", ne var ki, 18. yüzyıla kadar, geleneksel mimetist anlayış doğrultusunda, bu yeteneğin eğitim ve deneyimle (bu demektir ki, büyük ölçüde taklitle) geliştirilmiş en üst basamağı olarak görülür. Oysa dehanın özniteliğinin yaratma olduğu, 18. yüzyıl estetiğinin bir temel sayıltısıdır ve bu sayıltı hemen tüm modern estetik kuramlarının çıkış noktasıdır.
7 Japp, U., "Hermeneutik, Filoloji ve Edebiyat", *Hermeneutik Üzerine Yazılar* içinde, çev. D. Özlem, 2003, s. 245-257.
8 Locke, J., *An Essay Human Understanding,* 1690. Türkçesi: *İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme* (çev. Vehbi Hacıkadiroğlu), Ara 1992, s. 1/2.
9 *Apophansis,* Aristoteles mantığında, önermelerin kendileri dışındaki şeyleri gösterdiklerine, yansıttıklarına duyulan inancı ifade eder.
10 Japp, U., "Hermeneutik, Filoloji ve Edebiyat", *Hermeneutik Üzerine Yazılar* içinde; çev.: D. Özlem, 2. baskı, İnkılap Yayınları, 2003, s. 289-290.
11 Nietzsche, F., *Unzeitgemässe Betrachtungen,* 2. Band, yayımlayan: K. Schlechta, 1973, s. 249.
12 Schlegel, F., *Athenäum-Fragmente,* No. 116, yeni baskı, Viyana 1967.
13 Toprak, M., *Hermeneutik (Yorum Bilgisi) ve Edebiyat*, 2003, s. 38-44.
14 Özlem, D., *Tarih Felsefesi*, 7. baskı, s. 128-131.

15 Dilthey'ın şair ve şiir sanatı üzerine belirlemeleri, ileride "C- Şiir Sanatı" başlıklı bölümde özel olarak ele alınacaktır.
16 Özlem, D., *Hermeneutik (Yorumbilgisi) Dersleri, Cilt I-II, 2. baskı,* 1996, s. 18-45.
17 Dilthey, W., *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*, çev. D. Özlem, 1999, s. 38.
18 Gadamer, H.-G., *Wahrheit und Methode*, *Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik,* 1965, 2. baskı, s. 76-85.
19 Gadamer hermeneutiğinin Dilthey hermeneutiği perspektifinden bir eleştirisi için bkz.: Doğan Özlem, *Metinlerle Hermeneutik (Yorumbilgisi) Dersleri*, cilt II, 2. baskı, 1996, S. 353-460.
20 Toprak, M., a.g.y., s. 72-86.
21 Heidegger ve Gadamer'in ontolojist/nesnelci hermeneutiklerinin eleştirisi için bkz: Szondi, P., "Über philologische Erkenntnis", *Hölderlin-Studien,* 1967, s. 9-16; Krüger, L., "Über das hermenutischen Philosophie zu den Wissenschaften", *Hermeneutik und Dialektik,* 1983, s. 235-267; Betti, E., *Die Hermeneutik als allgemenie Methodik der Geisteswissenschaften*, 1972, 2. baskı; Japp, U.,"Hermeneutik, Filoloji ve Edebiyat", *Hermeneutik (Yorumbilgisi) Üzerine Yazılar* içinde, çev: D. Özlem, 2003, 2. baskı, s. 252-298; Jauss, H. R., *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft,* 1976, s. 130-147,
22 Hamburger, K., "Das Wort 'Dichtung'", in: *Literatur und Dichtung (*yayımlayan: H. Rüdiger), 1973, s. 40 ve devamı.
23 Hamburger, K., a.g.y., s. 46.
24 Özlem, D., *Tarih Felsefesi*, 7. baskı, 2000, s. 69-79, 261-277.
25 Kant, I., *Kritik der Urteilskraft,* Akad. Ausgabe, 5, s. 326. Bkz.: Cassirer, E., *Kant'ın Yaşamı ve Öğretisi*, çev. D. Özlem, 2. baskı, 1997, s. 343-350.
26 Schiller, F., *Über naive und sentimentale Dichtung* (1795-96), Fricke/Göpfert baskısı, 1967, s. 717.
27 Schlegel, F., *Athenäums-Fragmente* (1798), Nr. 238.
28 Schelling, F. W. J. *System der tranzendentalen Idealismus* (1800), yeni baskısı: R. E. Schultz (1957), s. 298.
29 Hegel, G. W. F., *Vorlesungen über die Åsthetik*, Glockner baskısı 14, S. 236.
30 Hegel, G. W. F., a.g.y., s. 233.
31 Hegel, G. W. F., a.g.y. s. 232..
32 Hegel, G. W. F., 12, s. 131.
33 Mainusch, H., Poesi, Dichtkunst, *Historisches Wörterbuch der Philosophie,* 1989, cilt 7, s. 1000-1008.
34 Friedrich, H., *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts*, 1968, 2. baskı, s. 146 ve devamı.
35 Bunun gerekçelerini kitaplarımda açıklamaya gayret ettim. Burada, yazının kapsamını daha da genişletecek ve yazının amacıyla doğrudan bağıntılı olmayan açıklamalara yer vermenin uygun olmadığını düşünüyorum. Bu konuda ayrıca bu yazıdaki 13 ve 14 numaralı dipnotlarına bkz.
36 Dilthey, W., "İnsan ve Tarih Dünyasında Tekilleşme ve Sanat", *Hermeneutik ve Tin Bilimleri* içinde, çev. D. Özlem, 1999, s. 31.-70.
37 Dilthey, W., a.g.y., s. 32-33.
38 Dilthey, W., a.g.y., s. 35.
39 Dilthey, W., a.g.y. s. 37-38.
40 Dilthey, W., a.g.y., s. 39-40.
41 Dilthey, W., a.g.y., s. 38.
42 Dilthey, W., a.g.y., s. 49-50.
43 Dilthey, W., a.g.y., s. 51-52.
44 Dilthey, W., a.g.y., s. 54-55.
45 Dilthey, W., a.g.y., s. 55.
46 Dilthey, W., a.g.y., s. 57.
47 Dilthey, W., a.g.y., s. 59.
48 Dilthey, W., *Gesammelte Schriften,* ciltVI: "Das Erlebnis und die Dichtung", s. 153.
49 Dilthey, W., *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, 1924, s. 245.
50 Bkz. yukarıda dipnot 10.

Şiirde Dil
Georg Trakl'ın Şiiri Üzerine Bir İrdeleme

MARTIN HEIDEGGER

İrdeleme, burada öncelikle bir şeyin alanını belirleme, onu bir yere yerleştirme anlamındadır. Sonra, o şeyin alanını dikkate alma demektir. Aslında her ikisi de, yani alanı belirleme ile alanı dikkate alma, bir irdelemeyi hazırlayan adımlardır. Halbuki aşağıda, hazırlayıcı adımlarla yetindiğimizde bile oldukça büyük bir işe kalkışmış olacağız. Bir düşünme çığırı için yakışık aldığı üzere bu irdeleme, bir soruyla sonlanmaktadır. Bu soru, alanın yer[leşim]ini sorgulamaktadır.

Bu irdeleme, şiirinin alanı üzerine düşünmek [*bedenken*] yoluyla Georg Trakl'dan sözetmektedir. Böyle bir yordam; tarihsel, biyografik, psikanalitik, sosyolojik açıdan duru ifadeye tutulmuş olan çağımıza açıkça tekyanlı, hatta hatalı gelecektir. Oysa bu irdeleme, alan üzerine düşünmekle yetinecektir.

Almancada "Ort" [alan] adı aslında, mızrağın ucu demektir. Her şey onda toplanır. Bu alan, her şeyi en yüce ve uç biçimde kendinde toplar, her şeyin içine işleyip yayılır. Toplayan olarak alan; içine alır, içine aldığını saklar – mühürleyen bir kapsül gibi değil, topladığını, ışığıyla içine işleyip aydınlatarak, özüne salıveren olarak.

Şimdi yapılması gereken, Georg Trakl'ın şiirsel deyişini [*das dichtende Sagen*] onun şiiri olarak toplayan o alanı, yani şiirinin alanını irdelemektir.

Her büyük şair, yalnız tek bir şiirden çıkışla şiir yaratır [*dichten*]. Şairin büyüklüğünün ölçüsü, bu tek olana ne derece teslim olduğu, şiirsel deyişini onun içinde noksansız biçimde koruyup koruyamadığıdır.

Şairin bu şiiri dile gelmez. Şiirlerinin [*Dichtung*] hiçbiri, onların toplamı bile, onu bütünüyle ifade etmiş olmaz. Ama yine de her bir şiir, bu tek şiirin

bütününden dile gelir ve her seferinde bu tek şiirden söz eder. Şiirin bu alanından, sözsel deyişi bir şairane deyiş için kışkırtan dalgalanma yükselir. Oysa bu dalgalanma, şiirin alanını neredeyse hiç terk etmeyen yükselişiyle, deyişin bütün hareketinin, her zaman için daha örtük olan kaynağa geri dökülmesine yol açar. Hareket ettirici dalgalanmanın kaynağı olarak şiirin alanı, metafizik-estetik açıdan ilk bakışta ritim olarak görünenin örtük özünü bünyesinde barındırır.

Biricik şiir, dile gelmeyende saklı kaldığından, onun alanını, ancak tek tek şiirlerinde dile getirilenlerden hareketle belirlemeye çalışabiliriz. Oysa bunun için, tek tek şiirlerin de açıklığa kavuşturulması gerekir. Bu ise, bütün şiirsel deyişlerde parıldayan duruluğu ilk görünümüne taşıyan şeydir.

Kolayca görülebileceği gibi, doğru bir açıklığa kavuşturma işi, irdelemeyi kendiliğinden varsayar. Tek tek şiirler, o biricik şiirin alanından kaynayarak ışığa ve sese kavuşurlar. Tersinden baktığımızda; şiirin irdelenişi, tek tek şiirlerin başlangıç için açıklığa kavuşturulmasına yönelik önceleyici geçişe gerek duyar.

Bir şairin şiiriyle gerçekleştirilen düşünce temelli diyalog, açıklığa kavuşturmayla irdeleme arasındaki bu karşılıklı ilişki içinde durur.

Şairin şiiriyle gerçekleştirilecek sahih diyalog, ancak şairane olabilir: Bu, şairler arası şairane söyleşidir. Oysa *düşünme* ile şiir arasında da bir diyalog mümkündür, hatta bazen böyle bir diyalog şarttır. Şu sebeple ki: İkisi de dille ayrıcalıklı, ama birbirinden ayrı bir ilişki içindedir.

Düşünmenin şiirle söyleşisi, ölümlülerin dilde yurt tutabilmeyi yeniden öğrenebilmeleri için dilin *özünü* uyandırmayı amaçlar.

Düşünmeyle şiir arasındaki diyalog uzundur. Hatta belki de başlamamıştır bile. Trakl'ın şiiriyle ilgili olaraksa özellikle temkinli olmak gerekir. Şiirle yürütülecek düşünme temelli bir diyalog, şiire sadece dolaylı biçimde hizmet edecektir. Bu sebeple böyle bir diyalog, şiirin kendi dinginliğinden çıkan hoş sesini duyuracağı yerde, onun deyişine zarar verme tehlikesini içinde barındırır.

Bir şiiri irdelemek, şiirle girişilen düşünme temelli bir diyalogdur. O, ne şairin dünyaya bakışını ortaya koyar, ne de onun işliğinin envanterini çıkarır. Şiiri irdelemek, asla şiiri işitmenin yerini alamaz, buna rehberlik bile edemez. Düşünme temelli irdeleme, olsa olsa, işitmeyi sorgulanmaya değer kılar ve en iyi halde işiteni daha yüksek duygulara ulaştırır.

Bu çekinceleri akılda tutarak ilk önce, saklı kalıp da dile gelmeyen şiirin alanını belirlemeye çalışacağız. Bu amaçla, dile gelen şiirlerden hareket etmek

durumundayız. Soru hâlâ şudur: hangi şiirlerden? Birbirinden ne kadar uzak, birbirinden ne kadar farklı olursa olsun, Trakl'ın bütün şiirlerinin o biricik şiirin tekil alanına işaret ediyor olması, şiirinin temel tınısının doğurduğu eşsiz şiirsel ahengi belgelemektedir.

Ancak şimdi girişeceğimiz, söz konusu alana işaret etme denemesi, birkaç kıta, dize ve cümleden oluşan bir seçkiyle yetinmek durumundadır. Seçkimizin keyfi olduğu izleniminin ortaya çıkması kaçınılmazdır. Oysa bu seçki, bir sıçrayışta dikkatimizi şiirin alanına taşıma amacının rehberliğinde oluşturulmuştur.

I

Şiirlerinden birisinde Trakl şöyle diyor:

> Ruh bir yabansıdır yeryüzünde.
> [*Es ist die Seele ein Fremdes auf Erden.*]

Bu cümleyle birdenbire, yaygın bir anlayış içinde buluveririz kendimizi. Bu cümle yeryüzünü, kalımsızlık anlamında dünyevi olan olarak tanıtmaktadır bize. Buna karşın ruh; bozulmaz, dünyaüstü sayılmaktadır. Platon'un öğretisinden bu yana ruh, duyularüstü dünyaya ait kabul edilir. Duyular dünyasında belirdiğindeyse bu dünyaya savrulmuştur [*verschlagen*] sadece. Onun "bu dünya"da yeri yok gibidir. Ruh sanki yeryüzüne ait değildir. Burada o, "yabansı"dır. Beden ruhun hapishanesidir – belki daha beteri. Bu sebeple ruh, Platon'cu açıdan bakıldığında, hakiki-olarak-varolmayan ve sadece bozulma demek olan duyusal âlemden mümkün olan en kısa zamanda kurtulmayı ummaktan başka bir şey yapamaz ilk bakışta.

Oysa, ne tuhaf! Şu:

> Ruh bir yabansıdır yeryüzünde

cümlesi, "Ruhun Baharı / *Frühling der Seele"* başlığını taşıyan bir şiirden seslenmektedir (149 vd.).[1] Ölümsüz ruhun dünyaüstü yurdundan tek kelimeyle bile söz edilmez burada. Bu durum bizi düşünmeye sevk etmektedir: şairin diline dikkat etmek daha iyi olacaktır. Ruh: "bir yabansıdır". Trakl sıkça ve severek aynı ifade kalıbıyla diğer şiirlerinden de seslenmektedir: "bir ölümlü / *ein Sterbliches"* (55), "bir karanlık / *ein Dunkles"* (78, 170, 177, 195), bir "yalnız / *Einsames"* (78), "bir tüketilmiş / *ein Abgelebtes"* (101), "bir hasta / *ein Krankes"* (113, 171), "bir insancıl / *ein Menschliches"* (114), "bir solgun / *ein Bleiches"* (138), "bir ölü / *ein Totes"* (171), "bir ketum / *ein Schweigendes"*

(196). İçeriklerdeki farklılıklar bir yana, bu ifade kalıbının da her seferinde aynı anlama sahip olmadığı görülmektedir. Bir "yalnız", "bir yabansı" tek bir şeye karşılık gelebilir, bazen "yalnız", bazense özel bir biçimde ve sınırlanmış anlamda "yabansı". Bu türden "yabansı" olanlar, yabansılık sınıfına dahil edilip buraya terk edilebilir. Bu şekilde düşünüldüğünde ruh, pek çok başka yabansılık örnekleri arasından bir örnek olacaktır.

Peki, ama "yabansı" ne demektir? Yabansıdan söz edildiğinde, alışılmadık, cazip gelmeyen, tersine külfet olan ve huzursuz eden bir şey anlaşılmaktadır genellikle. Ancak Almancada *"fremd"*, Eski Yüksek Almancada *"fram"* [yabansı] aslında şu demektir: başka bir yere doğru ilerleyen, bir menzile doğru giden, önceden göze kestirilene yönelen. Yabansı; ileride giden, yol alandır. Ama bir hedeften yoksun, başıboş dolanıp duran değildir. Yabansı, bir seyyah [*ein Wanderndes*] olarak kalabileceği alanına yönelir aranarak. "Yabansı", kendisi buna aymamış bile olsa, kendine giden yolun çağrısına uymaktadır.

Şair, ruh için "bir yabansıdır yeryüzünde" demektedir. Ruhun, henüz menziline varamadığı yolculuğu tam da bu yeryüzüdür. Ruh yeryüzünü öncelikle *aramakta*, ondan kaçmamaktadır. Seyyah olarak yeryüzünü aramak, yeryüzünde kendini şairane inşa ederek ikamet edebilmek ve yeryüzünü yeryüzü *olarak* ancak bu şekilde koruyabilmek, ruhun kendi varlığını tamamına erdirmesidir. Bu nedenle ruh, asla, öncelikle ruh ve buna ek olarak yeryüzüne herhangi bir sebepten dolayı ait olmayan şey, değildir.

Tersine;

Ruh bir yabansıdır yeryüzünde

cümlesi, "ruh" denilenin özünü dile getirmektedir. Bu cümle, ruhun özüne dair zaten bilinen bir ifade içermez; dolayısıyla, yeryüzünde ne bir sığınak, ne de karşılık bulamama gibi, ruh için uygun olmayan ve bu yüzden de yadırgatıcı bir şeyin başa gelmesini sadece tespit eden tamamlayıcı bir ifade değildir. Buna karşın ruh olarak ruh, özünün esası gereği "bir yabansıdır yeryüzünde". Öylelikle seyir halinde kalır ve özünün esasını seyyah olarak takip eder. Bu sırada şu sorunun bizi sıkıştırdığını hissederiz: Açıklığa kavuşturulan anlamıyla "bir yabansı" olan, adımlarını nereye doğru yöneltmeye çağrılmıştır? "Sebastian Rüyada / *Sebastian im Traum"* (107) başlıklı şiirin üçüncü bölümünden bir kıta şu cevabı vermektedir:

Mavi ırmağın kıyısında aşağıya yürümek böyle sessiz
Unutulanları akla getirerek, yeşermiş dallar arasında
Ardıç kuşu bir yabansıyı batmaya çağırdığında.

[*O wie stille ein Gang den blauen Fluß hinab*
Vergessenes sinnend, da im grünen Geäst
Die Drossel ein Fremdes in den Untergang rief.]

Burada ruh, batmaya [*Untergang*] çağrılmaktadır. Demek, gerçekten de öyle; demek ruh, yeryüzündeki seyahatini sona erdirmeli ve dünyayı terk etmeli. Oysa alıntılanan dizelerde bundan hiç söz edilmemektedir. Yine de "batmak"tan bahsedilmektedir. Doğrudur. Ancak, burada sözü edilen batış ne bir felakettir, ne de harabolma içinde yalın bir solup gitmedir. Mavi ırmağın kıyısı boyunca giderek zevale uğrayan;

Huzur ve sükût içine batıp gider.
[*Das geht in Ruh und Schweigen unter*.]
"Nurlu Güz / *Verklärter Herbst"* (34)

Hangi huzur içine? Bir ölünün. Ama hangi ölünün? Ve hangi sükût içine?

Ruh bir yabansıdır yeryüzünde.

Bu cümlenin ait olduğu dize şöyle devam eder:

... Ruhani bir alacakaranlık
Mavi çöker tarumar ormanın üzerine ...
[... *Geistlich dämmert*
Bläue über dem verhauenen Wald ...]

Ondan önce de güneşten bahsedilmiştir. Yabansının adımları alacakaranlığa [*Dämmerung*] doğru ilerleyip gider. "Alacakaranlık", öncelikle karanlığı anlatır. "Alacakara mavilik". Güneşli günlerin mavisi karanlığa mı bürünmektedir? Yerini geceye bırakarak ortadan kaybolmakta mıdır? Oysa "alacakaranlık", parlaklığın karanlığa düşmesi, günün öylesine batışı değildir ki. Hatta alacakaranlık, her zaman batma anlamına gelmek zorunda da değildir. Sabah da alacakaranlık olur. Onunla gün doğar. Alacakaranlık aynı zamanda doğum da demektir. Mavi; "tarumar" edilen, ağaçları birbirine giren, içe çöken ormanın üzerine bir alacakaranlık olarak gelmektedir. Gecenin mavisi gurup vakti doğup yükselmektedir.

Mavi alacakaranlık "ruhani"dir. "Ruhanilik" alacakaranlığın belirtisidir. Tekrar tekrar kullanılan söz konusu "ruhani"liğin ne anlama geldiği üzerinde düşünmemiz gerekecektir. Alacakaranlık, güneşin alçalma sürecine işaret eder. Bunda şu anlam yatmaktadır: Alacakaranlık hem günün hem de yılın düşüşüdür. "Yaz Dönümü / *Sommersneige"* (169) başlıklı bir şiirin son kıtası söyler:

Yeşil yaz öyle sessizleşti
Ve yabancının adımları

Gümüşi gecenin içinde çınlıyor.
Mavi yaban hayvanı çığırlarını hatırlasaydı,

Ruhani yıllarının hoş nağmelerini!

[*Der grüne Sommer ist so leise*
Geworden und es läutet der Schritt
Des Fremdlings durch die silberne Nacht.
Gedächte ein blaues Wild seines Pfads,

Des Wohllauts seiner geistlichen Jahre!]

Trakl'ın şiirinde "öyle sessizleşti" ifadesine sık rastlanmaktadır. "Sessiz" ifadesinin, işitilmesi güç olan, anlamına geldiğini düşünürüz hep. Sözü edilen, anlayışımıza bu anlamıyla etki eder. Fakat "sessiz", yavaş da demektir; Eski Almancada *gelisian* "gözden kaybolma, kayıp gitme" [*gleiten*] anlamına gelir. Sessiz olan, yavaşça gözden kaybolarak kayıp gidendir. Yaz; güze, yılın gurubunda kayıp gider.

... ve yabancının adımları
Gümüşi gecenin içinde çınlıyor.

Bu yabancı kimdir? "Mavi yaban hayvanı"nın hatırlamak istediği çığırlar kimin çığırlarıdır? Hatırlamak, "unutulanları akla getirmek" demektir;

... yeşermiş dallar arasında
Ardıç kuşu bir yabansıyı batmaya çağırdığında.
(krş. 107, 34)

"Mavi yaban hayvanı" (krş. 99, 146) batanlar hakkında neye akıl yoracaktır? Yaban hayvanı maviliğini, gece olarak doğan "ruhani alacakaranlık" "mavisi"nden mi almaktadır? Gece karanlıktır kuşkusuz. Ama karanlık, her zaman zifiri karanlık [*Finsternis*, zulmet] olmak zorunda değildir. Başka bir şiirde (139), geceye şu kelimelerle seslenilmektedir:

Ey, gecenin narin çiçek tutamı.
[*O, das sanfte Zyanenbündel der Nacht*.]

Narin bir çiçek [*Kornblume*] tutamıdır gece. Buna uygun olarak da mavi yaban hayvanına "ürkek yaban" (104), "narin yaban" (97) denmektedir. Maviden oluşan bu tutam, kutsal olanın derinliğini, toplayıcı bağının zemininde devşirir. Kutsal olan, kendini mahreme bırakarak saklar. Kendini saklayıcı mahreme bırakarak varışını teslim eder. Karanlıkta güvenceye alınan aydın-

lıktır mavi. Aydınlıktır, yani aksettiricidir, sessizliğin sığınağından dile gelen ve böylece kendini açınlayan sestir. Mavi kendi aydınlığında akseder çınlayarak. Aksettirici aydınlığında parlar maviliğin karanlığı.

Yabancının adımları, gecenin gümüşi parıltısı ve tınısında çınlar. Başka bir şiirde (104) şöyle söylenir:

> Ve parıldayan adımlar kutsal mavide çınlamaya devam eder.
> [*Und in heiliger Bläue läuten leuchtende Schritte fort*.]

Başka bir yerde (110) maviden şöyle söz edilir:

> ... mavi çiçeklerin kutsallığı ... ona bakanları duygulandırır.
> [... *das Heilige blauer Blumen ... rührt den Schauenden*.]

Bir başka şiirde (85) şu dile gelir:

> ... Bir hayvan yüzü
> Maviyle, onun kutsallığıyla buz keser.
> [... *Ein Tiergesicht*
> *Erstarrt vor Bläue, ihrer Heiligkeit*.]

Mavi, kutsal olanın anlamına ilişkin bir suret değildir. Toplayıcı mahremliği içinde parlayan derinliği dolayısıyla mavidir kutsal olan. Hayvan yüzü, saf mavi dolayısıyla kendiyle yüz yüze gelerek bu mavi karşısında donmakta ve yaban hayvanının çehresine dönüşmektedir.

Buz kesen hayvan çehresi, ölümün kaskatılığı değildir. Hayvan çehresi buz keserken kasılır. Kendi yolunu tutan bakışı toplanarak "hakikat aynası" [*Spiegel der Wahrheit*] (85) içindeki kutsala yönelir. Bakmak demek: sükûnete dalmak demektir. Hemen sonraki dize şöyledir:

> Taşın ketumluğu ne müthiştir.
> [*Gewaltig ist das Schweigen im Stein*.]

Taş, kederi saklayan dağdır. Taşlar, taştan korunak içinde yatıştırıcı olanı toplar, bu yatıştırıcı keder bizi özsel olana yönlendirerek sakinleştirir. Keder hâlâ "maviyledir". Yaban hayvanının çehresi, maviye bakmak yoluyla narin olana geri çekilir. Çünkü Almancadaki kelime anlamıyla narin olan [*sanft*] huzur devşiren demektir. Yaban âleminin yaralayıcılık ve yakıcılığını, sakinleştirici keder içine massederek uyuşmazlığı dönüştürendir.

Şairin yabancıyı hatırlamaya çağırdığı mavi yaban hayvanı kimdir? Bir hayvan mı? Kuşkusuz. Ama sadece bir hayvan mı? Asla. Çünkü hatırlaması isteniyor. Yüzünü bir şeye çevirip yabancıyı gözlemesi isteniyor. Mavi yaban hayvanı bir hayvandır, ama onun hayvanlığı, muhtemelen hayvan doğası üzerine değil, şairin dile getirdiği, hatırlanma çağrısı üzerine kuruludur. Bu hay-

vanlık henüz uzaktadır ve güçlükle görülebilmektedir. Böylece, burada sözü edilen hayvanın hayvanlığı belirsizin içinde bocalamaktadır. O, henüz kendi özüne dühul etmemiştir. Bu hayvan, yani düşünen hayvan –*animal rationale*, insanoğlu– Nietzsche'nin ifadesiyle henüz sabitlenmemiştir.

Bu ifade, insanoğlunun bir olgu olarak henüz "teyit" edilmediği anlamına gelmez. O, belki de aşırı bir ciddiyetle, bir olgu olarak teyit edilmiştir. Bu ifadenin anlamı şudur: Söz konusu hayvanın hayvanlığı henüz pekişmemiş, yani o "evine dönmemiştir", örtük özünün yurduna [*das Einheimische*] katılmamıştır. Platon'dan bu yana Garp-Avrupa metafiziği söz konusu sabitleniş için çabalamaktadır. Ama belki de boşuna çabalamaktadır. Belki de "seyir halinde oluşu" [*das Unterwegs*] hâlâ engellidir. Kendi özünde pekişmemiş olan hayvan, aslında bugünkü insanoğludur.

Trakl, şiirsel bir ifadeyle "mavi yaban hayvanı" diyerek, insanın özüne seslenmektedir, ki onun çehresi, yani karşılayan bakışı, yabancının adımları üzerine düşünme sırasında gecenin mavisi tarafından görünür kılınmakta ve kutsal olan tarafından aydınlatılmaktadır. "Mavi yaban hayvanı" adı, yabancıyı hatırda tutan ve onunla birlikte insan özünün yurdunda gezinmek isteyen ölümlüleri ifade etmektedir.

Kimdir böyle bir yolculuğa [*Wanderschaft*] başkoyanlar? Görünen o ki sayıca azdır onlar, ve meçhuldürler – çünkü özsel olan, sessizce, birdenbire ve nadiren gelip geçer. "Bir Kış Gurubu / *Ein Winterabend"* (126) başlıklı şiirin ikinci kıtasının başında şair bu seyyahlar için şunu demektedir:

> Yolculuk sırasında bazıları
> Işıksız çığırlardan geçerek kapıya varır.
> [*Mancher auf der Wanderschaft*
> *Kommt ans Tor auf dunklen Pfaden*.]

Mavi yaban hayvanı –nerede ve ne zaman vücuda geldiyse gelsin– insanoğlunun önceki öz suretini terk etmiştir. Önceki insanoğlu, özünü kaybederek batar, çürüyüp gider.

Şiirlerinden birine Trakl "Ölümün Yedi Türküsü / *Siebengesang des Todes"* başlığını vermiştir. Yedi kutsal sayıdır. Bu türkü, ölümün kutsallığının türküsüdür. Burada ölüm, belirsiz ve genel anlamda dünyevi hayatın sona ermesi olarak anlaşılmamaktadır. Şiirsel anlamda "ölüm", "bir yabansı"nın çağrıldığı "batış"ıdır. Bu yüzden söz konusu biçimde çağrılan yabansıya (146) "bir ölü" de denmektedir. Onun ölümü çürüme değil, insanın harap olmuş suretinin terk edilmesidir. "Ölümün Yedi Türküsü"nün sondan bir önceki kıtasında şunlar dile gelmektedir:

Ey, insanın parçalanmış sureti: soğuk metalle tutturulan,
Gecesi ve dehşeti batan ormanların
Ve hayvanın dağlayıcı yabanlığı;
Ruh rüzgârının sükûtu.
[*O des Menschen verweste Gestalt: gefügt aus kalten Metallen,*
Nacht und Schrecken versunkener Wälder
Und der sengenden Wildnis des Tiers;
Windesstille der Seele.]

İnsanoğlunun parçalanmış sureti, dikenlerin dağlayıcı ve delici işkencesine teslim olmuştur. Onun yabanlığının üzerine mavinin ışığı düşmemiştir. Bu insan suretinin ruhu, kutsalın rüzgâr esintisinde durmaz. Bu sebeple de seyir halinde değildir. Dolayısıyla rüzgârın kendisi –Tanrı'nın rüzgârı– yalnızdır. Bir başka şiirse (99) şu dizelerle sonlanmaktadır; ki burada, mavi yaban hayvanı dile gelse de, o kendini "diken çalılığı"ndan henüz kurtaramamıştır:

Hep çınlar
Kara duvarlardan Tanrı'nın yapayalnız rüzgârı.
[*Immer tönt*
An schwarzen Mauern Gottes einsamer Wind.]

"Hep" şu demektir: Yılın ve güneşin gidişi, kışın kasvetinde kalakaldığı sürece; kimse yabancının geceyi "çınlayan adımlarla" yürüyerek geçtiği o çığır hakkında düşünmediği sürece. Söz konusu gece, güneşin yolunun siper görevi gören örtüsüdür. "Yürüyüş", Yunancada *iénai*, İndogermencede *ier*–, yıl demektir.

Mavi yaban hayvanı çığırlarını hatırlasaydı,

Ruhani yıllarının hoş nağmelerini! (169)

Yılların ruhaniliği, gecenin ruhani alacakara mavisiyle belirlenmektedir.

... Ey, nasıl da ağırbaşlıdır alacakaranlığın sümbül çehresi.
[... *O, wie ernst ist das hyazinthene Antlitz der Dämmerung*.]
"Yol Üzerinde / *Unterwegs"* (102)

Ruhani alacakaranlık o kadar özsel bir öneme sahiptir ki, şair, şiirlerinden birine özellikle "Ruhani Alacakaranlık / *Geistliche Dämmerung"* (137) başlığını vermiştir. Burada da yaban hayvanıyla karşılaşılır, ama bu karanlık bir hayvandır. Onun yabanlığı tehditkâr bir karanlığın izlerini taşır ve suskun maviye meyleder. Bu arada bizzat şair, "kara bulutlar üzerinde / *auf schwarzer Wolke"* hareket ederek "geceye bürünmüş göl, yıldızlı semalar / *nächtigen Weiher, den Sternenhimmel"* üzerinde dolanır.

Şiir şöyledir:

Ruhani Alacakaranlık

Ormanın eteklerinde durgunluk karşılar / Karanlık bir yaban hayvanını; / Gurup rüzgârı, tepenin üzerinde sessizce sönüp gider, / Karatavuğun ağıtı susar, / Ve güzün narin flüt tınıları / Sazlıkta suskunluğa bürünür.

Kara bulutlar üzerinde / Afyon çiçeğinden sarhoş olan sen dolanırsın / geceye bürünmüş göl üzerinde, / Yıldızlı semaları. / Kız kardeşinin ayı anımsatan sesi hep çınlar / Ruhani gecenin içinde.

[*Geistliche Dämmerung / Stille begegnet am Saum des Waldes / Ein dunkles Wild; / Am Hügel endet leise der Abendwind, / Verstummt die Klage der Amsel, / Und die sanften Flöten des Herbstes / Schweigen im Rohr.*

Auf schwarzer Wolke / Befährst du trunken von Mohn / den nächtigen Weiher, / Den Sternenhimmel. / Immer tönt der Schwester mondene Stimme / Durch die geistliche Nacht.]

Şiirsel imgede yıldızlı semalar, geceye bürünmüş bir göl olarak tasvir edilmiştir. Genellikle bunu anlarız. Oysa özünün hakikati açısından bakıldığında gece seması, tam da bu göldür. Öte yandan bizim başka zamanlarda gece dediğimizse, bir imge, başka bir deyişle, özün silik ve boşalmış taklidi olarak kalmaktadır. Şairin şiirinde göl ve göl aynasından sıkça bahsedildiği görülmektedir. Bazen siyah, bazen mavi göl suları insana kendi çehresini, onun aksini göstermektedir. Geceye bürünmüş yıldızlı semaların gölündeyse, ruhani gecenin alacakara mavisi belirir. Onun parıldayışı soğuktur.

Soğuk ışık, dişil ayın (Yunancada *selanna*) nurundan gelmektedir. Onun nurunun çevresinde – Eski Yunan dizelerinde de söylendiği üzere – yıldızlar bile soluklaşmakta ve hatta soğumaktadır. Her şey "ayı" anımsatır. Geceyi geniş adımlarla dolaşan yabancıya "ay yüzlü / *der Mondene"* denmektedir (134). Erkek kardeş, kız kardeşin ruhani gece içinde çınlayan "ayı anımsatan sesi"ni, "daha da kara" olan ve yabancının altuniliğinden neredeyse nasibini hiç almayan kayığıyla, geceye bürünmüş gölün üzerinde yabancının rotasını izlemeye çalışırken işitir.

Ölümlüler, batmaya mahkûm olan "yabansı"yı, yani yabancıyı, takip ettiklerinde, yabansı olana varırlar ve böylece yabancı ve yalnız olurlar (64, 87 vb.).

Ruh, geceye bürünmüş yıldız gölü –yani yeryüzündeki gökyüzü– üzerinde seyrederken, yeryüzünü kendi "soğuk özsuyu / *kühler Saft"* (126) içinde ilk kez yeryüzü olarak tecrübe eder. Ruh, ruhani yılın gurubunun alacakaranlığının mavisi içine kayıp gider. Böylece "güz ruhu / *Herbstseele"* olarak "mavi ruha /

blaue Seele" dönüşür.

Burada ele alınan birkaç kıta ve dize ruhani alacakaranlığa işaret eder, yabancının çığırına ulaştırır, bu çığırı hatırlayanların, onu batana kadar izleyenlerin kimliğini ve seyahatlerini gösterir. Yabancı seyri sırasında, "yaz dönümü"nde güzleşip kararır.

Trakl'ın "Güz Ruhu / *Herbstseele"* başlığını taşıyan şiirinin sondan bir önceki kıtası şöyle söyler (124):

> Yakında balıklar ve yaban hayvanları kayıp gidecek.
> Mavi ruh, karanlık seyahat
> Sevdiklerimizden, ötekilerden erkenden ayırdı bizi.
> Gurup değiştirir anlamı ve görünümü.
> [*Bald entgleitet Fisch und Wild.*
> *Blaue Seele, dunkles Wandern*
> *Schied uns bald von Lieben, Andern.*
> *Abend wechselt Sinn und Bild*.]

Yabancıyı takip eden seyyahlar, kendilerini erkenden ayrı bulurlar "sevdiklerinden", onlar için "ötekiler"dir bunlar. Ötekiler – insanoğlunun parçalanmış suretinin darbeden sillesidir.

Tek bir sillede yoğurulan ve adeta bir kalıp içine sıkıştırılan insan varlığına "zürriyet" denir. Bu kelime, hem insanlık anlamında insanoğlu demektir, hem de nesep, hısım ve aile anlamına gelmektedir – ve bunların tümü de cinsiyetlerin ikili yapısı içine dökülmüştür. İnsanoğlunun "parçalanmış sureti / *verweste Gestalt"* içindeki zürriyetine şair, "parçalanmış / *verwesende"* zürriyet (186) demektedir. Özünün dışına çıkıldığı için ona "kaçkın / *entsetzt"* (162) zürriyet denir.

Bu zürriyet neyle darbedilmiştir, yani lanetlenmiştir? Yunancada *plegé* lanet demektir, yani bizim "darbe" kelimesi. Çürüyen zürriyetin laneti, söz konusu eski zürriyetin cinsiyet, hısım ve akraba açısından bozuşup dağılması yönündedir. Her biri, bu bozuşmadan, yaban hayvanının her daim yalıtılmış ve saf yabanlığında açılan kargaşa içine girerek kurtulmaya çalışmaktadır. İkilik değil, bozulmadır bu lanet. O, bu zürriyeti, gözü kararmış yabanlığın kargaşasından alıp bozuşmaya götürür ve salıverilmiş yalıtılmışlığa fırlatır böylelikle. Bu şekilde bozuşan ve dağılan "döküntü zürriyet / *verfallenes Geschlecht"* doğru tertibini kendiliğinden bulamaz artık. Doğru tertibe ise, ikiliği bozuşma'dan uzaklaştırarak yalın çift'liğin [*Zwiefalt*] narinliğine doğru ilerleyen, yani bir "yabansı" olan ve bu sırada söz konusu yabancıyı takip eden bir zürriyet sahiptir sadece.

Parçalanan zürriyetin bütün nesilleri, söz konusu yabancıya kıyasla birer öteki kalır. Yine de sevgi ve saygı onlara ilişiktir. Yabancının izindeki ışıksız seyahat ise, onun gecesinin mavisine ulaştırır. Seyyah ruh, "mavi ruha / *blaue Seele"* dönüşür.

Ama aynı anda ayrılır. Nereye doğru? Şairane bir ifadeyle kısaca "ötedeki o / *Jener"* denen yabancının gittiği yere doğru. Eski Alman dilinde "ötedeki o / *Jener" "ener"* demektir ve "öteki / *andere"* anlamına gelmektedir. *"Enert dem Bach"* ifadesi bu yüzden "derenin öteki kıyısı" demektir. "Ötedeki o", yabancı, ötekiler için, yani çürüyen zürriyet için, bir ötekidir. Ötedeki o, ötekilerden uzaklaştırılması ve gönderilmesi emredilendir. Yabancı, inzivada olandır.

Yabancının özünü, yani önde gidişi, kendi içlerine devralacak olanlar nereye gönderilmiştir? Yabansı olan nereye çağrılmıştır? Batmaya. Mavinin ruhani alacakaranlığı içinde kendini kaybetmedir bu. Batış, ruhani yılın yükselişinde gerçekleşir. Ama böyle bir yükseliş, yaklaşan kışın, kasım ayının, yıkımından geçmek durumundaysa eğer, söz konusu kendini kaybetme, tutunmasızlık ve yok oluş içine düşmek anlamına gelmez. Kelime anlamıyla kendini kaybetmek demek, daha ziyade, kendini çözmek ve yavaş yavaş sıyrılıp gitmektir. Kendini kaybeden, kasımın yıkıcılığından sıyrılıp giderken, asla bu ayın yıkıcılığı içinde harabolmaz. Onun içinden kayıp gider, mavinin ruhani alacakaranlığına doğru, *"zur Vesper"*, yani ikindi vakti.

İkindi vakti yabancı kendini kara kasım yıkımında kaybeder,
Çürüyen dalların altında, miskin duvarlarda
Önünde evvelce kutsal erkek kardeşin yürüdüğü,
Cinnetin narin tınıları içine dalarak.
[*Zur Vesper verliert sich der Fremdling in schwarzer Novemberzerstörung,*
Unter morschem Geäst, an Mauern voll Aussatz hin,
Wo vordem der heilige Bruder gegangen,
Versunken in das sanfte Saitenspiel seines Wahnsinns.]
"Helian" (87)

Ruhani yıllara ait günlerin batışıdır ikindi vakti. Bir değişimi bütünleyen odur. Ruhani olana meyleden gurub, başka şeylere baktırır, başka şeyleri düşündürtür.

Gurup değiştirir anlamı ve görünümü. (124)

Şairlerin dile getirdiği görünümlerin belirmesi, gurup vakti farklıdır. Şairler görünmez öz üzerine akıl yorarken, söz konusu gurup vaktinde bu öz başka şekilde dile gelir. Gurup farklı anlam ve görünümlerden hareketle şiir yaratmanın ve düşünmenin ve ikisi arasındaki söyleşinin deyişleri-

ni dönüştürür. Gurubun bunu yapabiliyor olması, kendisinin de değişiyor olmasındandır. Ondan geçen gün batar, ama bu, bir son değildir; yabancının seyahatine buradan geçerek *başlayacağı* batışı hazırlama meylidir bu sadece. Gurup, kendi görünüm ve anlamını değiştirir. Bu değişimde, gün ve mevsimlerin şimdiye kadarki hükmünden ayrılma saklıdır.

Peki gurup vakti, mavi ruhun ışıksız seyahatini nereye uğurlar? Her şeyin daha başka biçimde bir araya geldiği, saklandığı ve başka bir başlangıç için koruma altına alındığı yere.

Şu ana kadar dile getirilen kıta ve dizeler bizi bir toplanma yerine, yani bir alana gönderir. Bu alan ne türdendir? Ona hangi adı vereceğiz? Kuşkusuz ki, şairin dilinden hareketle bunu yapmalıyız. Georg Trakl'ın şiirlerinin bütün deyişleri, seyahat halindeki yabancı üzerine odaklanmaktadır. Ona "münzevi / *der Abgeschiedene*" (177) denir ve o gerçekten de bir münzevidir. Onun içinden geçen ve onun çevresinde dolanan şiirsel deyiş, biricik ezgiye göre akord edilmiştir. Bu şairin şiirleri, bir münzevinin türküsü noktasında toplandığından, onun şiirinin alanını *inziva* olarak isimlendiriyoruz.

İkinci bir adım daha atarak irdelememizin, şu ana kadar sadece ima yoluyla işaret edilen söz konusu alanı daha belirgin kılmasını sağlamalıyız.

II

İnzivayı, şiirin alanı olarak düşünmek için, akıl kefesine koymak mümkün müdür? Eğer böyle bir şey olabilirse, bu sadece yabancının çığırını daha ayık bir gözle izlemek ve şunu sormakla mümkündür: Münzevi kimdir? Çığırı nasıl bir manzara içindedir?

Çığırlar gecenin mavisi içinden geçer. Adımlarının aydınlığıyla parlayan bu mavi ışık soğuktur. "Münzevilere / *den Abgeschiedenen*" hitaben kaleme aldığı şiirinin son cümlesinde şair, "münzevilerin ayı anımsatan çığırlarından / *die mondenen Pfade der Abgeschiedenen*" (178) bahsetmektedir. Biz münzevilere göçkün/ölmüş de deriz. Peki, ama yabancı hangi türden bir ölüm içine göçmüştür? Trakl, "Mezmur / *Psalm*" (63) başlıklı şiirinde şöyle demektedir:

> Meczup öldü.
> [*Der Wahnsinnige ist gestorben*.]

Bundan sonraki kıtada şunlar yazmaktadır:

> Yabancıyı defnediyorlar.
> [*Man begräbt den Fremden*.]

"Ölümün Yedi Türküsü'nde / *Siebengesang des Todes"* ona "beyaz yabancı / *weißer Fremdling"* denmektedir. "Mezmur / *Psalm"* şiirinin son kıtasındaysa şunlar dile getirilmektedir:

> Mezarında beyaz büyücü yılanlarıyla oynaşır. (65)
> [*In seinem Grab spielt der weiße Magier mit seinen Schlangen*.]

Ölü mezarında *yaşar*. Kendi hücresinde, yılanlarıyla oynayacak kadar sessiz ve dalgındır. Yılanlar ona hiçbir şey yapamazlar. Yılanları boğmamıştır, ama onların şerri adeta dönüşmüştür. Oysa "Melunlar / *Die Verfluchten"* (120) isimli şiirde şöyle denilmektedir:

> Yuvalarındaki erguvani yılanlar avare
> Darmadağın kucağında şahlanırlar. (krş. 161, 164.)
> [*Ein Nest von scharlachfarbnen Schlangen bäumt*
> *Sich träg in ihrem aufgewühlten Schoß*.]

Ölen meczuptur. Bir akıl hastasından mı bahsedilmektedir? Hayır. Cinnet, akıldışıyı amaçlayan akıl, demek değildir. Eski Yüksek Almancada *"Wahn"* [cinnet] *wana* anlam köküne ait olup, -siz [*ohne*] demektir. Meczubun akıl yorduğu kesindir, hem de başkalarından çok daha fazla. Ama o, ötekilerin anlam dünyasının dışındadır. O, başka akıldandır [*Sinnen*]. Eski Almancada *"Sinnan"* esasen: gezmek, bir yerleri amaçlamak, bir yön belirlemek demektir; İndogermencedeki *sent* ve *set* kökü yol, güzergâh demektir. Münzevi meczuptur, çünkü onun izlediği yol başka bir yöne doğrudur. Öteki yönden bakıldığında onun cinnetine "narin" demek mümkündür; çünkü o daha sessiz olanlar üzerine akıl yorar. Yabancıya yalın biçimde "ötedeki o", öteki, diyen bir şiirinde şair şöyle söyler:

> Ötedeki o ise, Mönchsberg'in taşlı basamaklarından aşağıya yürüdü,
> Çehresinde mavi bir gülümseme, daha sessiz çocukluk çağı içinde
> Tuhaf biçimde kozalaştı ve öldü.
> [*Jener aber ging die steinernen Stufen des Mönchsbergs hinab,*
> *Ein blaues Lächeln im Antlitz und seltsam verpuppt*
> *In seine stillere Kindheit und starb*.]

Bu şiir, "Vaktinden-Önce-Ölen'e / *An einen Frühverstorbenen"* (135) başlığını taşımaktadır. O vaktinden-öncelik içine ölmüştür. Bu sebeple ona, "körpe ceset / *der zarte Leichnam"* (105, 146 vb.) denmektedir: yabanın her şeyi yakıp kavuran niteliklerini sessizce koruyan o çocukluk çağına kefenlenmiş olarak. Vakitsizce ölen, bu sebeple, "soğukluğun karanlık sureti / *die dunkle Gestalt der Kühle"* olarak görünür. Tam da bunu, "Mönchsberg'te / *Am Mönchsberg"*

(113) başlıklı şiiri söyler:

Her daim takip eder seyyahı soğuğun karanlık sureti

Kemikli çığırlar üzerinden, delikanlının sümbülümsü sesi,
Sessizce ormanın unutulmuş menkıbesini hikâye eder, ...
[*Immer folgt dem Wandrer die dunkle Gestalt der Kühle*

Über knöchernen Steg, die hyazinthene Stimme des Knaben,
Leise sagend die vergessene Legende des Walds, ...]

"Soğuğun karanlık sureti / *die dunkle Gestalt der Kühle"* seyyahın peşinden gelmez. Onun önünden gider, çünkü delikanlının mavi sesi, unutulmuşları geri getirmekte ve *önceden haber vermektedir*.

Vaktinden-önce-ölen bu delikanlı kimdir? Hakkında

... alnında sessizce kanamaktadır
Kadim menkıbeler
Ve kuşların uçuşuna dair karanlık kehanetler (97)
[... *Stirne leise blutet*
Uralte Legenden
Und dunkle Deutung des Vogelflugs]

sözleri sarf edilen delikanlı kimdir? Kemikli çığırlardan geçip giden kimdir? Şair, ona şu sözlerle seslenmektedir:

Ey, o kadar uzun zamandır, Elis, ölüsün sen.
[*O, wie lange bist, Elis, du verstorben*.]

Batmaya çağırılan yabancının adı Elis'tir. Elis adı Trakl'ın kendisini temsil ediyor denilemez kesinlikle. Elis özü gereği şairden, Nietzsche'nin şahsının Zerdüşt figüründen ayrı olduğu kadar ayrıdır. Ama ikisinin de özü ve seyahati batmaya başladığından onların bu yönleri ortaktır. Elis'in batışı kadim çağlara gider: Çürüyen yaşlanmış zürriyetten eskidir o, çünkü akıl yoran, akıl yorandır, çünkü sessiz, sessizdir, çünkü kendisi sessiz kılandır.

Delikanlı Elis figürü; genç erkeklik, genç kızlık karşıtlığı içinde yoğurulmuş değildir. Genç erkeklik, sessiz çocukluk çağının görünümüdür. O, cinsiyetlerin narin ikiliğini –hem delikanlıyı, hem de "genç kızın altuni suretini / *goldenen Gestalt der Jünglingin"* (179)– kendinde saklar ve korur.

Elis, tüketilmiş bir yaşamın gecinde çürüyen bir ölü değildir. Elis, vakitten önceliğe akıp giden bir ölüdür. Bu yabancı, insan özünü, daha yüklü (Eski Yüksek Almanca'da *giberan*) hale gelmemiş olan başlangıca doğru açınlaya-

caktır. Ölümlülerin özündeki o durgun ve dolayısıyla sessiz kılan öğeye, dünyaya gelmemiş olana, şair, doğmamış olan demektedir.

Vakitten-önceliğe kaybedilen yabancı, doğmamış olandır. "Bir doğmamış / *ein Ungeborenes"* ve "bir yabansı / *ein Fremdes"* isimleri aynı şeyleri ifade eder. "Şenlikli Bahar / *Heiterer Frühling"* isimli şiirde şu dize yer almaktadır (26):

> Ve doğmamışlar kendi huzurlarıyla ilgilenirler.
> [*Und Ungebornes pflegt der eignen Ruh*.]

O, sessiz çocukluk çağını, insan zürriyetinin yükselmekte olan uyanışına saklar ve korur. Vakitsizce yiten, huzur içinde *yaşar* böylece. Ölen, yaşamı tüketme anlamında ölen değildir. Aksine. Ölen, ruhani gecenin mavisinin içine ve ileriye bakar. Bakışını esirgeyen ak gözkapakları, insanoğlunun narin ikiliğini müjdeleyen gelinliksi süslemeler içinde parıldar (150).

> Sessizce çiçeklenir mersin ağacı, ölünün ak gözkapakları üzerinde.
> [*Stille blüht die Myrthe über den weißen Lidern des Toten*.]

Bu dize, şu sözleri dillendiren şiire aittir:

Ruh bir yabansıdır yeryüzünde.
[*Es ist die Seele ein Fremdes auf Erden*.]

İki cümle birbirine oldukça yakındır. "Ölü"; münzevi, yabancı, doğmamış olandır.

Ama hâlâ,

> ... doğmamış olanın
> Çığırı kasvetli köylerden, yapayalnız yazlardan geçer.
> [*... des Ungeborenen*
> *Pfad an finsteren Dörfern, einsamen Sommern hin*.]
> "Saatlerin Türküsü / *Stundenlied"* (101)

Onun yolu, kendisini misafir kabul etmeyenin yanından geçip gider, ama onun içinden geçmez artık. Münzevinin gidişi de yalnızdır, ama bu, "geceye bürünmüş gölün, yıldızlı semaların / *des nächtigen Weihers, des Sternenhimmels"* ıssızlığından gelen bir yalnızlıktır. Meczup bu gölü "kara bulut / *schwarze Wolke"* üzerinde değil, altuni kayık üzerinde geçer. Bu altunilik nedir? "Ormanın Bir Bucağı / *Winkel im Wald"* (33) isimli şiirde bu sorunun cevabı şu dizeyle verilmektedir:

> Altuni, hakiki olan kendini narin bir cinnetle gösterir sıkça.
> [*Auch zeigt sich sanftem Wahnsinn oft das Goldne, Wahre*.]

Yabancının çığırı, "ruhani yıllar / *geistliche Jahre"* içinden geçmektedir, ki

onun yılları her yerde hakiki başlangıç tarafından yönlendirilmekte, oradan idare edilmektedir, yani adildir. Ruhun yılı, adil olanda toplanmıştır.

Ey! Ne kadar da adildir, Elis, senin bütün günlerin.

[*O! wie gerecht sind, Elis, alle deine Tage*.]

"Elis" (98) başlıklı şiir böyle söyler. Aslında bu sesleniş, daha önce işitilmiş olanın yankısıdır:

Ey, o kadar uzun zamandır, Elis, ölüsün sen.

Yabancının vaktinden önce yitip gitmesi, doğmamış olanın özüne uygunluğunu bünyesinde barındırır. Söz konusu vaktinden öncelik, kendine özgü bir zamandır, "ruhani yılların / *geistlicher Jahre*" zamanıdır. Trakl, şiirlerinden birinin başlığını yalın olarak "Yıl / *Jahr*" (170) koymuştur. Bu şiir şöyle başlamaktadır: "Çocukluk çağının karanlık sessizliği / *Dunkle Stille der Kindheit*". Buna karşılık vaktinden öncelik; ölünün yitip gittiği daha aydınlık, çünkü daha sessiz ve bu yüzden de öteki olan çocukluk çağıdır. Aynı şiirin son dizesi, sessiz çocukluk çağına başlangıç demektedir:

Başlangıcın altuni gözü, sonun ışıksız sabrı.

[*Goldenes Auge des Anbeginns, dunkle Geduld des Endes*.]

Burada son, başlangıcın sonu ve sönümü anlamında değildir. Çürüyen zürriyetin sonu olarak son, doğmamış insanoğlunun başlangıcına öncülük eder. Ancak başlangıç, vaktinden-önce-olmak'tan önce sonu geride bırakıp gitmiştir.

Söz konusu vaktinden-öncelik, zamanın halen örtük olan asli özünü saklar. Aristoteles'ten bu yana her yerde standart zaman görüşü olarak kullanılan ve geçerliliğini koruyan anlayış devam ettiği sürece, zamanın özü, hâkim düşünce açısından kapalı olmayı sürdürecektir. Bu anlayışa göre zaman –ister mekanik, ister dinamik, isterse de atomların parçalanması olarak düşünülsün– peş peşelik içinde akıp giden sürenin nitel ya da nicel muhasebesinin boyutudur.

Halbuki hakiki zaman, öz-olarak-olmuş-olan'ın [*das Gewesene*] varışıdır [*Ankunft*]. Bu geçmiş olan değil, hep vaktinden-önce-olan'a sığınma yoluyla toplanarak bütün varışları önceleyen, öz-olan'ın [*das Wesende*] bir toplamıdır. Sona ve onun tamamlanmasınaysa "ışıksız sabır / *dunkle Geduld*" karşılık gelecektir. O, saklı olanı hakikatine doğru taşır. Onun sabrı, ruhani gecenin mavisindeki batışa taşır her şeyi. Başlangıca ise, "altuni, hakiki / *Goldnen, Wahren*" olanın nurundan beslenen altuni parıldayışı içindeki bakış ve düşünüş karşılık gelir. O ise, Elis'in seyahati sırasında yüreğini açtığı gecenin yıldız gölüne yansır (98):

Altuni bir kayık
Sallar, Elis, yüreğini yapayalnız gökyüzünde.
[*Ein goldner Kahn*
Schaukelt, Elis, dein Herz am einsamen Himmel.]

Yabancının kayığı sallanmaktadır, ama vaktinden-önce-olan'lar soyundan gelip yabancının peşini bırakmayanların bindiği kayıktaki gibi "korkuyla / *ängstlich"* (200) değil neşeyle [*spielend*]. Onların kayığı gölün seviyesine erişemez bile. Batar. Ama nereye? Sona mı? Hayır. Peki, nereye? Boş bir hiçliğe mi? Asla. Şairin yazdığı son şiirlerden biri – "Ağıt / *Klage"* (200) – şu dizelerle sonlanmaktadır:

Fırtınalı hüznün kız kardeşi
Bak, batıyor bir kayık korkakça
Yıldızlar altında,
Gecenin ketum çehresinde.
[*Schwester stürmischer Schwermut*
Sieh ein ängstlicher Kahn versinkt
Unter Sternen,
Dem schweigenden Antlitz der Nacht.]

Gecenin ketumluğunun ardında, yıldızların parlaklığı içinde bize bakan ne vardır? Söz konusu ketumluk ve gece nereye aittir? İnzivaya. Bu ise, delikanlı Elis'in içinde yaşadığı ölümün yalın halinden fazla bir şeydir.

Sessiz çocukluk çağının vaktinden-önce-olma'lığı, mavi gece, yabancının gece yürünen çığırları, ruhun gece kanat çırpışları ve hatta batışa giriş kapısı olarak alacakaranlığın kendisi – hepsi inzivaya aittir.

İnziva, bütün bunları toplar, ama ardı sıra değil, zaten hüküm süren devşirme içinde kendini açımlayacak biçimde.

Alacakaranlık, gece, yabancının yılları, onun çığırları; şair tüm bunlara "ruhani" demektedir. İnziva "ruhani"dir. Bu kelime ne anlama gelmektedir? Bu kelime, anlam ve kullanım bakımından çok eskidir. "Ruhani" demek, ruha göre olan, ondan kaynaklanan ve onun özünü izleyen demektir. Oysa günümüzdeki kullanımıyla "ruhani"lik, ruhban ve kiliseyle sınırlı tutulur olmuştur. Dikkatle dinlenmediğinde, Trakl'ın da kelimeyi bu anlamı içinde kullandığı düşünülebilir. Örneğin "Hellbrunn'da / *In Hellbrunn"* (191) başlıklı şiirinde şöyle demektedir:

... Öylesine ruhani bir biçimde yeşillenir
Meşe ağaçları, ölülerin unutulmuş çığırları üzerinde.

[... *So geistlich ergrünen*
Die Eichen über den vergessenen Pfaden der Toten.]

Bundan önce de "kilise beylerinin, asil hanımefendilerin gölgeleri / *die Schatten der Kirchenfürsten, edler Frauen"*, "bahar gölü / *Frühlingsweiher"* üzerinde süzüldüğü sanılan, "uzun zaman önce ölenlerin gölgeleri / *die Schatten lange Verstorbener"* gibi ifadelere rastlanmaktadır. Fakat, "yeniden gurubun mavi ağıtını / *wieder die blaue Klage des Abends"* söyleyen şair, "öylesine ruhani bir biçimde yeşillenir / *so geistlich ergrünen"* meşe ağaçları derken "ruhbanı" [*Geistlichkeit*] düşünüyor değildir. Onun aklındaki şey, uzun zaman önce ölenlerin "ruhun baharını / *Frühling der Seele"* vaat eden vaktinden-önce-olma'lığıdır. Daha önce kaleme alınmış olan "Ruhani Türkü / *Geistliches Lied"* (20) şiiri de aynı ağıtı söylese de, buradaki ifadeler daha örtüktür ve bir arayış içindedir. Garip biçimde belirsiz olan "Ruhani Türkü"nün ruhu, şiirin son kıtasında daha belirgin biçimde dile gelmektedir:

Kadim taşın yanındaki dilenci
Dua sırasında ölmüş gibi,
Bir çoban tepeden usulca iner
Ve korulukta bir melek ninni söyleyip,
Koruluğun yakınlarındaki
Çocukları uykuya kavuşturur.
[*Bettler dort am alten Stein*
Scheint verstorben im Gebet,
Sanft ein Hirt vom Hügel geht
Und ein Engel singt im Hain,
Nah im Hain
Kinder in den Schlaf hinein.]

Peki, şaire göre ruhani kelimesi "ruhban"a karşılık gelmediği halde, ruhla ilintili olana "ruhani" demesi ve ruhani alacakaranlıktan, ruhani geceden söz etmesi ne anlama gelmektedir? Şair, "tinsel" [*geistig*] kelimesini niçin kullanmıyor? Çünkü, "tinsel / *geistig"*, maddinin karşıtıdır. Bu zıtlık, iki âlemin farklılığını ortaya koymakta ve Platoncu-Garbi dille söylendiğinde, duyularüstü (*noeton*) ile duyusal olan (*aistheton*) arasındaki uçurumu ifade etmektedir.

Bu şekilde anlaşılan tinsel kelimesi –ki zamanla ussal, entelektüel ve ideolojik anlamda kullanılmaya başlanmıştır– bütün zıt anlamlarıyla birlikte, çürüyen zürriyetin dünya görüşüne [*Weltansicht*] aittir. Oysa "mavi ruhun / *blaue Seele"* "karanlık seyahati / *dunkles Wandern"* bundan *ayrıdır*. Ne yaban-

sının batacağı geceye açılan alacakaranlığa, ne de yabancının çığırına "tinsel" denilebilir. İnziva ruhani, yani ruh tarafından belirleniyor olsa da, metafizik anlamda "tinsel" değildir.

Peki ama, ruh nedir? Trakl, son yazdığı şiiri "Grodek"te "ruhun yakıcı yalazından / *heiße Flamme des Geistes"* (201) söz etmektedir. Ruh yalazlanandır ve ancak bu şekilde rüzgârda eserek dalgalanandır belki de. Trakl, ruhu öncelikle *pneuma* olarak, yani espri anlamında değil; alevlenen, parlayan, ürperten, darma duman eden bir yalaz olarak anlamaktadır. Yalazlanan, alevle tutuşan kordur. Yalazlanan; ışığa kavuşturan ve parıldatan esrimiş-olan'dır [*das Außer-sich*] ve fakat bir alev olarak yanmaya devam eden ve her şeyi yakıp kül edebilendir.

"Kötünün Dönüşümü / *Verwandlung des Bösen"* (129) başlıklı şiirde "Uçuk benizin biraderidir yalaz / *Flamme ist des Bleichen Bruder"* denmektedir. Trakl, "ruh" [*Geist*] kavramına, onun asıl kelime anlamından hareketle bakmaktadır, zira Eski Almancada *gheis*: dehşet içinde olmak, ürpermiş olmak, esrimek anlamına gelmektedir.

Bu şekilde anlaşılan ruh, hem narin, hem de yaralayıcı öze sahiptir. Narin olan, alevlenip parlayanın esrimişlik halini asla bastırıp söndürmez, aksine, munis olanın huzuru içine devşirip toplar. Yaralayıcı olansa, kendi kıyamı içinde kendini bitiren ve bu yolla fiilen kötüleşen o gem vurulamaz olandan doğup gelmektedir. Kötülük, daima bir ruhun kötülüğüdür. Kötülük ve onun bağladığı garaz; duyusal, maddesel değildir. Sadece "tinsel" doğaya da sahip değildir. Kötü; dehşete düşürenin yanıp tükenen kıyamının göz kamaştırıcılığıdır, paramparçalığın çirkefi içine savuran ve narin olanın devşirdiği gonca gülleri yalaza atmaya çalışandır.

Peki ama, narin olanın devşirici kudreti nereyi kendine mesken tutmaktadır? Onun gemleri nelerdir? Hangi ruh onu dizginlemektedir? İnsanın özü nasıl "ruhani"dir, nasıl "ruhani" olmaktadır?

Ruhun özü yalazlanmak üzerine kurulu olduğu için o, seyir yolları açar, onları aydınlatır ve doğru bir istikamete sokar. Yalaz olarak ruh, "gökleri esip kavuran / *den Himmel stürmt"* ve "Tanrı'nın izini süren / *Gott erjagt"* (187) boradır. Ruh, ruhsal olanı, ilerleyeceği seyahat yoluna koyar. Ruh, yabancı olana nakleder. "Ruh bir yabansıdır yeryüzünde." Ruhsal olanı armağan eden ruhtur. O, ruhsallaştırandır. Öte yandan ruhsal olan, ruhu saklar ve bunu öyle özsel biçimde yapar ki, ruhsalı olmadan ruh asla ruh olamaz. O, ruhu "besler". Nasıl yapar bunu? Ruhsalın, kendi özüne ait yalazı ruha emanet

etmesinden başka nasıl olabilir ki? Bu yalaz; hüznün koru, "yapayalnız ruhun yumuşak huyudur / *Sanftmut der einsamen Seele"* (55).

Münzevi, her sıradan yalnızlığın maruz kaldığı saçılmışlığın içine dağılmaz. Münzevi; ruhu biricik olana taşır, bir'de toplar ve özünü bu yolla seyahate çıkartır. Seyahat halindeki ruh yalnızdır. Ruhun kor ateşine, yazgısının yükünü seyahate ve böylece ruhu ruhani olana doğru taşıma yükümlülüğü verilmiştir.

Kor hüzün, yalazını ödünç ver ruhani olana;
[*Dem Geist leih deine Flamme, glühende Schwermut*;]

diye başlar "Luzifer'e / *An Luzifer"*, yani taşıdığı ışıkla kötülüğün gölgesini yaratana. (Salzburg edisyonunun metruk evrak cildi, s. 14).

Ruhun hüznü, kendi özünün en uzak ufuklarına doğru seyahate çıktığında, yani kendi seyyar özüne kavuştuğunda, kor hale gelip ışımaya başlar. Bu durum, mavinin çehresine baktığında ve bu çehreden hangi nurun doğduğunu gördüğünde gerçekleşir. Yani bakma, ruhu "büyük ruh / *die große Seele"* kılar.

Ey keder, yalazlanan görünüşü
Büyük ruhun!
[*O Schmerz, du flammendes Anschaun*
Der großen Seele!]

"Sağanak / *Das Gewitter"* (183)

Ruhun büyüklüğü, yalazlanan görmeyi nasıl gerçekleştirdiğiyle ve bu yolla kederi yurt tutup tutmamasıyla ölçülmektedir. Kederin doğasında kendiyle zıt bir öz vardır.

Keder "alev alev" yırtıp koparmaktadır. Onun yırtarak koparışı seyahat halindeki ruhu, hücum ve avlanmanın bitişme yerine yerleştirir – o, semaya saldırarak Tanrı'yı avlamak ister. Ve yırtıp koparışın, yırtıp kopardığını örtük parıldayışı içinde var ettireceği yerde, onu adeta kahretmek istediğini söylemek mümkündür.

Bu kudreti "görme" sağlar. Ama o, yalazlanan yırtıp koparışı söndürmez, aksine, onu bakış halindeki kabullenişin teslimiyeti içine kavuşturur. Keder haline geri sürüklenmedir bu – ve böylece keder, ılımlı hale gelir ve bundan da onun serimletici ve taşıyıcı kudreti doğar.

Ruh yalazdır. O, kor halinde parıldar. Bu parıldayış, seyreden bakışı sırasında gerçekleşir. Böyle bir görme, parlayanın dünyaya dönüşünü kendi özüne katar – her var olan bu geliş içinde var olur. Söz konusu yalazlanan görü-

nüş kederdir. Oysa, kederi duyumsama olarak düşünen görüş, bu özü göremez. Yalazlanan görünüş ruhun büyüklüğünü belirler.

"Büyük ruhu" veren ruhanilik, kederdir ve bu anlamda o, ruha kavuşturandır [*das Beseelende*]. Ama, böyle bir vergiye sahip olan ruh, can katandır [*das Belebende*]. Bu sebepledir ki, böyle bir anlamda yaşam sahibi olan, özünün temel çizgisi –keder– içine massedilmiştir. Yaşamakta olan her şey kederlidir.

Ancak ruhla dolu olarak yaşayanlar, kendi özlerinin yazgısını yerine getirebilirler. Bu kudretlerinden beslenerek, canlı olan her şeyin bir arada durduğu karşılıklı dayanışmasının ahengini sağlayabilirler. Bu sağlayabilme imkânına [*das Taugen*] uygun olarak, canlı olan her şey, elverişlidir [*tauglich*], yani iyidir [*gut*]. Ama iyi, keder verecek şekilde iyidir.

Ruha kavuşturulmuş olan her şey, büyük ruhun temel çizgisine uygun olarak sadece keder verecek şekilde iyi değil, ancak bu şekilde hakçadır. Çünkü kederin karşılıklılığı dolayısıyla, canlı olan, hemvücutlarına [*Mitanwesendes*] siper eden bir gizlilik sunarak onları kendi özlerinde açığa çıkabilir, yani hakça oluş [*wahrhaft*] haline sokabilir.

Bir şiirin son kıtası şöyle başlamaktadır (26):

> Öyle keder verici şekilde iyi ve hakçadır yaşayan;
> [*So schmerzlich gut und wahrhaft ist, was lebt*;]

Bu dizenin, keder verici olana üstünkörü değindiği sanılabilir. Gerçekte, kederin sessizce hüküm sürmesine ayarlanmış kalan bütün bu kıtadaki deyişi sunan bir dizedir o. Bunu işitebilmek için, dikkatle konulmuş noktalama işaretlerini ne gözden kaçırmalı ne de değiştirmeliyiz. Kıta şöyle devam eder:

Ve usulca dokunur sana kadim bir taş:
[*Und leise rührt dich an ein alter Stein*:]

Özsel ilişkiye yavaşça eriştiren "usulca" kelimesi bir kez daha dile getirilmektedir. Söz konusu "taş" bir kez daha ortaya çıkmaktadır – küçük bir hesaplamaya izin veriliyor olsaydı, Trakl'ın şiirinde otuzdan fazla yerde bu kelimenin kullanıldığı görülecekti. Keder söz konusu taşta kendini saklar – ki bu taş, taşlaştırır ve kendini nüfuz edilemez kayalara teslim eder. Bu kayalar ki, ilk şafağın sessiz korundaki kadim köken onun suretinde parıldamaktadır – bu ilk şafak, sabık başlangıç [*vorausgehender Anbeginn*] olarak her türlü oluş-halindeolan'ı [*das Werdende*], seyir-halindeki'ni [*das Wandernde*] yolda karşılayan ve kendi özünün asla yakalanamayan batışını onlara teslim edendir.

Kadim taşlar, kederin kendisidir, çünkü ölümlülere dünyevi biçimde bakandır. Dizenin sonundaki "taş" kelimesinden sonra konulan iki nokta üst

üste, *taşın* söze başladığını göstermektedir. Artık bizzat keder dile gelmektedir. Çoktan beri suskunluk içindeyken şimdi, yabancının peşi sıra giden seyyahlara, kendi gücü ve sabrı gibi büyük bir şeyi ifade eder:

Hakikaten! Her daim sizinle birlikte olacağım.
[*Wahrlich! Ich werde immer bei euch sein*.]

Vaktinden-önce-ölen'i yeşeren dallar arasında duymaya çalışan seyyahlar, kederin bu sözlerine, bir sonraki dizedeki şu kelimelerle karşılık verirler:

Ah bu ağız! Gümüşi söğüt dalları arasından titreterek konuşan.
[*O Mund! der durch die Silberweide bebt*.]

Şiirin bu kıtasının tamamı, "Vaktinden-Önce-Ölen'e / *An einen Frühverstorbenen"* (135) hitaben yazılmış başka bir şiirin ikinci kıtasıyla aynıdır:

Ve bahçede arkadaşının gümüşi çehresi geride kaldı,
Dallar ya da kadim taşlar arasında kulak vererek.
[*Und im Garten blieb das silberne Antlitz des Freundes zurück,*
Lauschend im Laub oder im alten Gestein.]

Şu kelimelerle başlayan kıta:

Öyle keder verici şekilde hayırlı ve hakçadır yaşayan;

bu şiirin üçüncü bölümünün başındaki rahatlatıcı karşı tınıyı da başlatmaktadır:

Oluş-halinde-olan'ların tümü ne kadar hasta görünüyor!
[*Wie scheint doch alles Werdende so krank*!]

Çürümekte olanın her türlü tasalılığı, engelliliği, sıkıntılılığı ve hastalığı, illeti gerçekte, "hakça" olanın kendini sakladığı yegane görünüşüne dairdir: her şeye nüfuz eden ebedi keder. Bu sebeple keder; ne tiksindirici, ne de yararlı olandır. Keder, öz olarak var olan her şeyin kendi özselinin iyikalpliliğidir. Karşıt özünün sadeliği; oluşu, gizlenik ilk şafağın içinden belirler ve büyük ruhun şenliğine davet eder.

Öyle keder verici şekilde hayırlı ve hakçadır yaşayan;
Ve usulca dokunur sana kadim bir taş:
Hakikaten! Her daim sizinle birlikte olacağım.
Ah bu ağız! Gümüşi söğüt dalları arasından titreterek konuşan.

Bu kıta, kederin saf türküsüdür – "Şenlikli Bahar / *Heiterer Frühling"* adlı üç bölümlü şiiri tamama erdirmek üzere söylenendir. Ağarmakta olan özsel varoluşun ilk tan şenliği, gizlenik kederin sessizliğinden sarsıntıyla çıkıp gelir.

Yaygın anlayışıyla, kederin karşıt özünün, geriye çekip koparmak yoluyla bizi aslında ileriye atması olduğunu söylemek, bir çelişki olarak görülebilir.

Oysa bu görünüşteki benzerlikte, kederin özsel yalınlığı saklıdır. Keder, düşünen bakış halinde kendini kendinde tutan yalazlanışıyla en ileriye taşır.

Böylece büyük ruhun temel çizgisi olarak keder, mavinin kutsallığının en saf karşılığı olarak kalır. Çünkü mavi, kendini kendi derinliğinden geri çekerek ruhun çehresini nurlandırır. Kutsalın öz olarak var olabilmesi, ancak bu geri çekiş içinde kalması ve bakışı teslimiyete çevirmesiyle mümkündür.

Kederin özü, maviyle olan gizlenik ilişkisi, "Nurlanış / *Verklärung*" (144) adlı bir şiirin son kıtasıyla dile gelmektedir:

> Mavi çiçek,
> Usulca çalınır sararıp solmuş taşlar arasında.
> [*Blaue Blume,*
> *Die leise tönt in vergilbtem Gestein*.]

"Mavi çiçek / *blaue Blume*", ruhani gecenin "narin çiçek demetidir / *sanfte Zyanenbündel*". Bu sözler, Trakl'ın şiirini besleyen kaynağı söyler. "Nurlanışı" hem sonuçlandırır, hem de yüklenirler. Bu ezgi; hem türkü, hem tragedya, hem de destandır. Bu şiir, diğerleriyle kıyasla biricik bir yere sahiptir, çünkü burada bakışın derinliği, düşüncenin enginliği, deyişin yalınlığı anlatılamaz bir tarzda içli ve daimi biçimde *parıldar*.

Keder, ancak ruhun yalazına hizmet ediyorsa gerçek kederdir. Trakl'ın son şiirinin adı "Grodek"tir. Genellikle savaş şiiri olarak övülür. Oysa o bundan sonsuz derecede daha fazlasıdır, çünkü başka türlüdür. Son dizeleri şöyledir (201):

> Ruhun sıcak yalazını bugün müthiş bir keder besler,
> Doğmamış torunlar.
> [*Die heiße Flamme des Geistes nährt heute ein gewaltiger Schmerz,*
> *Die ungebornen Enkel*.]

Burada sözü edilen "torunlar / *Enkel*", çürüyen zürriyete mensup olup da şehit olan evlatların dünyaya gelemeyen çocukları değildir asla. Eğer, bugüne kadarki zürriyetin devamında bir kesinti söz konusu ediliyor olsaydı, şairimiz böyle bir son dolayısıyla bayram ediyor olmalıydı. Oysa şair matem içindedir; elbette, doğmamış olanın huzuruna yalazlanarak bakakalan "daha mağrur matemle / *stolzeren Trauer*".

Doğmamış olanlara torun denmektedir, çünkü onlar, evlat olamayanlar, yani çürümüş zürriyetin doğrudan devamı olmayanlardır. Onlarla bu zürriyet arasında başka bir nesil yaşamaktadır. Onlar başkadır, çünkü onlar farklı türdendirler: doğmamış olanın şafağından yükselen özlerinin kökü başkadır.

"Müthiş keder", yalazıyla her şeyi kaplayan o bakıştır – vakitsizce şehit olanların "ruhlarının / *Geister*", o ölüyü karşılamak üzere öldükleri, onun geri çekici şafağına önceden baktıkları görüştür.

Peki, bu müthiş kederi ruhun hararetli yalazını besleyerek kim esirgemektedir? Bu ruhtan olanlar, yola koyanın dairesindendir. Bu ruhtan olanlara "ruhani / *geistlich*" denir. Dolayısıyla şair; her şeyden önce ve özellikle alacakaranlığa, geceye, yıllara "ruhani" demek zorundadır. Alacakaranlık, gecenin mavisini doğurur, onu bir yalaz gibi parlatır. Gece, yıldızlı gölün parıldayan aynası olarak yalazlanır. Yıl ise, güneşin doğuş ve batışları, gökteki seyri sırasında yalazlanır.

Söz konusu "ruhaniliğin" uyanarak takip ettiği ruh hangisidir? "Vaktinden-Önce-Ölen'e / *An einen Frühverstorbenen*" (135) başlığını taşıyan şiirde özellikle "vaktinden-önce-ölen'in ruhu / *der Geist des Frühverstorbenen*" olarak ifade edilen ruhtur. Bu ruh, "Ruhani Türkü / *Geistliches Lied*" (20) şiirindeki "dilenciyi / *Bettler*" inzivaya terk eder ve bu yolla, "Köyde / *Im Dorf*" (81) şiirinde söylendiği üzere "âciz / *der Arme*" kalarak, "ruhta yalnızlık içinde ölür / *der im Geiste einsam starb*".

İnziva, som ruh olarak var olur. O, mavinin derinliklerinde huzur bulan, yalazlanan parıldayışında sükûnete kavuşan ve bu yolla sessiz çocukluk çağını, başlangıcın altuniliği içinde alev alev yakandır. Elis'in sureti, altın çehresiyle bu şafağa doğru bakar. Şafağın karşı bakışıysa, inzivadaki ruhun gece yalazını korur.

Böylece inziva, ne vaktinden-önce-ölen'in bir halidir, ne de onun yeni meskeninin meçhul mekanıdır. İnziva, yalazlanmasıyla bizatihi ruhtur ve ruh olarak toplayandır. Toplayıcı niteliğiyle, ölümlülerin özünü kendi sessiz çocukluk çağına geri taşır ve böylece, gelecek neslin işareti olan henüz doğmamış çocukluk alametini koruması altına alır. İnzivanın toplayıcı özelliği, insanı gelecek kıyametine taşıyarak, henüz dünyaya gelmemiş olanı çürüyüp ölmüş olandan korur. Narin olanın ruhu olarak toplar, aynı zamanda, kötülüğün ruhunu da sükûnete kavuşturur. Kötü ruhun isyanı, cinsiyetlerin ikiliğinin de dışına çıkıp kız ve erkek kardeş arasındaki ikiliğe tecavüz ettiğindeyse en üst seviyeye kavuşur.

Fakat insanoğlunun kız ve erkek kardeş olarak ikili bir'liği aynı zamanda çocukluk çağının sessiz yalınlığında toplanarak burada gizlenik kalır. İnzivada kötülüğün ruhu ne yok edilmiş, ne de reddedilmiştir; ne serbest kalmış, ne de onanmıştır. Kötülük dönüşmüştür. Böyle bir "dönüşüm"ü gerçekleştirebil-

mek için ruh, özünün büyüklüğüne başvurmak zorundadır. Bu büyüklüğün büyüklüğü, inzivanın ruhu tarafından belirlenmektedir. İnziva; insanoğlunun sessiz çocukluk çağına, çocukluk çağının ise başka bir başlangıcın şafağına geri çağrılışını sağlayan toplanıştır. Toplanma olarak inzivanın özü alandır.

Peki inziva, ne ölçüde bir şiirin –özellikle de Georg Trakl'ın şiirlerinin dile getirdiği şiirin– alanıdır? İnzivanın şiirli söyleyişle esaslı ve içkin bir bağı var mıdır? Böyle bir bağ varsa bile, inziva, şiirsel bir deyişi nasıl onun alanı olarak kendine çekebilecek ve buradan bu deyişi belirleyebilecektir?

İnziva, sükûnetin yalın sessizliği değil midir? İnzivanın bir deyişi ve söyleyişi başlatması nasıl mümkün olacaktır? Oysa inziva, ölmüşlüğün ıssızlığı değildir. Yabancı, şimdiye kadarki zürriyetle vedalaşma yolunu inzivada katetmektedir. Yabancı bir çığır üzerindedir. Ne türden bir çığırdır bu? Şair bunu açıkça ifade etmektedir, özellikle de "Yaz Dönümü / *Sommersneige"* (169) başlığını taşıyan şiirin son dizesini kasten ayrı bir satırdan başlatarak yapar bunu:

Mavi yaban hayvanı çığırlarını hatırlasaydı,

Ruhani yıllarının hoş nağmelerini!

Yabancının çığırı, "ruhani yıllarının hoş nağmeleridir". Elis'in adımları çınlamaktadır. Çınlayan adımları, gecenin içinde ışımaktadır. Adımlarının hoş nağmeleri boşlukta uçup gitmekte midir? Şafağa doğru ölüme giden, kopup giden anlamında mı inzivadadır, yoksa seçilmiş olan anlamında mı ayrılmıştır, yani daha narin biçimde toplayan ve daha sessiz biçimde seslenen bir toplanma yerine mi toplanmıştır?

"Vaktinden-Önce-Ölen'e / *An einen Frühverstorbenen"* (135) başlığını taşıyan şiirin ikinci ve üçüncü kıtası, sorularımıza cevap olacak bazı ipuçları sunmaktadır:

Ötedeki o ise, Mönchsberg'in taşlı basamaklarından aşağı yürüdü,
Çehresinde mavi bir gülümseme ve daha sessiz çocukluk çağı içinde
Tuhaf biçimde kozalaştı ve öldü;
Ve bahçede arkadaşının gümüşi çehresi geride kaldı,
Dallar ya da kadim taşlar arasında kulak vererek.

Ruh ölümü söyledi, bedenin yeşil çürüyüşünü
Ve ormanın uğultusuydu,
Yaban hayvanının hararetli ağıtı.

Hep alacakaranlıktaki kulelerden gurubun mavi çanları çalardı.
[*Jener aber ging die steinernen Stufen des Mönchsbergs hinab,*
Ein blaues Lächeln im Antlitz und seltsam verpuppt
In seine stillere Kindheit und starb;
Und im Garten blieb das silberne Antlitz des Freundes zurück,
Lauschend im Laub oder im alten Gestein.
Seele sang den Tod, die grüne Verwesung des Fleisches
Und es war das Rauschen des Walds,
Die inbrünstige Klage des Wildes.
Immer klangen von dämmernden Türmen die blauen Glocken des Abends.]

Bir arkadaş, yabancının ardından ona kulak vermektedir. Yani inzivada olana kulak vererek onu takip etmekte ve böylece bizzat seyyah, yabancı haline gelmektedir. Arkadaşın ruhu, ölenlere kulak vermektedir. Arkadaşın çehresi "ölüp gitmiş olandır / *erstorbenes"* (143). Kulak verişi, ölümü söylemesiyledir. Bu sebeple, söyleyen bu ses, "ölüye benzeyenin kuş sesidir / *die Vogelstimme des Totengleichen"* ("Seyyah / *Der Wanderer"*, 143). Bu ses, yabancının ölümüne, gecenin mavisine giden batışına karşılık gelir. Ama münzevinin ölümünü söylemek yoluyla, ışıksız seyahatinin onu "ayırdığı / *schied"* zürriyetin "yeşil çürüyüşü / *grüne Verwesung"* de söylenmiş olur.

Söylemek, övmek ve övgüyü söyleyiş içinde korumak demektir. Kulak veren arkadaş, "öven çobanlardan / *preisenden Hirten"* (143) biridir. Fakat arkadaşın ruhu, "beyaz büyücünün masallarına severek kulak veren / *des weißen Magiers Märchen gerne lauscht"* bu ruh, ancak peşi sıra gelene inzivanın tınıyla karşılık vermesiyle, burada hoş nağmelerin çınlamasıyla, "Gurup Türküsü / *Abendlied"* (83) şiirinde dendiği gibi, "eğer / *wenn"* "karanlık bir hoş nağme ruha uğradığında / *dunkler Wohllaut die Seele heimsucht"*, münzevi hakkında düşünebilir.

Bu gerçekleştiğinde, vaktinden-önce-ölen'in ruhu, tan parlaklığı içinde görünür. Şafağın ruhani yılları, yabancının ve arkadaşının hakiki vaktidir. Onun parlaklığında, evvelce kapkara olan bulut altuni olur. O artık Elis'in kalbinin gökkürede yapayalnız salındığı "altın kayık / *goldener Kahn"* olmuştur.

"Vaktinden-Önce-Ölen'e / *An einen Frühverstorbenen"* (136) başlığını taşıyan şiirin son kıtası şöyle söyler:

> Altuni bulut ve zaman. Tenha bir odada
> Ölmüşleri daha sık misafir edersin,
> Sıcak sohbet içinde karaağaçların gölgesindeki yeşil ırmağın

kıyısında dolanırsın.
[*Goldene Wolke und Zeit. In einsamer Kammer*
Lädst du öfter den Toten zu Gast,
Wandelst in trautem Gespräch unter Ulmen den grünen Fluß hinab.]

Yabancının adımlarının hoş ezgisine, arkadaşın sohbet daveti karşılık gelmektedir. Onun deyişi, ırmak kenarında söylenen, vaktinden-önce-ölen'in ruhunun ruha kavuşturduğu gecenin mavisine giden batışı izleyen bir seyahattir. Böyle bir sohbet içinde şiir söyleyen arkadaş, göçüp gidene bakmaktadır. Bakışı ve ona karşılık gelen bakış içinde yabancının kardeşi olur. Kardeş, yabancıyla seyahat halindeyken şafağın daha sessiz meskenine ulaşır. O, "Münzevinin Türküsü'nde / *Gesang des Abgeschiedenen"* (177) şöyle seslenebilmektedir:

Ah, gecenin ruha kavuşmuş mavisinde yaşamak.
[*O das Wohnen in der beseelten Bläue der Nacht*.]

Kulak veren arkadaş "Münzevinin Türküsü'nü / *Gesang des Abgeschiedenen"* söyleyerek onun kardeşi haline gelirken, yabancının kardeşi onun sayesinde kız kardeşinin –"Ruhani Alacakaranlık / *Geistliche Dämmerung"* (137) şiirinin son dizelerinde dendiği gibi: "ayı anımsatan sesi ruhani gecenin içinde çınlarken / *mondene Stimme durch die geistliche Nacht tönt"*– erkek kardeşi olur.

İnziva şiirin alanıdır, çünkü yabancının çınlayan-parıldayan adımlarının hoş nağmeleri, onun peşinden gelenlerin ışıksız seyahatini, kulak veren söyleyişe dönüştürecek şekilde yalazlandırır. Oysa ışıksız olan, çünkü ancak takip eden seyahat, onların ruhlarını mavinin içinde açınlar. Söyleyen ruhun özü, bu durumda, o sessiz şafağı bünyesinde barındıran gece mavisine önceden bakakalmaktan ibarettir.

Mavi bir andan ibarettir artık ruh
[*Ein blauer Augenblick ist nur mehr Seele*]

denmektedir "Çocukluk Çağı / *Kindheit"* (104) isimli şiirde.

Böylece inzivanın özü tamamına erdirilmiş olur. İnziva, şiirin tamamına eren alanı olabilmesi için, daha sessiz çocukluk çağının toplanma yeri ve aynı zamanda da yabancının mezarı olmalıdır – vaktinden-önce-ölen'i, batışında takip edenleri kendinde toplayan mezardır bu. Bu amaçla, ona kulak vermeleri ve çığırının hoş nağmelerini, konuşulan dilin ifadesine dönüştürmeleri, böylece birer münzevi olmaları gerekmektedir. Onların söyleyişi şiirdir. Nasıl? Şiirle söyleme ne demektir?

Şiirle söyleme, tekrar etme demektir: inzivadaki ruhun hoş nağmelerinin seslenişini yinelemektir. Bir şeyi dile getirmek anlamında deyiş olmadan önce şiir, uzunca bir süre işitmektir sadece. İnziva, işitmeyi önce hoş nağmelerine geri döndürür ve böylece tekrar söyleyiş sırasında dediklerinin çınlamasını sağlar. Ruhani gecenin kutsal mavisindeki ayı anımsatan serinlik, her türlü bakış ve deyişe sesi ve nuruyla nüfuz eder. Böylece onun dili, yineleyen olur: yani şiir olur. Şiirin dile getirdiği, özsel olarak gizli kalanı esirger. İşitilmeye çağırılan yineleyiş, bu suretle "daha mazbut / *frömmer*" olur, yani yabancının, çocukluk çağının ışıksızlığından, daha sessiz ve aydınlık tana doğru önceden yürüdüğü çığırın seslenişine daha uysal hale gelir. Bu yüzdendir ki, kulak veren şair, kendine şunları söyleyebilmektedir:

> Daha mazbutsun ya şimdi ışıksız yılların anlamını bilirsin,
> Serin ve güz, yapayalnız odalarda;
> Ve parıldayan adımlar kutsal mavide çınlayarak atılır.
> [*Frömmer kennst du den Sinn der dunklen Jahre,*
> *Kühle und Herbst in einsamen Zimmern;*
> *Und in heiliger Bläue läuten leuchtende Schritte fort*.]
>
> "Çocukluk Çağı / *Kindheit*" (104)

Güzü ve yıldönümünü söyleyen ruh, batış içinde batıp yok olmaz. Onun mazbut oluşu, şafak ruhunun yalazıyla parlamıştır ve bu yüzden de alaz alazdır:

> Ey, solmuş sazlığın türküsünü usulca söyleyen ruh;
> yalaz mazbutluk.
> [*O, die Seele, die leise das Lied des vergilbten Rohrs sang;*
> *feurige Frömmigkeit*.]

Bu söz, "Rüya ve Gecenin Karartan Perdesi / *Traum und Umnachtung*" (157) başlıklı şiirdendir. Burada sözü edilen gecenin karartan perdesi, cinnetin delilik olmaması gibi, ruhun da karanlığın kefenine sarılması demek değildir. Yabancının, şiirle söyleyen erkek kardeşini sarmalayan gece, şafağın "altuni ürperiş"ine göçüp giden münzevinin canını verdiği "ruhani gece"dir. Bu göçkünün ardından bakan, ona kulak veren arkadaş, bakışını daha sessiz çocukluk çağının soğukluğuna doğrultmaktadır. Böyle bir bakış; çoktandır doğmuş olan, elinde hâlâ saklı tuttuğu başlangıç anlamındaki sessiz çocukluk çağını unutmuş ve henüz dünyaya gelmemiş olana asla gebe kalamamış zürriyetten ayrılmaktır. İsmini Salzburg yakınlarındaki bir su şatosundan [*Wasserschloß*] alan "Anif" şiirinde şunlar dile gelmektedir (134):

Doğmuş olanın günahı çok büyük. Ah sana, altuni ürpertisi
Ölümün,
Rüyasında ruh, daha soğuk çiçekleri görürken.
[*Groß ist die Schuld des Geborenen. Weh, ihr goldenen Schauer*
Des Todes,
Da die Seele kühlere Blüten träumt.]

Kederin "ah"ında eski zürriyetten *ayrılma* yoktur sadece. Bu ayrılma, gizlenik bir yazgı olarak, inzivadan seslenen veda anlamında karara bağlanmıştır zaten. Onun karanlık gecesinde gezinmek, "bitimsiz azaptır / *unendliche Qual*". Bu, sonsuz acı anlamında değildir. Bitimsiz olan, her türlü sınırlama ve bodurluktan ayrıdır. "Bitimsiz azap / *unendliche Qual*"; tamamlanmış, tam olmuş, özünün dolgunluğuna varmış kederdir. Kederin zıt niteliğinin yalın bir'liği, ayrılma noktasını daima gayri-ruhani geceden alan o ruhani gecede gezinirken saf canlanışına kavuşur, sadece. Ruhun narinliği, Tanrı'yı avlamaya, ürkekliğiyse semalara akın etmeye çağrılmıştır.

"Gece / *Die Nacht"* (187) isimli şiirde şöyle denmektedir:

Bitimsiz azap,
Tanrı'yı avlamış olman
Narin ruh,
Çağlayanda iç çekerek,
Dalgalanan karaçamlarda.
[*Unendliche Qual,*
Daß du Gott erjagtest
Sanfter Geist,
Aufseufzend im Wassersturz,
In wogenden Föhren.]

Bu akın etme ve avlanmanın yalazlanan coşkunluğu, "dik yamaçlı kaleyi / *die steile Festung"* yıkarak yerle bir etmez; avlandığını yere sermez, aksine, semalara bakmak üzere kıyam eder – ki, onun saf serinliği Tanrı'yı örter. Böylesi bir seyahatin şiirle söyleyen akıl yoruşu, tamamına ermiş kederin mührünü taşıyan bir başın alnına aittir. Bu nedenle, "Gece / *Die Nacht"* (187) şiiri, şu dizelerle sonlanmaktadır:

Semalara akın eder
Taşlaşmış bir baş.
[*Stürmt den Himmel*
Ein versteinertes Haupt.]

"Yürek / *Das Herz"* (180) isimli şiirin sonu da buna karşılık olarak:

Dik yamaçlı kale.
Ey, yürek
Karlı serinliklere titrek bir ışıkla yansıyan.
[*Die steile Festung.*
O Herz
Hinüberschimmernd in schneeige Kühle.]

Geç dönem şiirlerinden "Yürek / *Das Herz"*, "Sağanak / *Das Gewitter"* ve "Gece / *Die Nacht"*nin üçlü seslenişi, inzivanın tek ve biricik söyleyişinde gizlenik biçimde dile gelmektedir aslında. Bu ise, şiirle ilgili bu irdelemede, adı geçen üç şiiri söyleyişlerinin nağmeleriyle başbaşa bırakmak, daha fazla açıklamada bulunmamak kararının ne kadar isabetli olduğunu göstermektedir.

İnzivada seyahat, görünmezin görünüşlerine bakma ve tam keder bir bütündür. Sabredenler [*Geduldige*] onun sürükleyişine boyun eğerler. Sadece sabredenler, zürriyetin en erken şafağına geri dönebilmektedirler. Bu zürriyetin yazgısı, kadim bir soykütüğünde saklıdır ve şair, "Kadim Bir Soykütüğüne Düşülenler / *In ein altes Stammbuch"* (55) isimli şiiriyle bu kitaba şunları düşmektedir:

Alçakgönüllülükle kedere boyun eğer sebatkârlar
Hoş nağmelerle ve yumuşak bir cinnetle çınlayarak.
Bak! Alacakaranlık geldi bile.
[*Demutsvoll beugt sich dem Schmerz der Geduldige*
Tönend von Wohllaut und weichem Wahnsinn.
Siehe! es dämmert schon.]

Deyişin söz konusu hoş nağmeleri içinde şair, parıldayan görünüşleri – cinnetkâr avlanma karşısında Tanrı'nın kendini ardına gizlediği bu görünüşleri– açığa çıkarır.

Bu sebeple "İkindide Fısıldananlar / *In den Nachmittag geflüstert"* (54) başlıklı şiirde de söylendiği gibi:

Tanrı'nın renklerinin rüyasını gören alnım,
Cinnetin narin kanat çırpışını hisseder.
[*Stirne Gottes Farben träumt,*
Spürt des Wahnsinns sanfte Flügel.]

Şafağa doğru göçüp giden ve ardından gelen erkek kardeşe inzivada attığı adımlarının hoş nağmeleriyle seslenen o "cinnetkârı / *Wahnsinniger"* takip ettiği ölçüde şair, şiir söyleyen haline gelir. Arkadaşın çehresi, yabancının

çehresine böyle bakar. Bu "bir-anlık-bakış'ın / *Augenblick"* nuru, işitenin deyişine dokunur. Şiirin alanından yayılan dokunaklı nur, şiirsel deyişi kendi diline doğru kışkırtan o dalgalanmayı harekete geçirir.

O halde, Trakl'ın şiirinin dili ne türdendir? Yabancının önden giderek yol aldığı o seferde-oluş'a [*Unterwegs*] karşılık olarak dile gelen bir dildir. Açtığı çığır, yozlaşmış kadim zürriyetten uzaklaşan bir yoldur. Bu çığır, henüz doğmamış olan zürriyeti koruyarak tan kızıllığı içinde batışa ulaştırmaktadır. Alanı, inziva olan şiirinin dili, henüz doğmamış olan insan soyunun daha sessiz özünün sakin başlangıç içindeki yurda dönüşüne karşılık gelmektedir.

Bu şiirin dili, geçiş [*Übergang*] dilini konuşmaktadır. Bu dilin çığırı, çürümüş olanın batışından başlayıp kutsal olanın alacakara mavisinin batışına götürür. Şiirin dili, ruhani gecenin karanlık gölü üzerinden ve içinden geçmenin [*Überfahrt*] dilidir. Bu dil, inzivadaki yurda dönüşün türküsünü söyler, çürümenin gurubundan henüz var olmayan sessiz başlangıcın tan kızıllığına dönerek. Göçüp giden yabancının ruhani yıllarının hoş nağmelerinin parıl parıl ve çınlayarak açığa çıktığı nura sahip seferde-oluş, bu dili konuşmaktadır. "Vahiy ve Batış / *Offenbarung und Untergang"* (194) başlıklı şiirdeki ifadeyle "münzevinin türküsü / *Gesang des Abgeschiedenen"*, "yurda dönüş içindeki neslin güzelliğini / *die Schönheit eines heimkehrenden Geschlechts"* söylemektedir.

Bu şiirin dili, inzivanın seferde-oluş'luğu içinden dile geldiğinden, veda ederek geride bıraktıklarından ve neye veda edildiğinden de dile gelmektedir. Şiirin dili, özü gereği ve kendine özgü biçimde belirsizdir. Açık seçiklik yönünden herhangi bir donuk anlam çıkartmaya çalışarak şiirin deyişini asla işitemeyiz.

Alacakaranlık ve gece, batış ve ölüm, cinnet ve yabanlık, göl ve taşlar, kuş uçuşu ve kayık, yabancı ve erkek kardeş, ruh ve Tanrı, yanı sıra renkler: mavi ve yeşil, beyaz ve siyah, kırmızı ve gümüşi, altuni ve kara – hep ve her zaman çokanlamlıdır [*Mehrfältiges*].

"Yeşil" hem çürüyendir, hem yeşeren; "beyaz" hem soluktur, hem pak; "siyah" hem kasvetli biçimde kuşatandır, hem esrarengiz bir sayvan gibidir. Ölümün beniz solgunluğu "gümüşi"dir, yıldızların parıldayışı da. Hakiki olanın nuru "altuni"dir, "altının tüyler ürpertici sırıtışı / *gräßliche Lachen des Golds"* (133) da. Sözü edilen çokanlamlılıklar, iki anlamlıdır, ilkin. Ama bu iki anlamlılık, bir bütün olarak yeniden bir taraf oluşturmaktadır. Buranın öteki tarafı, şiirin derindeki alanından belirlenmektedir.

Şiir, iki anlamlı ikianlamlılığın dilini konuşmaktadır. Ancak şiirsel deyişin bu çokanlamlılığı, belirsiz anlam çoklukları içinde kaybolup giden türden değildir. Trakl'ın şiirinin bu çokseslilığı bir toplanma yerinden, yani kendi başına alındığında asla dile getirilemez olan bir ahenk içinden, doğup gelmektedir. Şiirsel deyişin bu çokanlamlılığı, kayıtsızlığın kabalığı değil, "adilane görüşün / *gerechten Anschauens*" özenine teslim olup ona boyun eğen kendi-haline-bırakan'ın [*des Lassenden*] titizliğidir.

Trakl'ın şiirinin sahip olduğu ve kendi içinde açık olan bu çokanlamlı deyişini, başka şairlerin diliyle karşılaştırıp kuşatmakta çoğu kere zorlanıyoruz. Çünkü onların dile getirdiği anlam çokluğu, şiirsel arayışlarındaki tereddütün doğurduğu belirsizlikten türemektedir, çünkü onlar asıl şiirden ve onun alanından yoksundurlar. Trakl'ın özü gereği çokanlamlı olan dilinin benzersiz titizliği [*Strenge*], daha yüksek bir anlamda o kadar tekanlamlıdır ki, salt bilimsel-mutlak teknik kavramların kesinliğiyle kıyaslandığında bile sonsuz ölçüde üstün kalmaktadır.

Trakl'ın şiirinin alanından çıkarak belirlenen bu dilin aynı çokanlamlılığıyla, Kitabı Mukaddes ve Kilise'nin tasavvur dünyasına ait pek çok kelime de konuşmaktadır. Kadim zürriyetten henüz doğmamış olana geçiş, bu saha ve onun dilinden geçmektedir. Trakl'ın şiirinin Hıristiyani olup olmadığı, eğer öyleyse ne ölçüde ve hangi anlamda Hıristiyani olduğu, şairin ne türden bir "Hıristiyan" olduğu; "Hıristiyani", "Hıristiyanlık", "Hıristiyanlar", "Hıristiyanca"nın aslında ne demek olduğu, özü yoğun olan sorulardır. Bu soruları irdelemek, onun şiirinin alanı temkinli biçimde kestirilmedikçe boşlukta kalan bir girişim olacaktır. Üstelik bu soruların irdelenişi, ne metafizik, ne de Kilise kökenli teolojinin kavramlarının yeterli geleceği bir düşünceye ihtiyaç duymaktadır.

Trakl'ın şiirinin Hıristiyanca olup olmadığına hükmedebilmek için, özellikle onun son iki şiiri –"Ağıt / *Klage*" ile "Grodek"– üzerine düşünmek gerekir. Bu konuda hüküm verebilmek için şu soruyu sormak gerekir: Şair o kadar kararlı bir Hıristiyansa eğer, burada –son deyişinin en aşırı acısında– neden Tanrı'ya ve Mesih'e seslenmemektedir? Bunun yerine neden "kız kardeşin bir oraya bir buraya salınan gölgesinden / *schwankender Schatten der Schwester*" söz etmekte ve ona "selamlayan / *grüßende*" demektedir? Neden bu türkü, kendinden emin bir Hıristiyani selamet ümidiyle değil de, "doğmamış torunlar / *die ungebornen Enkel*" diyerek sona ermektedir? Neden kız kardeş, son şiirlerinden ikincisi olan "Ağıt'ta / *Klage*" (200) da karşımıza çıkmaktadır? Neden

burada "ebediyete / *die Ewigkeit*" "buzla kaplı dalga / *die eisige Woge*" denmektedir? Bu Hıristiyani bir düşünce midir? Doğrusu, Hıristiyani bir umutsuzluk bile değildir.

Bu "Ağıt / *Klage*" neyi söyler? "Kız kardeş ... Bak ... / *Schwester ... Sieh ...*" sözünde, noksansızlıktan tamamıyla mahrum kalma tehdidine rağmen "insanın altuni çehresine / *goldnen Antlitz des Menschen*" doğru seyahatine devam edenlerin en içten yalınlığını işitmiyor muyuz?

Trakl'ın şiirinin konuştuğu – ama aynı zamanda da: sustuğu – çoksesli dilinin titiz ahengi, şiirinin alanı olan inzivaya karşılık gelmektedir. Bu alana hakkıyla dikkat etmek bile düşüncelere dalmaya yetmektedir. Sona geldiğimizde, bu alanın yer[leşim]ini sormaya cesaret bile edemiyoruz neredeyse.

III

Şiirinin alanının inziva olduğunun en son işaretini, "Güz Ruhu / *Herbstseele*" (124) başlıklı şiirin sondan bir önceki kıtası vermişti bize, irdelememizin ilk aşamasında. Burada, "ruha kavuşmuş mavi içinde yaşamak / *beseelter Bläue wohnen*" için ruhani gecede yabancının çığırı üzerinden onu takip eden seyyahlardan bahsedilmektedir.

> Yakında balıklar ve yaban hayvanları kayıp gidecek.
> Mavi ruh, karanlık seyahat
> Sevdiklerimizden, ötekilerden erkenden ayırdı bizi.

Üzerinde yaşam vaat eden ve buna imkân tanıyan açık alana dilimizde "yurt / *Land*" denmektedir. Yabancının yurduna geçiş, gurubun ruhani alacakaranlığı üzerinden olmaktadır. Bu sebeple kıtanın son dizesi şöyle demektedir:

> Gurup değiştirir anlamı ve görünümü.

Vaktinden-önce-ölen'in batışa daldığı yurt, bu gurubun yurdudur. Trakl'ın şiirinin kendinde topladığı alanın yer[leşim]i, inzivanın gizlenik özüdür ve adı "Gurup Yurdu [Garp] / *Abendland*"dır. Bu Gurup Yurdu [Garp], Platoncu-Hıristiyani Batıdan ve hatta Avrupa olarak düşünülenden daha kadimdir, bu sebeple daha erken ve daha ümit vaat edicidir. Çünkü inziva, yükselen dünya asrının [*steigendes Weltjahr*] "başlangıcıdır", batışın uçurumu değil.

İnzivada gizlenik olan Gurup Yurdu batmaz, aksine, ruhani gece içinde batışa gidenin yurdu olarak sakinlerini bekleyerek kalır. Batışın yurdu, saklanan şafağın başlangıcına geçiştir.

Bunları göz önüne aldığımızda, Trakl'ın şiirlerinden ikisinin özellikle

Gurup Yurdu'ndan söz etmesine artık tesadüf diyebilir miyiz? Birisi, "Gurup Yurdu / *Abendland"* (171 vd.) başlığını taşımaktadır. Ötekisinin başlığıysa "Gurup Yurdu'nun Türküsü'dür / *Abendländisches Lied"* (139 vd.) ve "Münzevinin Türküsü / *Gesang des Abgeschiedenen"* ile aynı şeyleri söyler. Bu türkü, hayranlığa meyleden bir seslenişle başlar:

Ey, ruhun gece kanat çırpışı:
[*O der Seele nächtlicher Flügelschlag*:]

Dize, iki nokta üst üsteyle sona ermektedir. Böylece, batıştan başlangıca geçişe kadar her şeyi kapsamış olur. Tam burada, şiirin son iki dizesinde, bir başka iki nokta üst üste daha vardır. Bu işaretten sonra yalın bir söz gelmektedir: "*Tek* zürriyet / *Ein* Geschlecht". Burada "Tek" kelimesi vurgulanmıştır. Görebildiğim kadarıyla, Trakl'ın şiirlerinde italik dizilmiş yegâne kelime budur. Söz konusu "*Tek* zürriyet" ifadesi, bu şairin şiirinin esrarını saklı tutan ana sesi bünyesinde barındırır. *Tek* zürriyetin bir'liği; inzivadan, özünde var olan daha sessiz sessizlikten, "ormanın menkıbelerinden / *Sagen des Waldes"*, "ölçü ve yasadan / *Maß und Gesetz"* doğup gelen ve "münzevilerin kameri çığırlarından / *die mondenen Pfade der Abgeschiedenen"* geçerek insanoğlunun iki'liğini yalın biçimde narin çift'liğe toplayandır.

"*Tek* zürriyet" ifadesindeki "*Tek"* kelimesi, "iki" yerine "bir" anlamında değildir. Ayrıca "Tek", ruhsuz bir aynılık anlamına da gelmemektedir. "*Tek* zürriyet" ifadesi, zaten ne biyolojik bir olgudan, ne "tek cinsiyetlilik"ten, ne de "özdeş cinsiyetlilik"ten bahsediyor. Vurgulu biçimde "*Tek* zürriyet" diye ifade edilende, ruhani gecenin toplayan mavisinde bütünlüğe kavuşan o birleştiren [*das Einende*] saklıdır. Bu kelime, gurubun yurdundan söz eden türküden seslenmektedir. Dolayısıyla, burada "zürriyet / *Geschlecht"* kelimesi, daha önce ifade edilen çokanlamlılığa sahiptir. Önce, onu öteki canlılardan (bitkiler ve hayvanat) ayırt eden tarihsel anlamdaki insan zürriyetini, insanlığı, ifade etmektedir. Sonra, "zürriyet"; insanoğlunun halklarını, kabilelerini, aşiretlerini, ailelerini dile getirmektedir. Ama aynı zamanda "zürriyet" kelimesi, her zaman için cinsiyetlerin iki'liğini de ifade etmektedir.

İnsanoğluna "*Tek* zürriyet"in yalınlığını darbeden ve böylece insan zürriyetinin soylarını ve bu suretle insanoğlunun kendisini daha sessiz çocukluk çağının sessizliğine geri getiren kudret, bunu, ruhu "mavi baharın / *blauer Frühling"* seferine çıkartmak yoluyla gerçekleştirmektedir. Ruh, bu mavi baharı söyler, onu sessizlik içinde saklayarak. "Karanlıkta / *Im Dunkel"* (151) başlığını taşıyan şu dizeyle söze başlamaktadır:

Ruh, mavi baharı sessizlik içinde saklar.
[*Es schweigt die Seele den blauen Frühling*.]

Burada, "sessizlik içinde saklar / *schweigen"* ifadesi, geçişli anlamda kullanılmıştır. Trakl'ın şiiri, Gurup Yurdu'nu söyler. O, ruhun yalazını narin olana seslendiren, doğru kudretin gerçekleşmesine yönelik çıplak bir haykırıştır. "Kasper Hauser Türküsü / *Kaspar Hauser Lied"*de (115) şöyle denmektedir:

Tanrı onun kalbine narin bir yalazı dedi:
Ey insan!
[*Gott sprach eine sanfte Flamme zu seinem Herzen:*
O Mensch!]

Buradaki "dedi / *sprach"* ifadesi, yine aynı geçişli anlamda kullanılmıştır – az önce adı geçen "sessizlik içinde saklar / *schweigen"* ile "Elis Adlı Delikanlıya / *An den Knaben Elis"* (97) başlıklı şiirdeki "kanar / *blutet"* ve "Mönchsberg'te / *Am Mönchsberg"* (113) şiirinin son dizesindeki "uğuldar / *rauscht"* örneklerinde olduğu gibi.

Tanrı'nın demesi, insana daha sessiz bir öz tayin eden bir demedir. Bu demeyle [*Zuspruch*] insan, asıl batıştan çıkıp şafakta yöneleceği buluşmaya çağrılmaktadır. "Gurup Yurdu", "*Tek* zürriyet"in şafağının yükselişini barındırır.

"Gurup Yurdu'nun Türküsü'nü / *Abendländisches Lied"* söyleyenin, bir çöküş şairi olduğunu söylediğimizde ne kadar da sığ düşünmüş oluruz. Aynı şekilde; Trakl'ın "Gurup Yurdu / *Abendland"* (171 vd.) başlığını taşıyan öteki şiirini, sadece sonuncu üçüncü parçasına göre değerlendirdiğimizde ve söz konusu üç bölümlü şiirin ikinci bölümüyle bu bölümü hazırlayan birinci bölüme inatla kulak vermediğimizde ne kadar da noksan ve kaba bir işitiş içinde oluruz. "Gurup Yurdu / *Abendland*" şiirinde yine Elis'e rastlansa da, şairin en son şiirlerinde "Helian" ve "Sebastian Rüyada / *Sebastian im Traum"* karakterleriyle karşılaşılmamaktadır. Yabancının adımları çınlamaktadır. Onlar, ormanın kadim menkıbesindeki "sessiz ruhla / *leiser Geist"* ahenk içinde ses vermektedirler. Bu şiirin ortadaki bölümü; "taş taş üstüne konularak inşa edilmiş / ovada! // *steinern aufgebaut / in der Ebene*!" bulunan "büyük kentlerin / *großen Städte"* dile getirildiği son bölümü zaten aşmıştır. Kentler zaten yazgılarını yaşamaktadır. Kentin yazgısı; "bahar sağanaklarının gürlediği / *Frühlingsgewitter ertönt"* "yeşil tepede / *am grünen Hügel"* – "adilane ölçüye / *gerechtes Maß"* sahip olan ve "Gurup Tepesi / *Abendhügel"*

(150) adını da alan bu tepede – dile gelenden farklıdır. Bazen Trakl'ın "içkin tarihsizliğinden / *innerste Geschichtslosigkeit"* dem vuranlar olmuştur. Bu hükümdeki "tarih" ne demektir? Bu ad, sadece "vakayiname / *Historie"* anlamındaysa eğer, yani geçmişte olanların birer sunumundan ibaretse, Trakl gerçekten de tarihsizdir. Onun şiiri, tarih "objelerine / *Gegenstände"* ihtiyaç duymaz. Neden? Çünkü onun şiiri, en yüksek anlamda tarihseldir [*geschichtlich*]. Onun şiiri, insanoğlunu henüz ondan esirgenen özüne katan, yani kurtaran, darbedici kudretin yazgısını söylemektedir şiirle.

Trakl'ın şiiri, yurda dönen zürriyetin daha sessiz memleketi olan yeryüzünü "yeryüzünde bir yabansı / *ein Fremdes auf Erden"* dolanarak özüne katan ruhun türküsünü söylemektedir.

Bu, modern kitlesel varoluşun teknik-bilimsel dünyasından bihaber hayalci bir romantizm midir? Ya da – şu anki olayların tarihyazımıyla tatmin olan güncelin –ki bu güncelin önceden hesap edilen geleceği, aslında o güncelin sadece bir uzatmasından ibarettir, insan özünün şafağında onu kavrayan yazgıdan yoksun bir gelecektir bu– muhabirlerinden farklı şeyleri gören ve düşünen o "meczub"un açık seçik bilgisi midir?

Şair, ruhun, "bir yabansının / *ein Fremdes"*, çürümeye değil ama batışa giden bir çığıra gönderildiğini görmektedir. Bu batış, vaktinden-önce-ölen'in önden giderek öldüğü o muazzam ölüşe itaat edip boyun eğer. Şiir söyleyen olarak erkek kardeş, onu bu ölüşünde izler. Yabancıyı izleyen arkadaş, inzivanın yıllarının ruhani gecelerinde ölümleyerek geceler. Onun söyleyişi, "Mahpus Karatavuğun Türküsü'dür / *Gesang einer gefangenen Amsel"*. Şair, L. v. Ficker'e ithaf edilen bir şiire bu başlığı vermiştir. Karatavuk, Elis'i batışa çağıran kuştur. Mahpus karatavuk, ölü-gibi-olan'ın [*des Totengleichen*] kuş sesidir. Bu kuş, Elis'in yüreğinin mavi gecenin yıldız gölünü geçtiği ve bu yolla ruhuna özünün çıkış yerini gösteren altuni kayığın yolculuğuna karşılık gelen altuni adımların yalnızlığı içine hapsedilmiştir.

Ruh bir yabansıdır yeryüzünde.

Ruh, inzivanın ruhunun içine işlediği ve bu yüzden "ruhani" olan gurubun yurduna doğru yola çıkmıştır.

Her türlü düstur tehlikelidir. Dile geleni, peşinhükmün yüzeyselliğine zorladığı gibi, düşünüşü kolayca bozabilmektedir. Ama düsturlar destek de olabilirler, en azından harekete geçirebilir ve tahammül edebilen düşünüşün dayanağını oluşturabilirler. Bu kayıtlar altında, şu düsturu ifade edebiliriz:

Şiirinin irdelenmesi sonucunda Georg Trakl'ın, henüz gizlenik olan Gurup-Yurdu'nun şairi olduğu görülmüştür.

Ruh bir yabansıdır yeryüzünde.

Bu cümle, "Ruhun Baharı / *Frühling der Seele"* (149 vd.) başlıklı şiirinden alınmadır. Cümlenin ait olduğu son kıtaya geçişi sağlayan dizeyse şöyledir:

Müthiş ölüm ve yüreğin şakıyan yalazı.
[*Gewaltiges Sterben und die singende Flamme im Herzen*.]

Ardından türkü, yabancının içinden geçerek yol aldığı ve onu takip eden erkek kardeşin Gurup Yurdu'nda böylece yaşamaya başladığı ruhani yılların hoş nağmelerinin yalın aksi içinde doruğa erişir:

Balıkların hoşça oynaştığı sular daha karanlık sarmalar.
Matem vaktidir, güneşin sessiz görünüşü;
Ruh bir yabansıdır yeryüzünde. Ruhani bir alacakara
Mavi çöker tarumar ormanın üzerine ve uzunca
Çınlar karanlık bir çan köyde; huzura uğurlar.
Sessizce çiçeklenir mersin ağacı, ölünün ak gözkapakları üzerinde.

Alçalan ikindide sular sessizce mırıldanır
Ve nehir kıyısındaki yabanlıklar daha karanlık yeşerir, gülüm rüzgârda bir sevinç;
Erkek kardeşin gurup tepesindeki latif türküsü.
[*Dunkler umfließen die Wasser die schönen Spiele der Fische.*
Stunde der Trauer, schweigender Anblick der Sonne;
Es ist die Seele ein Fremdes auf Erden. Geistlich dämmert
Bläue über dem verhauenen Wald und es läutet
Lange eine dunkle Glocke im Dorf; friedlich Geleit.
Stille blüht die Myrthe über den weißen Lidern des Toten.

Leise tönen die Wasser im sinkenden Nachmittag
Und es grünet dunkler die Wildnis am Ufer, Freude im rosigen Wind;
Der sanfte Gesang des Bruders am Abendhügel.]

Çeviren: Kaan H. Ökten

Kaynak:

Unterwegs zur Sprache
11. Basım, Stuttgart,
Verlag Günther Neske, 1997 ([1]1959).

Bu makale ilk olarak aşağıdaki başlık altında yayımlanmıştır:
"Georg Trakl. Eine Erörterung seines Gedichtes",
Merkur 1953, No. 61, s. 226-258.

Not

1 Burada ve izleyen satırlarda zikredilen sayfa numaraları, Otto Müller Verlag / Salzburg yayınevince yayımlanan Georg Trakl külliyatının birinci cildine ("Şiirler / *Die Dichtungen*") göredir. Heidegger, bu eserin 1948'te yayımlanan altıncı basımından yararlanmıştır. – *khö*.

Baudelaire'in "Les Chats" Şiiri

ROMAN JAKOBSON ve CLAUDE LÉVI-STRAUSS

LES CHATS

Les amoureux fervents et les savants austères
Aiment également, dans leur mûre saison,
Les chats puissants et doux, orgueil de la maison,
Qui come eux sont frileux et comme eux sédentaires.

Amis de la science et de la volupté,
Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres;
L'Érèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres,
S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté.

Ils prennent en songeant les nobles attitudes
Des grands sphinx allongés au fond des solitudes,
Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin;

Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques,
Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin,
Étoilent vaguement leurs prunelles mystiques.

KEDİLER

1 Ateşli âşıklar ve ağırbaşlı âlimler
2 Severler ikisi de, olgunluk çağlarında,
3 Güçlü ve tatlı kedileri, gururu evin,
4 Onlar gibi üşüyen ve onlar gibi oturgan.

5 Dostları ilim ile şehvetin,
6 Ararlar susku ve dehşetini gölgenin;
7 Alırdı Erebos ölüm atları diye,
8 Kulluk ettirebilseler çalımlarına.

9 Takınırlar hayale dalınca soylu tavırlarını
10 Koca sfenkslerin, uzanmış derinine yalnızlıkların,
11 Uyuyor gibi görünen bitimsiz bir rüyada;

12 Verimli kasıkları sihirli kıvılcımlarla dolu,
13 Ve altın parçacıkları, incecik bir kum misali,
14 Yıldızlarla bezer sanki mistik gözbebeklerini.

Champfleury'nin bu Baudelaire sonesinin ilk kez yayımlandığı "Le Chat Trott" yazısını (*Le Corsaire*, 14 Kasım 1847) doğru kabul edecek olursak, şiir Mart 1840 yılı itibarıyla yazılmış olmalıdır ve –bazı yorumcuların iddialarının aksine– *Le Corsaire*'deki ilk metin ile *Les Fleurs du mal*'deki (1857; *Kötülük Çiçekleri*) metin sözcüğü sözcüğüne birbirine uymaktadır.

Uyakların düzenlenmesinde, şair aBBa CddC eeFgFg düzenine uyar (büyük harfler, eril uyaklarla biten dizeleri; küçük harfler ise dişil uyaklarla biten dizeleri göstermek için kullanılmıştır). Bu uyaklar zinciri üç kıta birimine –bir başka deyişle, iki dörtlüğe ve iki üçlükten oluşmuş bir altılığa– bölünür. İki üçlükten oluşan birim belli bir bütün oluşturur; çünkü, bu altılık içinde uyakların dizilişi, sonelerde, Grammont'un gösterdiği gibi, "altı dizelik herhangi bir kıtadaki kurallara göre" düzenlenmiştir.[1]

Söz konusu sonenin uyak düzeni, üç değişik kuralın sonucudur:

1 İki yalın uyak (ikili dizenin uyakları) birbirini izleyemez.
2 İki ardışık dizede farklı uyaklar var ise, bunlardan biri dişil, öteki ise eril olmalıdır.

3 Ardışık kıtaların sonunda dişil dizeler ile eril dizeler sırayla birbirini izler: $_{4}$*sédentaires*—$_{8}$*fierté*—$_{14}$*mystiques*.

Dişil adı verilen uyaklar, klasik örüntüyü izleyerek, sesletilmeyen bir heceyle, eril uyaklar ise tam olarak sesletilen bir heceyle biterler her zaman. İki uyak sınıfı arasındaki fark, son hecenin "sesletilmeyen *e*"sini bastıran günümüzdeki sesletimde de aynı şekilde varlığını korur; sonenin bütün dişil uyaklarında, tam olarak sesletilen son ünlüyü ünsüzler izler (*austères—sédentaires, ténèbres—funèbres, attitudes—solitudes, magiques—mystiques*), buna karşılık sonedeki bütün eril uyaklar bir ünlüyle sona erer (*saison—maison, volupté—fierté, fin—fin*). Uyakların sınıflandırılması ile dilbilgisel kategorilerin seçimi arasındaki ilişki, bu sonenin yapısında hem dilbilgisinin, hem uyağın oynadığı rolün önemini vurgular.

Bütün dizeler ad biçimleriyle biterler, ya ad (8), ya da sıfat (6) biçimiyle. Bütün adlar dişildir. Son ad, dişil uyaklı sekiz dizede çoğuldur; bu dizelerin hepsi uzundur (ya geleneksel tarzdaki bir hece yoluyla, ya da günümüz sesletimindeki ünlüyü izleyen bir ünsüz yoluyla), buna karşılık kısa dizeler, eril uyaklı olanlar, altı örneğin hepsinde tekil bir adla sona ererler.

İki dörtlükte, eril uyaklar adlarla, dişil uyaklar ise sıfatlarla kurulur; bunun tek istisnası, anahtar sözcük $_{6}$*ténèbres* olup, $_{7}$*funébres* ile uyak yapar. Bu iki kendine özgü dize arasındaki ilişkiyle ilgili sorunun tamamına daha sonra döneceğiz. Üçlüklere gelince, ilk üçlüğün üç dizesi de adlarla biter, ikinci üçlüğün dizeleri ise sıfatlarla. Böylece, iki üçlüğü birbirine bağlayan uyak –bu şiirde tek eşsesli uyak örneği ($_{11}$*sans fin*—$_{13}$*sable fin*)– dişil bir adın karşısına eril bir sıfatı koyar – ve bu, sonedeki eril uyaklar arasında, tek sıfat ve eril cinsin tek örneğidir.

Sone, noktalarla birbirinden ayrılan üç bileşik tümceden –yani, iki dörtlüğün her biri ile bir altılık– oluşur. Bu üç tümce, bağımsız tümce ve sonlu eylem biçimi sayısına göre aritmetik bir sıra sergiler: (1) bir tane sonlu (*aiment*); (2) iki tane sonlu (*cherchent, eût pris*); (3) üç tane sonlu (*prennent, sont, étoilent*). Öte yandan, üç tümcenin her birindeki yantümcede yalnızca bir tane sonlu eylem vardır: (1) *qui... sont*; (2) *s'ils pouvaient*; (3) *qui semblent*.

Sonedeki bu üçlü bölünme, iki-uyaklı iki tümce ile son üç-uyaklı tümce arasında bir karşıtlığı imler. Bu bölünme, yapıtı iki çift kıtaya, bir başka deyişle, bir çift dörtlük ile bir çift üçlüğe bölen bir ikili ayrımla dengelenir. Metnin dilbilgisel düzeniyle desteklenen bu ikili karşıtlık ilkesi de bir karşıt-

lığı imler, bu kez başlangıçtaki iki altbölüm ya da dört dizelik kıtalar ile üç dizelik son iki kıta arasında. Bütün yapıtın kompozisyonu, bu iki düzenleme tarzı arasındaki ve onların simetrik bileşenleri ile simetrik olmayan bileşenleri arasındaki gerilime dayanır.

Bir yandan dörtlüklerin oluşturduğu çift, öte yandan üçlüklerin oluşturduğu çift arasında net bir sözdizimsel koşutluk vardır. Hem birinci dörtlük, hem birinci üçlük, iki tümceden oluşur; bunlardan ikincisi ilgi tümcesidir ve her iki durumda da yantümceler aynı ilgi adılı ile başlar: *qui*. Bu yantümce, kendi kıtasının son dizesini kaplar ve ana tümcede yardımcı işlevini üstlenen eril çoğul bir ada ($_{3}$*Les chats,* $_{10}$*Des... sphinx*) bağlıdır. İkinci dörtlük (ve aynı ölçüde ikinci üçlük), iki bağımlı sıralı tümce içerir; bunlardan, kendi de bileşik olan sonuncusu, dörtlüğün son iki dizesini (7-8 ile 13-14) içine alır ve bir bağlaçla ana tümceye bağlanan bir yantümce içerir. Dörtlükte bu yantümce koşul kipindedir ($_{8}$*S'ils pouvaient*); üçlükte ise karşılaştırma derecesi biçimindedir ($_{13}$*ainsi qu'un*). İlki ilgeçli yantümce; tam olmayan ikincisi ise bir aratümcedir.

1847 tarihli *Le Corsaire* metninde, sonenin noktalama imleri bu bölümlemeye karşılık gelir. İlk üçlük, bir noktayla sona erer, ilk dörtlük de öyle. İkinci üçlükte ve ikinci dörtlükte, son iki dizeden önce bir noktalı virgül vardır.

Dilbilgisel öznelerin anlambilimsel yapısı, bir yandan iki dörtlük, öte yandan da iki üçlük arasındaki bu koşutluğu pekiştirir:

(I) Dörtlükler	*(II) Üçlükler*
(1) Birinci	(1) Birinci
(2) İkinci	(2) İkinci

İlk dörtlüğün ve ilk üçlüğün özneleri yalnızca canlı varlıkları gösterir; buna karşılık, ikinci dörtlüğün iki öznesinden biri ve ikinci üçlüğün bütün dilbilgisel özneleri cansız adlardır: $_{7}$*L'Érebe*, $_{12}$*Leurs reins*, $_{13}$*des parcelles*, $_{13}$*un sable*. Yatay olarak adlandırdığımız bu denkliklere ek olarak, dikey denebilecek –iki dörtlüğün bütününü iki üçlüğün bütünüyle karşıtlaştıran– bir denklik vardır. İki üçlükteki bütün nesneler [düz tümleçler] cansız adlar ($_{9}$*les nobles attitudes*, $_{14}$*leurs prunelles*) iken, ilk dörtlüğün tek nesnesi canlı bir addır ($_{3}$*les chats*). İkinci dörtlüğün nesneleri, cansız adların ($_{6}$*le silence et l'horreur*) yanı sıra, bir önceki tümcenin *les chats*'sına gönderen *les* adılını

içerir. Özne ile nesne arasındaki ilişkiye bakarsak, sone çapraz denebilecek iki denklik ortaya koyar. Aşağı inen bir çapraz iki dış kıtayı (ilk dörtlük ile son üçlük) birbirine bağlar ve onları, iki iç kıtayı birbirine bağlayan, yukarı çıkan bir çapraz ile karşıtlık içine sokar. Dış kıtalarda özne ile nesne aynı anlambilimsel kategorinin bir parçasını oluştururlar: ilk dörtlükte canlı (*amoureux, savants—chats*), ikinci üçlükte ise cansız (*reins, parcelles—prunelles*). Bunun tersine, iç kıtalarda, nesne ile özne karşıt kategorilerdedir: ilk üçlükte cansız nesne canlı özneye (*ils* [*chats*] — *attitudes*) karşıttır, buna karşılık ikinci dörtlükte aynı ilişki (*ils* [*chats*] — *silence, horreur*), canlı nesne-cansız özne ilişkisiyle (*Érèbe — les* [*chats*]) dönüşümlü olarak belirir.

Demek ki, dört kıtadan her biri kendi bireyselliğini korur: ilk dörtlükte hem özne, hem nesneye özgü canlı sınıf, üçüncü üçlükte yalnızca özneye özgüdür; ikinci dörtlükte bu sınıf ya öznenin ya da nesnenin özelliğini belirler, buna karşılık ikinci üçlükte ne birinin özelliğini belirler, ne ötekinin.

Sonenin başlangıcındaki dilbilgisel yapı ile sonundaki dilbilgisel yapı arasında çeşitli çarpıcı denklikler vardır. Sonda olduğu gibi başlangıçta da –ama başka bir yerde değil– tek yüklemli ve tek düz tümleçli iki özne vardır. Bu öznelerin her birinde ve nesnelerinde bir niteleyici vardır (*Les amoureux fervents, les savants austères—Les chats puissants et doux; des parcelles d'or, un sable fin—leurs prunelles mystiques*). Yalnızca iki yükleme –sonedeki ilk yüklem ile son yükleme– belirteçler eşlik eder; iki belirteç de sıfatlardan türemiştir ve derin bir uyakla birbirine bağlıdır: $_{2}$*Aim*ent *également*—$_{14}$*Éto-il*ent *vaguement*. İkinci ve sondan bir önceki yüklemler, bir kopula [koşaç] ile bir yüklem-sıfat içeren tek yüklemler olup, bunlardan sonuncusu her iki durumda bir iç uyakla vurgulanır: $_{4}$Qui comme *eux* sont fril*eux*; $_{12}$Leurs *reins* féconds sont *pleins*. Genel olarak, yalnızca iki dış kıta sıfat açısından zengindir: dörtlükte dokuz, üçlükte ise beş tane; buna karşılık, iki iç kıtada toplam üç sıfat (*funèbres, nobles, grands*) vardır yalnızca.

Daha önce belirttiğimiz gibi, özneler yalnızca şiirin başlangıcında ve sonunda nesnelerle aynı sınıftandır: ilk dörtlükte her biri canlı sınıfa, ikinci üçlükte ise cansız sınıfa aittir. Canlı varlıklar, işlevleri ve etkinlikleri başlangıçtaki kıtaya egemendir. İlk dize yalnızca sıfatlar içerir. Bunlardan, özne işlevi gören iki ad biçimi –*les amoureux* ile *les savants*– eylemsel kökler sergilerler: metin "sevenler" ve "bilenler" ile başlar. Şiirin son dizesinde, bunun karşıtı olur: yüklem işlevi gören geçişli eylem *étoilent* bir addan türetilmiştir. Bu sonuncusu, bu üçlüğe egemen olan ve onu önceki üç kıtadan ayıran can-

sız ve somut nitelemeler dizisiyle bağlantılıdır. Bu eylem ile söz konusu dizinin üyeleri arasında açık bir eşseslilik duyulabilir: /*et*_s_*l*ə/—/*e de* pars_*l*ə/—/*et*wa*l*ə/. Son olarak, ortadaki bu iki kıtanın son dizelerinin içerdiği yantümcelerden her biri, belirteç işlevi gören bir eylemlik [mastar] içerir, bu iki tümleç bütün şiirdeki yegâne eylemliklerdir: $_{8}$*S'ils pouvaient... incliner*; $_{11}$*Qui semblent s'endormir*.

Gördüğümüz gibi, ne sonedeki ikili ayrışma, ne de üç kıta halindeki bölünme, eşölçülü [izometrik] bileşenler dengesiyle sonuçlanır. Ama on dört dizeyi iki eşit parçaya bölecek olursak, yedinci dize şiirin ilk yarısını sona erdirecek ve sekizinci dize ikinci yarının başlangıcını gösterecektir. Bu yüzden, yalnızca bu iki orta dizenin dilbilgisel yapıları açısından şiirin kalanından çok belirgin bir biçimde ayrılmaları önemlidir. Aslına bakılırsa, birden çok açıdan, şiir üç kısma ayrılır: bu durumda, ortadaki iki dize ile iki eşölçülü gruba (bir başka deyişle, bu iki dizeden önce gelen altı dize ile onu izleyen altı dizeye). Bu yüzden, iki altılık arasına yerleştirilen bir tür ikili dize ortaya çıkar.

Yedinci dize (*L'Érèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres*) dışında, bütün kişisel eylem biçimleri, adıllar ve eylemli yantümcelerin özneleri, sone boyunca çoğuldur; yedinci dize, şiirdeki tek özel adı içerir ve hem sonlu eylemin, hem de bu eylemin öznesinin tekil olduğu tek örnektir. Üstelik, iyelik adılının (*ses*) tekil bir özneye gönderme yaptığı tek dizedir. Sonede yalnızca üçüncü kişi kullanılır. Kullanılan tek eylem zamanı, 7. ve 8. dize dışında, şimdiki zamandır; bu iki dizede şair gerçekdışı bir önermeden ($_{8}$*S'ils pouvaient*) kaynaklanan düşsel bir eylemi ($_{7}$*eût pris*) zihnimizde canlandırır.

Sone, her eylemi ve her adı bir niteleyici ile donatmak gibi belirgin bir eğilim gösterir. Her eylem biçimine, yönetilen bir niteleyici (ad, adıl, eylemlik) ya da bir yüklem-sıfat eşlik eder. Bütün geçişli eylemler, yalnızca adları yönetir ($_{2-3}$*Aiment... Les chats;* $_{6}$*cherchent le silence et l'horreur;* $_{9}$*prennent... les... attitudes;* $_{14}$*Étoilent... leurs prunelles*). Yedinci dizede nesne işlevi gören adıl tek sapmadır: *les eût pris*.

Sonede hiçbir niteleyicinin eşlik etmediği ad nitelemeleri hariç tutulmak kaydıyla, adları (adlaştırılmış sıfatlar da dahil olmak üzere) her zaman öznitelikler (sözgelimi, $_{3}$*chats puissants et doux*) ya da katma nitelemeleri ($_{5}$*Amis de la science et de la volupté*) niteler; bir kez daha 7. dize tek istisnadır: *L'Érèbe les eût pris*.

İlk dörtlükteki beş ($_{1}$*fervents,* $_{1}$*austères,* $_{2}$*mûre,* $_{3}$*puissants,* $_{3}$*doux*) ve iki üçlükteki altı özniteliğin ($_{9}$*nobles,* $_{10}$*grands,* $_{12}$*féconds,* $_{12}$*magiques,* $_{13}$*fin,*

$_{14}$*mystiques*) tamamı niteleyici belgeçlerdir; buna karşılık, ikinci dörtlükte, yedinci dizedeki belirtme nitelemesi (*coursiers funèbres*) dışında sıfat yoktur. Bu dörtlüğün öteki dizelerindeki özne-nesne ilişkisinin dayandığı canlı/cansız düzenini tersine çeviren ve aslına bakılırsa sonenin tamamında bu cansız/canlı düzenini benimseyen tek dize de bu dizedir.

Çeşitli çarpıcı özellikler tek başına 7. dizeyi ya da ikinci dörtlüğün son iki dizesini sonenin kalanından açıkça ayırır. Bununla birlikte, bir noktayı gözden kaçırmamak gerekir: ortadaki iki dizenin ayrıksı durma eğilimi, asimetrik bir üçlü bölünme ilkesiyle uyum içindedir; bu üçlü bölünme, ikinci dörtlüğün bütününü bir yandan birinci dörtlükle, öte yandan son altılıkla karşıtlık içine sokar, böylece dışlardaki kıta birimlerinden çeşitli açılardan farklı bir tür orta kıta oluşturur. Daha önce yalnızca 7. dizede özne ile yüklemin tekil olduğunu göstermiştik, ama bu gözlemin kapsamı genişletilebilir: Yalnızca ikinci dörtlükte özne ya da nesnenin tekil olduğunu görürüz ve 7. dizede öznenin tekilliği (*L'Érèbe*) nesnenin çoğulluğuyla (*les*) karşıtlık oluştururken, çoğul bir özneyle tekil bir nesnenin bulunduğu komşu dizeler ($_{6}$*Ils cherchent le silence et l'horreur;* $_{8}$*S'ils pouvaient... incliner leur fierté*) bu bağıntıyı tersine çevirir.

Öteki kıtalarda, hem nesne, hem özne çoğuldur ($_{1\text{-}3}$*les amoureux... et les savants... Aiment... Les chats;* $_{9}$*Ils prennent... les... attitudes;* $_{13\text{-}14}$*Et des parcelles... Étoilent... leurs prunelles*). İkinci dörtlükte özne ve nesne tekilliğinin cansız sınıfla, çoğulluğunun ise canlı sınıfla örtüşmesi dikkat çekicidir. Baudelaire için dilbilgisel sayının önemi, sonenin uyaklarındaki karşıtlık ilişkilerinde sayının oynadığı rolden ötürü özellikle dikkat çekici hale gelir.

İkinci dörtlükteki uyakların, yapıları itibarıyla, şiirdeki bütün öteki uyaklardan ayırt edilebilir olduklarını eklemek gerekir. İkinci dörtlükteki dişil uyak *ténèbres—funèbres*, söylemin iki farklı parçasını bir araya getiren tek uyaktır. Üstelik, sonedeki bütün uyaklar, söz konusu dörtlüktekiler dışında, bir ya da daha çok özdeş sesbirim içerirler; bunlar ya vurgulu heceden hemen önce gelir ya da vurgulu heceden biraz önce, genellikle destekleyici bir ünsüzle pekiştirilmiş olarak: $_{1}$*sav*ants aus*tères*—$_{3}$séd*entaires,* $_{2}$*m*ûre s*aison*—$_{3}$*maison,* $_{9}$att*itudes*— sol*itudes,* $_{11}$*un* rêve *sans fin*—$_{13}$*un sa*ble *fin,* $_{12}$étin*celles* ma*giques*—$_{14}$prun*elles* *m*ysti*ques*. İkinci dörtlükte, ne $_{5}$volu*pté*—$_{8}$fier*té*, ne de $_{6}$té*nèbres*—$_{7}$fu*nèbres* çifti uyaktan önceki hecede herhangi bir denklik gösterir. Öte yandan, yedinci ve sekizinci dizelerdeki son sözcükler aliteratiftir ($_{7}$*f*unèbres—$_{8}$*f*ierté) ve altıncı dize ile beşinci dize arasında $_{5}$volup*té*'nin son hecesinin $_{6}$*té*nèbres'de yinelenmesi ve iki dize arasındaki

yakınlığı pekiştiren $_5$*science*—$_6$*silence* iç uyağı yoluyla bağlantı kurulur. Demek ki, uyakların kendileri, ikinci dörtlüğün iki yarısı arasındaki bağların belli ölçüde gevşetilmesini sergilerler.

Genizsil ünlüler, sonenin ses yapısında önemli bir rol üstlenir. Bu sesbirimler, Grammont'un ustaca belirttiği gibi,[2] "sanki genizsillikle örtülüymüş gibi" ilk dörtlükte (dize başına 2-3 tane olmak üzere 9 genizsil), ama özellikle son altılıkta (ilk üçlükte giderek artan sıklıkta –$_9$3—$_{10}$4—$_{11}$6: Qui s*em*blent s'*en*dormir d*ans un* rêve s*ans* f*in*–; ikinci üçlükte ise azalan sıklıkta –$_{12}$5—$_{13}$3—$_{14}$1–22 genizsil) çok sık olarak belirir. Bunun tersine, ikinci dörtlük yalnızca üç genizsil içerir: Sonede genizsil ünlünün bulunmadığı tek dize olan yedinci dize hariç olmak üzere, her dizede bir tane. Aynı zamanda bu dörtlük, eril uyağın bir genizsil ünlü içermediği tek kıtadır. Gene, baskın ses rolünün ünlülerden ünsüz sesbirimlerine, özellikle akıcılara geçmesi ikinci dörtlükte olur. İkinci dörtlük, bu akıcı sesbirimlerinin aşırı sayıda belirdiği tek kıtadır: İlk dörtlükteki 15, ilk üçlükteki 13 ve ikinci üçlükteki 14 taneye karşı toplam 24 tane. Toplam /r/ sayısı, toplam /l/ sayısından biraz daha azdır (33'e karşı 31); ama yalnızca iki tane /l/'nin olduğu yedinci dize, beş tane, bir başka deyişle sonedeki başka herhangi bir dizeden daha çok /r/ içerir: L'É*r*èbe les eût p*r*is pou*r* ses cou*r*siers funèb*r*es. Grammont'a göre, /r/'ye karşıtlık yoluyla /l/ "ne kulak tırmalayıcı, ne sert, ne kaba olan, tersine kayıp giden, yani duru bir ses izlenimini verir."[3] /l/'nin akıcılığıyla karşılaştırıldığında her /r/'nin, özellikle Fransızcadaki /r/'nin sert doğası, Durand'ın iki akıcıya ilişkin ses çözümlemesinde açıkça gösterilmiştir.[4] /r/'lerin üst üste yığılması, kedilerin Erebos'la düşsel bağlantısını zarif bir biçimde yankılandırır; bunu, söz konusu bağlantıyla karşıtlık oluşturan yükseliş –empirik kedilerin mucizevi dönüşümlerine yükselişleri– izler.

Sonenin ilk altı dizesi arasında, tipik bir yinelemeyle bağlantı kurulur; simetrik bir bağımlı sıralı tümceler çifti aynı *et* bağlacıyla birbirine bağlanır: $_1$*Les amoureux fervents et les savants austères;* $_3$*Les chats puissants et doux;* $_4$*Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires;* $_5$*Amis de la science et de la volupté*. Böylece belirleyen'lerin ikili karşıtlığı, bir sonraki dizedeki –$_6$*le silence et l'horreur des ténèbres*– belirlenen'in ikili karşıtlığıyla bir karşıtlık [*chiasmus*] oluşturur; bu dize, söz konusu ikili karşıtlık yapılarına son verir. Bu "altılık"ın bütün dizelerindeki bu ortak yapı, şiirin kalanında yinelenmez. Bir bağlaç olmaksızın yan yana getirmeler, aynı şemanın bir çeşitlemesidir: $_2$*Aiment également, dans leur mûre saison* (koşut dolaylı tümleçler);

$_3$*Les chats... orgueil* (bir başka adın koşuntusu olan bir ad).

Bu bağımlı sıralı tümce çiftleri ve onların uyakları (yalnızca dışsal olup $_1$*austères—*$_4$*sédentaires, $_2$saison—*$_3$*maison* gibi anlambilimsel bağlantıları vurgulayanlar değil, aynı zamanda ve özellikle iç uyaklar), bu girişin dizelerini birbirine yakınlaştırmaya yarar: $_1$*amoureux—*$_4$*comme eux—*$_4$*frileux—*$_4$*comme eux; $_1$fervents—*$_1$*savants—*$_2$*également—*$_2$*dans—*$_3$*puissants; $_5$science—*$_6$*silence*. Böylece, birinci dörtlükte kişileri niteleyen bütün sıfatlar uyak sözcükleridir, tek istisna dışında: $_3$*doux*. İkili bir etimolojik beti, dizelerin üçünün başlangıçları ($_1$*Les amoureux—*$_3$*Aiment—*$_5$*Amis*) arasında bağlantı kurar, her birinin ilk yarımdizesi uyaklı olan ($_1$*fervents—*$_2$*également; $_5$science—*$_6$*silence*) bir ikili dizeyle başlayıp biten bu altı dizelik gizemli kıtanın birliğiyle uyumlu olarak.

Sonenin ilk üç dizesini içeren tümcenin düz tümleci olan *Les chats*, sonraki üç dizedeki tümcelerin ($_4$*Qui comme eux sont frileux; $_6$Ils cherchent le silence*) örtük öznesi haline gelir; bu, genel çizgileriyle, bu altılığımsının [*quasi-sestet*] iki üçlüğümsüye [*quasi-tercet*] bölünmesini gösterir. Ortadaki "ikili dize," kedilerin örtük bir nesneden ($_7$*L'Érèbe les eût pris*) aynı ölçüde örtük bir dilbilgisel özneye ($_8$*S'ils pouvaient*) başkalaşımını özetler. Bu açıdan, sekizinci dize bir sonraki dizeyle ($_9$*Ils prennent*) örtüşür.

Genel olarak, ilgeçli yantümceler, ana tümce ile onu izleyen tümce arasında bir tür geçiş oluşturur. Buna bağlı olarak, dokuzuncu ve onuncu dizelerin örtük öznesi "chats," on birinci dizenin ilgi yantümcesindeki (*Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin*) "sphinx" eğretilemesine bir göndermeye dönüşür ve bunun bir sonucu olarak, bu dize ile son üçlükte dilbilgisel özneler işlevini gören değişmeceler [*tropes*] arasında bağlantı kurar. On dört tane belirli tanımlığın bulunduğu ilk on dizeye bütünüyle aykırı/yabancı olan belirsiz tanımlık, sonenin yalnızca son dört dizesinde kabul görür.

Böylece, iki ilgi yantümcesindeki –on birinci ve dördüncü dizeler– anlamca belirsiz göndermeler sayesinde, son dört dize bize bir biçimde sonenin başlangıç dörtlüğüne karşılık gelen düşsel bir dörtlüğün ana çizgilerini görme olanağını verir. Öte yandan, son üçlüğün, sonenin ilk üç dizesinde izdüşümünü buluyormuş gibi görünen bir biçimsel yapısı vardır.

Canlı özneler asla adlarla dile getirilmez; ya sonenin ilk dizesinde adlaştırılmış sıfatlar (*les amoureux, les savants*) ile, ya da sonraki tümcelerde kişi ya da ilgi adılları ile dile getirilirler. İnsanlar yalnızca ilk tümcede belirir, adlaştırılmış eylem sıfatlarının desteklediği ikili bir özne biçiminde.

Sonenin başlığında adlandırılan kediler, metinde adlarıyla yalnızca bir kez anılırlar, ilk tümcede düz tümleç olarak: $_1$*Les amoureux... et les savants... $_2$Aiment... $_3$Les chats*. *Chats* sözcüğünden şiirin daha sonraki dizelerinde uzak durulduğu gibi, sözcüğün başlangıçındaki susturucu sesbirim /ʃ/ tek bir sözcükte yinelenir: $_6$/ilʃɛrʃɛ/. Bu sesbirim, ikilemeyle, kedilerin ilk söze dökülen eylemini imler. Şiirin kahramanlarının adıyla bağlantılandırılan bu sessiz ıslıklıdan sonenin kalanı boyunca dikkatle uzak durulur.

Üçüncü dizeden başlayarak, kediler örtük bir özne haline gelirler; bu, sonedeki son canlı özne olacaktır. Özne, nesne ve ad nitelemesi rollerindeki *chats* adının yerini 6, 8 ve 9. dizelerde *ils*, 7. dizede *les*, 8, 12 ve 14. dizelerde *leur(s)* yinelemli adılları alır ve *ils* ile *les* ad adılları yalnızca *les chats*'ya gönderme yapar. Bu yardımcı (belirteçli) biçimler, yalnızca iki iç kıtada, bir başka deyişle, ikinci dörtlükte ve birinci üçlükte belirir. Bunlara karşılık gelen özerk biçim ($_4$*eux*), başlangıçtaki dörtlükte iki kez kullanılır ve yalnızca sonenin insan karakterlerine gönderme yapar; buna karşılık son üçlükte hiçbir ad adılı belirmez.

Sonenin başlangıç tümcesindeki iki öznenin tek bir yüklemi ve tek bir nesnesi vardır. Böylece, "ateşli âşıklar ve ağırbaşlı âlimler" ($_1$*les amoureux fervents et les savants austères*) sonunda "olgunluk çağlarında" ($_2$*dans leur mûre saison*) bulurlar kendilerini, kimliklerine aracı bir varlık yoluyla kavuşarak; insana özgü, ama karşılıklı olarak birbirini dışlayan iki konumun içerdiği karşıt özellikleri kendinde barındıran bir hayvan yoluyla. İki insani kategori –duyumsal/zihinsel– birbiriyle karşıtlık oluşturur ve uzlaşım kediler aracılığıyla sağlanır. Bu yüzden, özne rolü örtük olarak kedilerce üstlenilir; aynı anda hem âlim, hem âşıktır onlar.

İki dörtlük nesnel olarak kedi kişiliğini sunar bize; buna karşılık, iki üçlük kedinin dönüşümünü sergiler. Bununla birlikte, ikinci dörtlük temel olarak birinciden ve genel olarak öteki bütün kıtalardan farklılık gösterir. İki-anlamlı dile getiriş (*ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres*), sonenin yedinci dizesinde özetlenen ve bir sonraki dizede açığa vurulan bir yanlış anlamaya yol açar. Bu dörtlüğün sıradışı niteliği, özellikle son yarısındaki ve daha özgül olarak 7. dizedeki şaşırtıcılık, baştan sona dilbilgisel ve sessel dokusunun özellikleriyle belirginlik kazanır.

L'Érèbe ("Cehennem'in sınırındaki karanlık bölge"; "karanlık güçler"in ve özellikle "Gece'nin kardeşi" Erebos'un düzdeğişmeceli ikamesi) ile kedilerin *l'horreur des ténèbres*'e düşkünlükleri arasındaki, /tenɛbrə/-/erɛbə/ ses

benzerliğinin pekiştirdiği anlamsal yakınlık, şiirin kahramanları kedileri neredeyse *coursiers funèbres* gibi tüyler ürpertici bir göreve koşar. *L'Érèbe les eût pris pour ses coursiers*'yi ima eden dize, engellenmiş bir arzuya mı, yoksa yanlış bir bilmeye mi ilişkin bir soruyu gündeme getirir? Eleştirmenleri uzun süre uğraştıran[5] bu bölümün anlamı bilerek belirsiz kalır.

Hem dörtlüklerin, hem de üçlüklerin her biri kedilere yeni bir kimlik vermeye çalışır. İlk dörtlük, kediler ile insanlık halinin iki türü arasında bağlantı kurarken, ikinci dörtlükte öne sürülen ve onları hayvansal bir durumla –mitolojik bir bağlamda, atların konumuyla– bağlantılandıracak olan yeni kimliği gururları sayesinde reddetmeyi başarırlar. Bütün şiir boyunca reddedilen tek özdeşleşmedir bu. Bu bölümün, öteki kıtalarınkiyle açıkça karşıtlık oluşturan dilbilgisel yapısı, onun kendine özgü niteliğini açığa vurur; gerdekdışı koşul kipi, niteleyici özniteliklerin olmayışı, herhangi bir niteleyiciden yoksun ve canlı bir çoğul nesneyi yöneten cansız bir tekil özne.

Anıştırmalı oksimoronlar kıtaları birleştirir. $_{8}$*S'ils "pouvaient" au servage incliner leur fierté* – ama yapamazlar bunu (*ils ne "peuvent" pas*), çünkü gerçekten $_{3}$*puissants*'dır onlar. Etkin bir rol oynamak üzere edilgen olarak alınamazlar ($_{7}$*pris*), ısrarla *sédentaires* olduklarından, kendileri etkin olarak edilgen bir rol üstlenirler ($_{9}$*prennent*).

Leur fierté, onları $_{9}$*nobles attitudes* $_{10}$*Des grands sphinx*'e yazgılı kılar. $_{10}$*Sphinx allongés* ile $_{9}$*en songeant* onları yansılayan kediler, sonedeki yegâne iki ortaç biçimi arasındaki sesbenzeşimi yoluyla birleşirler: /ãs_z_/ ve /al_ze/. Kediler kendilerini sfenkslerle özdeşleştiriyor gibidirler; sfenkslere gelince, onlar da $_{11}$*semblent s'endormir*; ama bu yanılsamalı karşılaştırma, oturgan kedileri (ve ima yoluyla bütün $_{4}$*comme eux* olanları) doğaüstü varlıkların devinimsizliği içinde eriterek, bir başkalaşım konumu gerçekleştirir. Kediler ve onlarla özdeşleştirilen insanlar, insan başlı ve hayvan gövdeli mitsel varlıklarda yeniden birleştirilir. Böylece, reddedilen özdeşleşmenin yerini yeni, eşit ölçüde mitolojik bir özdeşleşme alır sanki.

En songeant, kediler kendilerini $_{10}$*grands sphinx* ile özdeşleştirmeyi başarırlar. Bu anahtar sözcüklerle bağlantılı ve genizsil ünsüzler ile süreğen dişsil ve dudaksılları birleştiren bir sesbenzeşimleri zinciri, başkalaşımı pekiştirir: $_{9}$*en songeant* /_s_../—$_{10}$*grands sphinx* /..._sf_../—$_{10}$*fond* /f_/—$_{11}$*semblent* /s_.../—$_{11}$*s'endormir* /s_...../—$_{11}$*dans un* /._zœ...../—$_{11}$*sans fin* /s_f_/. $_{10}$*Sphinx* sözcüğünün tiz genizsili /_/ ile öteki sesbirimleri, son üçlükte yeniden belirir: $_{12}$*reins* /._/—$_{11}$*pleins* /.._/—$_{13}$*étincelles* /.._s.../—$_{13}$*ainsi* /_s/—$_{13}$*qu'un sable* /kœs.../$_{13}$*fin* /f_/.

İlk dörtlükte şunu okuruz: $_{3}$*Les chats puissants et doux, orgueil de la maison*. Bu, evlerinden gurur duyan kedilerin o gururun bedenlenmesi olduğu anlamına mı gelir, yoksa içinde yaşayan kedilerden gurur duyan evin, Erebos gibi, onları evcilleştirmeye çalıştığı anlamına mı? Hangisi olursa olsun, ilk dörtlükte kedileri kuşatan $_{3}$*maison* geniş bir çöle dönüşür: $_{10}$*fond des solitudes*. Ve $_{4}$*frileux* kediler ile $_{1}$*fervents* âşıkları bir araya getiren soğuk korkusu (/f_rv_/ ile /frilø/ arasındaki sesbenzeşimine dikkat ediniz), sfenksleri kuşatan çölün (ateşli âşıklar gibi yakıcı) ağırbaşlı yalnızlıklarının (âlimler kadar ağırbaşlı) elverişli iklimince dağıtılır. Zamansal düzlemde, ilk dörtlükteki $_{3}$*maison* ile uyak yapan ve anlamca ona yaklaşan $_{2}$*mûre saison*'un ilk üçlükte net bir karşılığı vardır. Bu iki gözle görülür biçimde koşut söz grubu ($_{2}$*dans leur mûre saison* ile $_{11}$*dans un rêve sans fin*) karşılıklı olarak birbirine karşıttır, biri sayılı günleri çağrıştırır, öteki ise sonsuzluğu. Sonede başka bir yerde *dans*'lı ya da başka herhangi bir belirteç-ilgeçli yapı belirmez.

Kedilerin mucizevi niteliği iki üçlüğe hükmeder. Başkalaşım, sonenin tam sonunda açığa çıkar. İlk üçlükte çölde uzanmış sfenksler imgesi zaten bu yaratık ile onun benzeşimi arasında gidip gelir, bir sonraki üçlükte de canlı varlıklar madde parçacıklarının ardında gözden yiterler. Kapsamlayış [*synecdoche*], kedi-sfenkslerin yerine, bedenlerinin değişik bölümlerini geçirir: $_{12}$*leurs reins* (kedilerin kasıkları), $_{14}$*leurs prunelles* (kedilerin gözbebekleri). Son üçlükte, iç kıtaların örtük öznesi bir kez daha tümcenin yardımcı parçası haline gelir. Kediler ilk olarak öznenin örtük nitelemesi biçiminde –$_{12}$*Leurs reins féconds sont pleins*– belirirler, daha sonra, şiirin son tümcesinde, yalnızca nesneye ilişkin örtük bir niteleme işlevini görürler: $_{14}$*Étoilent vaguement leurs prunelles*. Demek ki kediler, sonenin son tümcesindeki geçişli eylemin nesnesiyle ve sondan bir önceki (son tümceden bir önceki) tümcenin öznesiyle bağlantılı görünürler, böylece bir yandan sonenin ilk tümcesinde nesne olarak kedilerle, öte yandan sonenin ikinci tümcesinde özne olarak kedilerle ikili bir karşılıklılık oluştururlar.

Sonenin başlangıcında hem özne, hem nesne canlı sınıfından iken, son tümcenin benzer iki parçası cansız sınıfındandır. Genel olarak, son üçlükteki bütün adlar aynı sınıftan somut adlardır: $_{12}$*reins,* $_{12}$*étincelles,* $_{13}$*parcelles,* $_{13}$*or,* $_{13}$*sable,* $_{14}$*prunelles*; buna karşılık, bütün önceki kıtalarda cansız ad niteleme sözleri, ad biçiminde olanlar dışında, soyut adlardı: $_{2}$*saison,* $_{3}$*orgueil,* $_{6}$*silence,* $_{6}$*horreur,* $_{8}$*servage,* $_{8}$*fierté,* $_{9}$*attitudes,* $_{11}$*rêve*. Son tümcede özne ve nesnenin ortak cansız dişil cinsi –$_{13\text{-}14}$*des parcelles d'or... Étoilent... leurs*

prunelles– başlangıçtaki tümcenin her ikisi de canlı eril cinsten olan –$_{1\text{-}3}$*Les amoureux... et les savants... Aiment... Les chats*– özne ve nesnesiyle bir karşı denge oluşturur. 13. dizedeki *parcelles* bütün sonede tek dişil öznedir ve aynı dizenin sonundaki eril *sable fin* ile karşıtlık oluşturur; bu sonuncusu da, sonenin eril uyakları arasında eril cinsin tek örneğidir. Son üçlükte, maddenin son parçacıkları, sırasıyla nesne ve özne işlevini görür. Yeni bir özdeşleşme –sonedeki son özdeşleşmedir bu– bu akkor halindeki parçacıklar ile *sable fin* arasında bağlantı kurar ve onları yıldızlara dönüştürür.

İki üçlüğü birbirine bağlayan dikkat çekici uyak, bütün sonedeki tek eşsesli uyaktır ve söylemin değişik kısımlarını birleştiren eril uyaklar arasında tektir. İki uyak sözcüğü arasında belirli bir sözdizimsel simetri de vardır, çünkü ikisi de, biri tam, öteki ise eksiltmeli olan iki yantümceyi sonlandırır. Son heceyle hiç de sınırlı olmayan denklik, iki dizenin bütününü sıkı sıkıya bağlar birbirine: $_{11}$/*s_bl_ s_d_r*mir d_nzœ r_v_ *s_ f_*/—$_{13}$/pars*_l_ d_r* _si kœ *sabl_ f_*/. İki üçlüğü birbirine bağlayan uyağın *un sable fin*'i çağrıştırması, böylece yeniden çöl motifini devreye sokması –ilk üçlükte *grands sphinx*'in *un rêve sans fin*'inin belirdiği konumla aynı konumda– hiçbir biçimde raslantısal değildir.

İlk dörtlükte kedileri kuşatan *la maison*, kedi-sfenkslerin gerçek açık evi olan çöl yalnızlıkları alanıyla birinci üçlükte ortadan kaldırılır. Daha sonra, bu "yok-ev" de kedilerin (bunlar, sonedeki bütün kişiler gibi, *pluralia tantum* olarak ele alınırlar) kozmik sayılamazlığına bırakır yerini. Kediler, deyim yerindeyse, yok-evin evi haline gelirler, çünkü gözbebeklerinin içinde çöllerin kumunu ve yıldızların ışığını barındırırlar.

Son bölüm, yeniden baştaki *Les chats puissants et doux*'da birleşen âşıklar ve âlimler izleğine döner. İkinci üçlüğün ilk dizesi, ikinci dörtlüğün ilk dizesine karşılık veriyor gibidir; kediler "şehvetin dostları" ($_{5}$*Amis... de la volupté*) oldukları için, "verimli kasıkları doludur" ($_{12}$*Leurs reins féconds sont pleins*). Bunun doğurganlık gücüyle ilgili bir şey olduğunu düşünme ayartısına kapılabiliriz, ama Baudelaire'in yapıtları kolaylıkla anlamca belirsiz çözümleri davet ederler. Kasıklara özgü güç mü, yoksa hayvanın kürkündeki elektrik kıvılcımları mı söz konusudur? Ne olursa olsun, onlara atfedilen, "sihirli" bir güçtür. Ama ikinci dörtlük iki ardıl nitelemeyle –$_{5}$*Amis de la science et de la volupté*– açılıyordu ve son üçlük yalnızca $_{1}$*amoureux fervents*'ı değil, $_{1}$*savants austères*'i de anıştırır.

Son üçlükte, uyaklı sonekler, bir yandan kedi-sfenkslerin $_{1}$*ètin*celles,

$_{13}$*par*celles *d'or*'u ile $_{14}$*prun*elles'i arasındaki, öte yandan hayvandan yayılan $_{12}$*Mag*iques kıvılcımlar ile içsel bir ışığın aydınlattığı ve gizli bir anlama açık $_{14}$*Myst*iques gözbebekleri arasındaki güçlü anlamsal bağı vurgularlar. Bu, sanki biçimbirimlerin eşdeğerliliğini açığa vurmak istercesine, sonede destekleyici ünsüzünden yoksun tek uyaktır ve başlangıçtaki /m/'lerin aliterasyonu, iki sıfat arasında daha yakın bir bağlantı kurar. Bu ikili ışıma karşısında $_{6}$*l'horreur des ténèbres* yok olup gider; söz konusu ışımayı, ses düzeyinde son kıtanın genizsil ünlüleri (6 ön ünlüye karşı 3 arka ünlü) arasında hafif tınılı (tiz tonaliteli) sesbirimlerinin baskınlığı yansıtır, buna karşılık daha önceki kıtalarda bas tonaliteli genizsil ünlülerin sayısı çok daha fazladır (ilk dörtlükte 9'a karşı 0, ikincide 2'ye karşı 1, ilk üçlükte 10'a karşı 3).

Sonenin sonunda, hayvanın parçalarının bütünün yerine geçtiği ve öte yandan hayvanın kendisinin de parçası olduğu evrenin yerine geçtiği kapsamlayış değişmecelerinin ağır basması sayesinde, imgeler, sanki bilinçli olarak, belirsizlikte yitmeye çalışırlar. Belirli tanımlık belirsiz tanımlığa bırakır yerini ve eylem eğretilemesine eşlik eden belirteç –$_{14}$*Étoilent vaguement*– son bölümün poetikasını büyük bir başarıyla yansıtır. Üçlükler ile onlara karşılık gelen dörtlükler arasındaki bağdaşma (yatay koşutluk) çarpıcıdır. Birinci dörtlükte dayatılan uzam ($_{3}$*maison*) ve zamanın ($_{2}$*mûre saison*) dar sınırları ile ilk üçlükte sınırların kaldırılması ya da bastırılması ($_{10}$*fond des solitudes,* $_{11}$*rêve sans fin*) karşıtlık oluşturur. Benzer biçimde, ikinci üçlükte, kedilerden yayılan ışığın sihri, ikinci dörtlükte neredeyse böyle bir aldanmayı gerçekleştirmiş olan $_{6}$*l'horreur des ténèbres* üzerinde utku kazanır.

Şimdi, çözümlememizin parçalarını bir araya getirerek, bütün bu farklı düzeylerin şiire mutlak bir nesne değerini vermek üzere nasıl iç içe geçtiğini, birbirini tamamladığını ya da birleştiğini göstermeye çalışacağız.

İlk olarak, metindeki bölümlemeler: Dilbilgisel açıdan olduğu kadar, şiirin değişik kısımları arasındaki anlambilimsel ilişkiler açısından da. Çok net bölümlemeler ayırt edilebilir. Daha önce işaret ettiğimiz gibi, üç kısma karşılık gelen, kısımlardan her birinin bir noktayla bittiği bir ilk bölümleme vardır: iki dörtlük ile iki üçlüğün oluşturduğu bütün. İlk dörtlük, nesnel ve durağan bir resim biçiminde, olgusal ya da öyle görünen bir durumu sunar. İkinci dörtlük, Erebos'un güçlerince yorumlanan bir amaç atfeder kedilere; Erebos'un güçlerine de, kedilerle ilgili –kedilerin reddettiği– bir amaç. Böylece, bu iki kesimde, kediler dışarıdan görülürler, önce özellikle âşıklarla

âlimlerin yatkın oldukları edilgenlik aracılığıyla, ikinci olarak da Erebos'un güçlerince algılanan etkinlik aracılığıyla. Bunun tersine, sonenin son kesiminde bu karşıtlık, artık dışarıdan değil, içeriden yorumlanan kedilerin etkin olarak üstlendikleri bir edilgenliğin tanınması yoluyla alt edilir.

İkinci bir bölümleme, iki üçlüğün oluşturduğu bütün ile iki dörtlüğün oluşturduğu bütünü karşıtlaştırmamıza, aynı zamanda ilk dörtlük ile ilk üçlük ve ikinci dörtlük ile ikinci üçlük arasında yakın bir bağıntıyı açığa çıkarmamıza olanak sağladı. Kısaca:

İki dörtlüğün oluşturduğu bütün, iki üçlüğün oluşturduğu bütüne karşıttır; şu anlamda: ikinci bütün gözlemcinin (*amoureux, savants,* Erebos'un güçleri) bakış açısını aradan çıkarır ve kedilerin varlığını bütün uzamsal ve zamansal sınırların dışına yerleştirir.

İlk dörtlük, bu uzamsal-zamansal sınırları (*maison, saison*) devreye sokar ve ilk üçlük onları ortadan kaldırır (*au fond des solitudes, rêve sans fin*).

İkinci dörtlük, kedileri, kendilerini yerleştirdikleri karanlık çerçevesinde betimler, ikinci üçlük ise yaydıkları ışık (*étincelles, étoiles*) çerçevesinde.

Son olarak, bu kez karşıtlık [*chiasmus*] içinde, bir yandan başlangıçtaki dörtlük ile sondaki üçlüğü, öte yandan da iç kıtaları –ikinci dörtlükle birinci üçlük– yeniden gruplandırarak önceki üzerine üçüncü bir bölümleme bindirilir. Önceki çiftte, bağımsız tümceler kedilere sözdizimsel niteleyiciler rolünü verir, buna karşılık öteki iki kıta en baştan kedilere özne işlevini verir.

Bu biçimsel dağılım olgularının elbette anlambilimsel bir temeli vardır. İlk dörtlüğün çıkış noktasını, aynı ev içinde, kedilerin âlimler ya da âşıklarla olan yakınlığı sağlar. İkili bir benzerlik doğar bu yan yanalıktan (*comme eux, comme eux*). Benzeri biçimde, son üçlükteki bir yakınlık ilişkisi de benzerlik noktasına evrilir; ama ilk dörtlükte evdeki kedi sakinler ile insan sakinler arasındaki düzdeğişmece ilişkisi onların arasındaki eğretileme ilişkisini belirlerken, son üçlükte bu durum içselleştirilir: yan yanalık bağlantısı düzdeğişmeceden çok, kapsamlayış üzerinde yükselir. Kedinin gövdesinin parçaları (*reins, prunelles*), yıldızlara özgü, kozmik kediye ilişkin eğretilemeli bir çağrışımı sağlar, bunun sonucu olarak kesinlikten belirsizliğe bir geçiş olur (*également—vaguement*). İç kıtalar arasındaki benzeşim eşdeğerlik bağıntılarına dayanır, biri ikinci dörtlükte geri çevrilir (kediler ve *coursiers funèbres*), öteki ilk üçlükte kabul edilir (kediler ve *grands sphinx*). İlk durumda, bu, yan yanalığın (kediler ile *l'Érèbe* arasında) bir reddine götürür, ikinci durumda ise kedilerin *au fond des solitudes* yerleşmesine. İlk

durumun tersine, bir eşdeğerlik bağıntısından, pekiştirilmiş bir benzerlik biçiminden (demek ki bir eğretileme girişiminden), olumsuz ya da olumlu, yan yanalığa dayalı (demek ki düzdeğişmeceli) ilişkilere geçilir.

Bu noktaya kadar, şiir, kendi içlerinde birbiriyle uyumlu olan ve bütünlükleri içinde kapalı bir dizge görünümü sunan eşdeğerlikler dizgelerinden oluşuyormuş gibi göründü. Bununla birlikte, şiire bir başka bakma yolu var; bu bakışta şiir başlangıçtan sona dinamik ilerleme içindeki açık bir dizge görünümünü alır.

Bu incelemenin birinci kısmında, yapısı şiirin kalanıyla enerjik biçimde karşıtlık oluşturan bir ikili dizenin ayırdığı iki üçlük halindeki bir şiir bölümlemesine açıklık getirdik. Özetlememiz sırasında, bu bölümlemeyi geçici olarak bir yana bıraktık, çünkü ötekilerin aksine bunun gerçeklik düzeninden (ilk altılık) gerçeküstü düzene (ikinci altılık) bir ilerleyişin aşamalarını gösterdiği kanısındaydık. Bu geçiş, ikili dize yoluyla sağlanır; ikili dize, anlamsal ve biçimsel araçların üst üste yığılması yoluyla, okuru kısa bir an için iki kez gerçekdışı bir evrene çeker; çünkü, birinci altılıkla dışsallık bakış açısını paylaşmakla birlikte, ikinci altılıktaki mitolojik tonu önceler. Hem ton, hem izlekteki bu ani gidip gelmeyle, ikili dize, bir biçimde bir bestedeki makamdan makama geçişlere benzer bir işlevi yerine getirir.

<table>
<tr><td>1'den 6'ya</td><td>7 ile 8</td><td>9'dan 14'e</td></tr>
<tr><td colspan="2">dışsal</td><td>içsel</td></tr>
<tr><td>empirik</td><td colspan="2">mitolojik</td></tr>
<tr><td>gerçek</td><td>gerçekdışı</td><td>gerçeküstü</td></tr>
</table>

Bu makamdan makama geçişin amacı, şiirin başından beri eğretileme yordamları ile düzdeğişmece yordamları arasındaki örtük ya da açık karşıtlığı çözmektir. Son altılığın getirdiği çözüm, bu karşıtlığı düzdeğişmecenin merkezine taşımak, bir yandan da söz konusu karşıtlığı eğretileme aracılığıyla dile getirmek yoluyla sağlanır. Aslında, üçlüklerden her biri, kedilerin ters bir imgesini öne sürer. İlk üçlükte, başta eve kapatılmış olan kediler, deyim yerindeyse, sonsuz çöllerde ve sonsuz rüyada uzamsal ve zamansal olarak

yayılmak amacıyla dışarıya çıkarılırlar. Devinim içeriden dışarıyadır, kapalı mekândaki kedilerden özgür kedilere. İkinci üçlükte, engellerin yıkılması, kedilerin kozmik boyutlar edinmesiyle içselleştirilir, çünkü kediler gövdelerinin bazı kısımlarında (*reins* ve *prunelles*) çölün kumlarını ve gökyüzünün yıldızlarını gizlerler. Her iki durumda da, dönüşüm eğretileme araçları yoluyla oluşur, ama iki dönüşüm arasında tam bir denge yoktur: ilki hâlâ benzerliğe (*prennent... les... attitudes... qui semblent s'endormir*) ve rüyaya (*en songeant... dans un rêve*) bir şeyler borçludur, oysa ikinci durumda dönüşümün gerçekten başarılmış olduğu duyurulur ve kesinlenir (*sont pleins... Étoilent*). İlkinde kediler uyumak üzere gözlerini kaparlar, ikincide açık tutarlar.

Ne var ki, son altılıktaki bu kapsamlı eğretilemeler, şiirin ilk dizesinde zaten örtük olarak formüle edilmiş bir karşıtlığı evrensel ölçeğe taşırlar yalnızca. "Âşıklar" ile "âlimler" çevresinde, onları sıkışmış ya da yayılmış bir ilişki içinde karşılıklı olarak birleştiren sözcükler bir araya getirilir: Âşık, kadınla birleşir, âlimin evrenle birleştiği gibi: iki tür birleşme, biri yakın, öteki uzak.[6] Son dönüşümlerin çağrıştırdığı da aynı ilişkidir: kedilerin uzam ve zamanda yayılması – uzam ve zamanın kedilerin varlıkları içinde sıkıştırılması. Ama, burada da, daha önce belirtildiği gibi, iki formül arasındaki simetri eksiksiz değildir. Sonuncusu, bütün karşıtlıklar topluluğunu barındırır bünyesinde: *reins féconds*, *amoureux*'nün *volupté*'sini çağrıştırır, tıpkı *prunelles*'in *savants*'ın *science*'ını çağrıştırdığı gibi; *magiques*, birinin etkin ateşliliğine gönderme yapar, *mystiques* ötekinin düşünceye dalma tutumuna.

Son iki nokta: Sonedeki bütün dilbilgisel öznelerin (*l'Érèbe* özel adı dışında) çoğul olmasına ve bütün dişil uyakların çoğullarla oluşturulmasına (*solitudes* adı da dahil olmak üzere), Baudelaire'in "Foules" ("Kalabalıklar") başlıklı metnindeki birkaç bölüm ilginç bir açıklık getirir; kaldı ki, bu yapıt, sonenin bütününü aydınlatır gibidir: "Kalabalık, yalnızlık: Etkin ve verimli şairin kolaylıkla birbirinin yerine koyabileceği eşit deyimler... Şair, isterse, hem kendisi, hem bir başkası olmak gibi eşsiz bir ayrıcalığın tadını çıkarır... İnsanların aşk dedikleri şey, kendini bütünüyle, şiiri ve yardımseverliğiyle, beliriveren öngörülmemişe ve [yoldan] geçen yabancıya veren ruhun kutsal orospuluğu, söze gelmez orjisi ile karşılaştırıldığında, çok küçük, çok sınırlı ve çok zayıf kalır."[7]

Şairin sonesinde, kediler başlangıçta *puissants et doux* olarak nitelenirler, son dizede ise gözbebekleri yıldızlara benzetilir. Crépet ve Blin[8] bu dizeyi Sainte-Beuve'ün 1829 tarihli bir dizesiyle karşılaştırırlar: "l'astre puissant

et doux" ("güçlü ve tatlı yıldız"); aynı nitelemeleri Brizeux'nün (1832) kadınlara şöyle seslenilen bir şiirinde de bulurlar: "Êtres deux fois doués! Êtres puissants et doux!" ("İki kat donanımlı varlıklar! Güçlü ve tatlı varlıklar!").

Bu, Baudelaire için kedi imgesinin kadın imgesiyle yakından bağlantılı olduğu gerçeğini pekiştirirdi (böyle bir gereklilik söz konusu olsaydı eğer), aynı derlemeye ait "Le Chat" ("Kedi") başlıklı öteki iki şiirin açıkça gösterdiği gibi. Buna bağlı olarak, sone –"Viens, mon beau chat, sur mon cœur amoureux" ("Gel, güzel kedim, âşık yüreğime")– şu aydınlatıcı dizeyi içerir: "Je vois ma femme en esprit" ("Kadınım geliyor aklıma"). Bu şiirlerden ikincisi –"Dans ma cervelle se promène... Un beau chat, fort, doux" ("Beynimde geziniyor... Güzel, güçlü, tatlı bir kedi")– doğrudan şu soruyu sorar: "est-il fée, est-il dieu?" ("peri mi o, tanrı mı?"). Eril ile dişil arasındaki bu gidip gelme motifi "Les Chats"nın zeminini oluşturur ve amaçlı belirsizliklerin altından kendini gösterir (*Les amoureux... Aiment... Les chats puissants et doux; Leurs reins féconds*). Michel Butor'un haklı olarak belirttiği gibi, Baudelaire için: "Bu iki yön, dişillik ve üstün erillik, karşılıklı olarak birbirini dışlama bir yana, aslında birbirine bağlıdır."[9] Sonedeki bütün karakterler eril cinsindendir, ama *les chats* ve onların ikinci benlikleri olan *les grands sphinx* erdişi bir doğayı paylaşırlar. Bu belirsizlik, sone boyunca eril denen uyaklar için dişil adların seçilmesi gibi paradoksal bir seçimle vurgulanır.[10] Kediler, aracılıklarıyla, âşıklarla âlimlerin oluşturdukları başlangıçtaki birlikten kadının çıkarılmasına olanak sağlarlar. "Bien petit, bien restreint" ("çok küçük, çok sınırlı") aşktan kurtulan "Le poète des Chats" ("Kediler şairi"), âlimin ağırbaşlılığından kurtulan evrenle yüz yüze gelir, hatta belki de onunla bütünleşir.

Çeviren: K. A.

Notlar

1 Maurice Grammont, *Petit traité de versification française* (Paris, 1908), s. 86.
2 Maurice Grammont, *Traité de phonétique* (Paris, 1930), s. 384.
3 *Y.a.y.*, s. 388.
4 Marguerite Durand, "La Spécificité du phonème. Application au cas de R/L," *Journal de psychologie* 62 (1960), s. 405-419.
5 Krş. *L'Intermédiaire des chercheurs et de curieux* 67, süt. 338, 509.
6 Bu yazıyı elyazması biçimiyle okuma inceliğini gösteren Emile Benveniste, *les amoureux fervents* ile *les savants austères* arasında da *la mûre saison*'un aracılık rolünü üstlendiğini

işaret etti bize: gerçekten de, âşıklar ile âlimler *également* kedilerle kendilerini özdeşleştirmek üzere *leur mûre saison*'da birleşirler. Çünkü, diye sözünü sürdürür Benveniste, *leur mûre saison*'da *amoureux fervents* olmaya devam etmek, zaten kişinin genel toplum yapısının dışında olduğunu imler, tıpkı uğraşları gereği *les savants austères*'in olduğu gibi. Sonedeki başlangıçtaki durum, bu dünyanın dışındaki bir yaşam durumudur (gene de, yeraltındaki yaşam reddedilir) ve kedilere aktarıldığında bu durum soğuk bir hapsedilmişlikten engin yıldızlı yalnızlıklara doğru gelişir; o yalnızlıklarda *science et volupté* sonsuz bir düştür. Bu yorumları desteklemek üzere, *Les Fleurs du mal*'den bir başka şiiri alıntılamak isteriz: "Le savant amour... fruit d'automne aux saveurs souveraines" ("L'Amour du mensonge").

7 Baudelaire, *Oeuvres* (Paris, 1961), II, s. 243 vd.

8 Baudelaire, *Les fleurs du mal*, yay. haz. J. Crépet ve G. Blin (Paris, 1942), s. 413.

9 Michel Butor, *Histoire extraordinaire, essai sur un rêve de Baudelaire* (Paris, 1961), s. 85.

10 L. Rudrauf'un araştırması *Rime et sexe*'de (Tartu, 1936), "Fransız şiirinde eril ve dişil uyakların dönüşümlülüğüne ilişkin bir kuram"ı Maurice Grammont'la bir "ihtilaf" izler (s. 47 vd.). Grammont'a göre, "16. yüzyılda belirlendiği biçimiyle dönüşümlü uyaklar sözcüğün sonunda vurgusuz bir *e*'nin varlığına ya da yokluğuna dayandığı için, 'dişil' ile 'eril' sözcüklerinden yararlandık, çünkü bir sözcüğün sonundaki vurgusuz *e* birçok durumda dişil cinsin göstergesiydi: *un petit chat/une petite chatte*; ya da şunu söyleyebiliriz, erilin aksine dişilin kendine özgü sonu her zaman vurgusuz bir *e* içeriyordu." Bununla birlikte, Rudrauf bazı kuşkularını dile getiriyordu: "Ama 16. yüzyıl şairlerine bu dönüşümlü uyak kuralını belirlerken ve iki tür uyağı göstermek üzere 'eril' ve 'dişil' nitelemelerini seçerken yön veren, yalnızca dilbilgisel değerlendirme miydi? Unutmayalım ki, Pleiade şairleri kıtalarını şarkıyı düşünerek yazıyorlardı ve şarkı, konuşma dilindeki sözden çok daha fazla, güçlü (eril) bir heceyle zayıf (dişil) bir hecenin dönüşümlü olarak kullanılmasını vurgular. Bilinçli ya da bilinçdışı olarak, dilbilgisel analojinin yanı sıra, müziksel bakış açısı ile cinsel bakış açısı bir rol oynamış olsa gerektir" (s. 49).

Dizelerin sonlarındaki vurgusuz *e*'nin varlığı ya da yokluğuna dayalı bu dönüşümlü uyaklar artık gerçekleştirilmediği için, Grammont'un görüşüne göre onun yerini ya bir ünsüzle ya da vurgulu bir ünlüyle biten bir uyaklar sıralaması almıştır. Rudrauf, "ünlüyle biten son hecelerin hepsinin eril olduğu"nu (s. 46) bütünüyle kabul etmeye hazır olmakla birlikte, ünsüz uyaklar için "en keskin ve erkeksi son hecelerden, en kadınsı tatlılıkta olanlarına uzanan" (s. 12 vd.) 24 derecelik bir ölçek oluşturmanın çekiciliğine de kapılır. Rudrauf'un ölçeğinde, sonlarında sessiz bir duruş olan uyaklar en aşırı eril kutbu oluştururlar (1°), sesli bir sızıcı içeren uyaklar ise dişil kutupta görülürler (24°). Bu deneme niteliğindeki sınıflandırma "Les Chats"nın ünsüz uyaklarına uygulanacak olursa, eril kutba doğru adım adım bir devinim olduğu fark edilir; bu devinim iki tür uyak arasındaki karşıtlığın giderek azalmasıyla sonuçlanır: $_{1}$*austères*—$_{4}$*sédentaires* (akıcı: 19°); $_{6}$*ténèbres*—$_{7}$*funébres* (sesli duruş, ardından bir akıcı: 15°); $_{9}$*attitudes*—$_{10}$*solitudes* (sesli duruş: 13°); $_{12}$*magiques*—$_{14}$*mystiques* (sessiz duruş: 1°).

Gérard Nerval, Miras Yoksunu Şair

JULIA KRISTEVA

El Desdichado (Miras Yoksunu)
(10 Aralık 1853'te *Le Mousquetaire*'de yayımlanan biçimi)

Je suis le ténébreux, le veuf, l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie;
Ma seule étoile est morte, et mon luth constellé
Porte le soleil noir de la mélancolie.

Dans la nuit du tombeau, toi qui m'a consolé,
Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie,
La fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé,
Et la treille où le pampre à la vigne s'allie.

Suis-je Amour ou Phœbus, Lusignan ou Byron?
Mon front est rouge encor des baisers de la reine;
J'ai dormi dans la grotte où verdit la sirène.

Et j'ai deux fois vivant traversé l'Achéron,
Modulant et chantant sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la sainte et les cris de la fée.

Karanlığım ben, dulum, avutulmamış,
Akitanya Prensi'yim kulesi yıkılmış;
Tek yıldızım ölü ve yıldızlı sazım
Taşır siyah güneşini melankolinin.

Gecesinde mezarın, sen, beni avutmuş olan,
Geri ver bana Posillipo'yu ve İtalya Denizi'ni,
Çiçeği, elemli yüreğimi öyle sevindiren,
Ve asmayı, üzüm ile dalın birleştiği.

Eros muyum Phoibos mu, Lusignan ya da Byron mu?
Alnım kırmızı hâlâ öpüşleriyle kraliçenin;
Uyudum mağarada, yeşile döndüğü sirenin.

İki kere geçtim, yaşarken, Akheron'u,
Çalıp söyleyerek Orpheus'un lirinde
İç çekişlerini ermiş kızın ve çığlıklarını perinin.

El Desdichado (Miras Yoksunu)
(1854 tarihli *Les Filles du feu*'de yayımlanan biçimi)

Je suis le ténébreux,—le veuf,—l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie;
Ma seule *étoile* est morte,—et mon luth constellé
Porte le *Soleil noir* de la *Mélancolie*.

Dans la nuit du tombeau, toi qui m'a consolé,
Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie,
La *fleur* qui plaisait tant à mon cœur désolé,
Et la treille où le pampre à la rose s'allie.

Suis-je Amour ou Phébus? ... Lusignan ou Byron?
Mon front est rouge encor du baiser de la reine;
J'ai rêvé dans la grotte où nage la sirène ...

Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron:
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la sainte et les cris de la fée.

Karanlığım ben,—dulum—avutulmamış,
Akitanya Prensi'yim kulesi yıkılmış;
Tek *yıldızım ölü — ve yıldızlı sazım*
Taşır Siyah Güneş*'ini* Melankoli*'nin.*

Gecesinde mezarın, sen, beni avutmuş olan,
Geri ver bana Posillipo'yu ve İtalya Denizi'ni,
Çiçeği*, elemli yüreğimi öyle sevindiren,*
Ve asmayı, gül ile dalın birleştiği.

Eros muyum Phebos mu? ... Lusignan ya da Byron mu?
Alnım kırmızı hâlâ öpüşüyle kraliçenin;
Düş gördüm mağarada, yüzdüğü sirenin.

İki kere geçtim, utkulu, Akheron'u,
Çalarak sırasıyla Orpheus'un lirinde
İç çekişlerini ermiş kızın ve çığlıklarını perinin.

Yalnızım, dulum ve üzerime çöküyor gece
— Victor Hugo,
Uyuyan Boaz

... melankolidir onun esin perisine yaraşan
— Gérard de Nerval,
Alexandre Dumas'ya

Nerval, kırmızı mürekkeple yazılmış "El Desdichado" ve "Artémis"i 14 Kasım 1853 tarihli bir mektupla Alexandre Dumas'ya göndermişti. "El Desdichado" ilk olarak 10 Aralık 1853'te, Dumas'nın giriş niteliğindeki bir yazısıyla birlikte *Le Mousquetaire*'de çıktı. Şiirin ikinci bir biçimi 1854'te *Les Filles du feu*'de (Ateşin Kızları) yayımlandı. O şiirin Paul Eluard'a ait olan elyazmasının başlığı *Le Destin*'dir (Yazgı) ve temel olarak *Les Filles du feu*'deki biçimle aynıdır.

Mayıs 1853'teki delilik nöbetinden sonra, Gérard de Nerval (1808-1855) nostaljik bir sığınağa ve huzura kavuşmak üzere, doğduğu yer Valois'ya

(Chaalis Manastırı, Senlis, Loisy, Mortefontaine) doğru yola çıktı.[1] Güney Fransa, Almanya, Avusturya ve Şark arasında mekik dokumaktan asla bıkmayan yorulmak bilmez yolcu, aklından çıkmayan bir geçmişin yeraltı odasına çekiliyordu bir süre. Ağustos'ta belirtiler yeniden ortaya çıktı: İşte orada, tehdit altındaki bir arkeolog gibi, Jardin des Plantes'taki* kemik müzesini ziyaret ederken, yağmurda, Tufan'a tanıklık ettiğini düşünüyordu. Gerçekten de, mezarlar, iskeletler, ölümün sökün edivermesi, sürekli olarak aklında olan şeylerdi. Böyle bir bağlam içinde, "El Desdichado" onun Nuh Gemisi'ydi. Geçici olmakla birlikte, gene de ona akışkan, gizemli, büyüleyici bir kimlik sağlıyordu. Orpheus, bir kez daha, Kara Prens üzerindeki utkusunu koruyordu.

"El Desdichado" başlığı hemen, daha sonra gelen metnin tuhaflığına işaret eder; bununla birlikte, başlıktaki, sözcüğün hüzünlü anlamı ötesinde tiz ve gür İspanyolca tınlama [rezonans], Fransız dilinin ince ayrımlara dayalı, seçik ünlü örüntüsüyle keskin bir karşıtlık oluşturur ve tam karanlığın yüreğinde şöyle ya da böyle bir utkuyu haber veriyor gibidir.

Kimdir "El Desdichado"? Bir yandan, Nerval adı Walter Scott'un *Ivanhoe*'sundan (sekizinci bölüm) almış olabilir. Ad, Kral John'un şövalyelerinden birine gönderme yapar: Kral, Aslan Yürekli Richard'ın miras bıraktığı şatoyu şövalyenin elinden almış; bunun üzerine, talihsiz, mirasından yoksun kalan şövalye, kalkanını, kökünden sökülmüş bir meşe ve "El Desdichado" sözleriyle süslemeye karar vermiştir. Öte yandan, "El Desdichado için Fransızca bir kaynak" önerilmiştir: Don Blaz Desdichado. Alain René Lesage'ın *Le Diable boiteux* (Topal Şeytan) adlı yapıtındaki karakterlerden biri olan Desdichado, mirasçıları olmadığından, eşinin ölümünden sonra servetini eşinin akrabalarına geri vermeye zorlandığı için çıldırır.[2] Birçok Fransız okuru için İspanyolca "el desdichado"nun karşılığı "mirastan yoksun" olmakla birlikte, sözcüğün doğru, birebir bir çevirisinin "zavallı," "talihsiz," "acınacak halde" olması gerekir. Ne var ki, Nerval "mirastan yoksun" anlamına bağlı görünür; kaldı ki, Alexandre Dumas'nın *Ivanhoe* çevirisindeki seçimiydi bu. Aynı zamanda, Nerval'in başka bir bağlamda kendisinden söz ederken kullandığı sözcüktür ("İşte böyle, ben, bir zamanların parlak oyuncusu, bilinmeyen bir prens, gizemli bir âşık, mirasından yoksun bırakılmış, mutluluktan dışlanmış, yakışıklı ve karanlık... .").[3]

* Jardin des Plantes (Botanik Bahçesi): Fransa'daki Ulusal Doğa Tarihi Müzesi. (ç.n.)

Yitik "Şey" ya da "Nesne"

Neyin mirasından yoksun? Böylece, başlangıçtaki bir yoksunluk hemen gösterilmiş olur; ne var ki, maddi, devredilebilir bir mirası oluşturan bir "mal" ya da "nesne"den yoksun bırakılma değildir bu, adlandırılamaz bir alanın yitirilmesidir; işin tuhafı, insan onu yabancı bir topraktan, bünyesel bir sürgünden çağrıştırabilir ya da çağırabilir. Bu "bir şey," izi sürülebilir "nesne"den önce gelecektir: sevgilerimizin ve arzularımızın gizli ve ulaşılamaz ufku olan o şey, imgelem için arkaik bir annenin tutarlılığını –ne var ki, hiçbir kesin imgenin kucaklayamadığı bir tutarlılıktır bu– edinir. Yorulmak bilmez sevgililer arayışı ya da dinsel düzlemde Doğu, özellikle de Mısır dinlerinin "özne"ye bol bol bağışladığı kadın ilahlar ya da ana tanrıçaların üst üste yığılması, o *Şey*'in ele geçmez doğasını gösterir: "nesne"den ayrılmış bu "özne" konuşan bir varlık haline gelebilsin diye zorunlu olarak yitirilmiştir o.

Melankolik kişi o Şey üzerinde, aralıksız olarak, sevgi dolu olduğu kadar nefret dolu bir egemenlik kurarken, şair hem ona bağlı kalmanın, hem başka yerde olmanın gizemli bir yolunu bulur. Mirastan yoksun, o yitik cennetten yoksun, çaresizdir; ne var ki, yazı, yoksunluğun her iki yönünü de –umutsuzluğun karanlığı ve "kraliçenin öpüşü"– denetleyen bir "ben" kurarak ona bu çaresizliğin üstesinden gelme olanağını veren tuhaf yoldur.

Sonra bu "ben" kurgu alanında kabul ettirir kendini: "Ben" için yalnızca oyunda, tiyatroda, inanılmaz oldukları kadar olağandışı, saygın, mitsel, epik, tarihsel ve batıni olan olası kimliklerin maskeleri ardında bir yer vardır. Utkulu, ama aynı zamanda belirsiz.

İlk dizeyi –"Karanlığım ben, dulum, avutulmamış"– tutup sağlama alan bu "ben", kesin olduğu kadar, sanrılı bir bilmezlikle aydınlanmış bir bilgiyle şiirsel edimin gerekli koşuluna işaret eder. Konuşmak, söylemeyi göze almak, simgesel etkinlik olarak bilinen yasal kurmacanın sınırları içine yerleşmek, gerçekten de Şey'i yitirmektir bu.

Bundan sonra, ikilem şöyle dile getirilebilir: O yitik Şey'in izleri konuşucuyu sürükleyecek midir, yoksa konuşucu onları alıp götürmeyi başaracak mıdır – bu izleri, Şey'i yakalama sayesinde bir şarkı haline gelmiş olan kendi söyleminde bütünleştirerek, o söyleme katarak. Başka bir deyişle: Orpheus'u parçalayan Bakkhalar mı, yoksa Bakkhaları büyülü sözüyle alıp götüren Orpheus mu, simgesel bir yamyamlıktaki gibi?

Ben, Olmayanım

İki uç arasında gidip gelme sürekli olacaktır. Yalnızlığın rahatsız etmediği, tersine huzur getirdiği ("Yalnızım, dulum ve üzerime çöküyor gece") saygın bir yaşlı olarak Victor Hugo'nun özgüvenini çağrıştıran inanılmaz bir varlık/buradalık [*presence*] ve kesinlik sözünden sonra, bir kez daha talihsizliğin içinde buluruz kendimizi. O utkulu "ben"in nitelikleri olumsuz niteliklerdir; ışık*sız*, eş*siz*, teselli*siz* olan o, *olmayan*dır. "Karanlık"tır, "dul"dur, "avutulmamış"tır.

Nerval'in simyaya ve batıni bilimlere olan ilgisi, Georges Le Breton'un yorumunu tamamıyla akla yatkın kılar; bu yoruma göre, "El Desdichado"nun ilk dizeleri tarot kartlarının sırasını izler (15, 16 ve 17. kartlar). Buna göre "karanlık," cehennemin büyük ifritine gönderme yapar (tarotun on beşinci kartı Şeytan'dır); bekâr ölen, bedensel biçimsizliği tanrıçaların ondan kaçmasına yol açan (bu yüzden eşi yoktur) ve bütün simya süreçlerinin kaynağı olan kazanın dibinde yeryüzüne biçim veren simyacı Plutos da olabilir pekâlâ.[4]

Gene de, Nerval'in ideolojisini oluşturan bu göndermeler, şiirsel bir ağa yerleştirilir – köklerinden koparılmış, başka bir alana aktarılmış bu göndermeler, hepsi de çoğunlukla belirlenmesi olanaksız olan bir çokdeğerliliğe ve bir dizi yananlama ulaşırlar. Şiirin kurduğu yeni simgesel düzen içindeki simgeselliğin çokanlamlılığı ile batıni öğretilerdeki simgelerin kesinliği, birlikte, Nerval'in dilini iki yönlü bir avantajla donatırlar: Bir yandan, avutulmamış şairin işitildiği, kabul gördüğü ve –kısacası– avutulduğu, değişmez bir anlam ve gizli bir cemaati güvence altına alarak; öte yandan, özgül olarak Nerval nesnesine, kedere, olabildiğince ulaşmak için tekil anlamdan ve sözünü ettiğimiz cemaatten kayıp uzağa giderek – bunu da adlandırmanın belirsizliği yoluyla yaparak. Silinmiş anlam düzeyine –şiirsel dilin, yitik nesnede boğulan melankolik öznenin yok olmasına eşlik ettiği düzeye– ulaşmadan önce, Nerval'in metninin mantıksal olarak izlenmesi kolay süreçlerinin izinden gidelim.

Evirmeler ve İkiz

"Karanlık" nitelemesi [Nerval'in sözcüğü: *ténébreux*], tarot destesinin daha önce akla getirdiği Karanlıklar Prensi'yle ve ışıktan yoksun geceyle uyumludur. Bu sözcük, melankolik kişinin karanlık ve umutsuzluk dünyasıyla suç ortaklığını çağrıştırır.

"Siyah güneş" (4. dize) gene "karanlık"ın anlam alanını üstlenir, ama bir eldiven gibi içini dışına çıkarır: karanlık, bir gün ışığı gibi parıldar, gene de siyah görülmezliğiyle göz kamaştırıcı kalır.

"Dul" [Nerval'in sözcüğü: *veuf*], yasa işaret eden ilk göstergedir. Öyleyse, karanlık ruh hali, eşini yitirmesinin bir sonucu mudur? Bu noktada Eluard elyazması şu notu ekler: "geçmişte: Mausolos?" Bu not, üstü çizilmiş "Prens/ölü" ya da "şiir" sözcüklerinin yerini alır. Mausolos, İÖ IV. yüzyılda yaşamış Karya kralı olup, kız kardeşi Artemisia'yla evlenmiş ve o ölmeden önce ölmüştü. Dul, Mausolos ise, ensest ilişki içindeki birisi olacaktır – kız kardeşiyle, annesiyle, ... erotik, bildik ve aileden bir Şey'le evlenmiş birisi. Bu figürün ikircikli anlamı, Nerval'in onu ele alış biçimiyle daha da bulanık hale gelir; kral önce öldüğü için, kendisi dul olamaz, bir *kadını*, kız kardeşi Artemisia'yı *dul* bırakır. Nerval "Artémis" sonesinde onun adını eril yapar; belki de, çiftin iki üyesiyle, biri ötekinin *ikizi*ymiş gibi oynar – birbirinin yerini alabilen, ama aynı zamanda, bunun bir sonucu olarak, cinsellikleri açısından belirsiz, neredeyse erdişil bir ikili. Burada Nerval'in şiirsel sürecinin son derece bütünlüklü bir aşamasındayız: Dul Artemisia, ölü ikiziyle (erkek kardeş + koca) özdeşleşir, [dişil] *o* [eril] *o* olur; dolayısıyla, Artemisia dul-erkektir ve bu özdeşleşme, ötekinin kodlanması, ötekinin mezar odasını kendi içine yerleştirme, şiirin eşdeğeri olacaktır.* (Gerçekten de, silinmiş sözcüğün altında "şiir" sözcüğünü okuyabildiklerine inanan yorumcular vardır.) Anıtmezar olarak şiir mi?

"Avutulamaz"a [*inconsolable*] karşıt olarak "avutulmamış" [*inconsolé*] sözcüğünün kullanılması, paradoksal bir zamansallığı gösterir: Konuşan kişi geçmişte avutulmamıştır ve bu yoksunluğun [*frustration*] etkisi şimdiye kadar uzanır. "Avutulamaz" bizi şimdiye bağlayacak iken; "avutulmamış," şimdiyi, travmanın yaşandığı geçmişe dönüştürür. Şimdi onulmazdır, en küçük bir avuntu umudu olmaksızın.

İmgesel Bellek

Hiç kuşkusuz "Akitanya Prensi," III. Pepin'in ("Kısa") kovuşturması üzerine Périgord ormanlarına saklanan Waifer (ya da Guaifer) d'Aquitaine'dir. Kısmi olarak Aristide Marie'nin ve daha sonra eksiksiz olarak Jean Richer'in

* Kristeva'nın buradaki çözümlemesi, Türkçe için geçerli olmayan eril-dişil ayrımını temel alır: Fransızca eril *veuf* sözcüğü "dul erkek"; dişil *veuve* sözcüğü ise "dul kadın" anlamına gelir. İngilizce, *widower/widow* ayrımıyla bu karşıtlığı korur. (ç.n.)

yayımladığı[5] mitsel soyağacında, Nerval saygın bir soy varsayıyor ve kendi Labrunie ailesinin köklerini Odo [Eudon ya da Eudes olarak da adlandırılır] şövalyelerine bağlıyordu; ailenin kollarından biri, tıpkı Akitanya Prensi gibi, güya Périgord'dan geliyordu. Nerval, Broun ya da Brunn'un kule ve tahıl kurutma binası anlamına geldiğini de belirtiyordu. Dordogne kıyılarında üç şatoya sahip oldukları söylenen Labrunie'lerin armasında üç gümüş kule olsa gerekmiş; bir de, metnin bir sonraki dizesinde beliren "yıldız" ve "yıldızlı sazım"ı andırırcasına, Doğu'yu çağrıştıran yıldızlar ve hilaller.

Bir simge olarak Akitanya'nın çokanlamlılığına –sular ülkesi [halk etimolojisine göre; oysa sözcük aslında Auscetani'den gelir]– Nerval'in George Sand'a gönderdiği (Richer'in yapıtında aktardığı) notu da ekleyebiliriz; bu notta "GASTON PHOEBUS D'AQUITAINE" sözünü okuruz, bu sözün batıni anlamı güneşin gizini bilen olsa gerektir. Jacques Dhaenens'in izinden giderek,[6] daha yalın olarak şunu belirtelim: Akitanya, trubadurların yurdudur; demek ki, dul kişi Kara Prens'i anmakla, saraylı şarkısı aracılığıyla, Orpheus'a dönüşümünü başlatır... Ne var ki, hâlâ umutsuz sözün alanındayız: "yıkılmış" [*abolie*=yok edilmiş; ortadan kaldırılmış], metnin başından beri örülen yıkım, yoksunluk ve eksiklik anlamını pekiştirir. Emilie Noulet'nin belirttiği gibi,[7] "kulesi yıkılmış" [*à la tour abolie*] sözü "tek bir zihinsel öbek" işlevini görür ve Akitanya Prensi'ni bileşik bir nitelemeyle nitelendirir; bu nitelemede sözcükler iç içe geçer, bir kilise duasını andıran heceler göze çarpar: "à-la-tour-a-bo-lie"; bu heceler Labrunie'nin gevşek bir anagramı olarak da görülebilir. Nerval'in yapıtında "abolie" sözcüğü üç yerde geçer; Emilie Noulet, bu yaygın olmayan sözcüğün Mallarmé'ye elzem göründüğünü ve şairin sözcüğü şiirlerinde en az altı kez kullandığını belirtir.

Mülksüzleştirilmiş bir prens, yıkılmış bir geçmişin utkulu öznesi olarak El Desdichado tarihe, ama değerini yitirmiş bir tarihe aittir. Onun geleceksiz geçmişi, tarihsel bir geçmiş değildir – geleceği olmadığı için, daha da şimdi/burada olan bir *anı*dır yalnızca.

Bir sonraki dize yeniden kişisel travmayı konu alır; yıkılmış kule, artık var olmayan yükseklik, şimdi ölü olan bir "yıldız"dı. Yıldız esin perisinin, ayrıca Ortaçağ kulesinden ya da şimdinin yitik yazgısından daha yüksek olan yüce evrenin, kozmosun imgesidir. Jacques Geninasca'nın izinden giderek,[8] şairin, sanki göksel, sanatsal Apollon'un negatif biçimiymiş gibi, yıldızlı sazıyla durduğu bu ilk dörtlüğün mağrur, coşkulu, yıldızlı kapsamını akılda tutacağız. Büyük bir olasılıkla, "yıldız" aynı zamanda bir tiyatro yıldızıdır – 1842'de ölen

aktris Jenny Colon, Nerval'in bunalımlarından bazılarında katalizör işlevi görmüştür. Yıldızlı saz, "ölü yıldız"la özdeşleşme yoluyla, kadın yıldızı [erkek]-şairin şarkısına –adeta Orpheus'un Bakkhalarca parçalanmasının tınlamalı bir eş-örneği halinde– saçma yoluyla geliştirilmiştir. Şiir sanatı, ölüm sonrası bir uyumun anısı olarak kurar kendini, ama aynı zamanda, Pythagorasçı bir tınlamayla, evrensel uyumun eğretilemesi olarak.

Görünmez Olan ile Görünür Olanın Eşiğinde

"Ölü yıldız"ın "saz"a massedilmesinin bir sonucu olarak, "Melankoli"nin "Siyah Güneş"i belirir. Simya kapsamının ötesinde, "Siyah Güneş" eğretilemesi umutsuz ruh halinin kör edici gücünü bütünüyle özetler – dayanılmaz, açık bir duygudurum [*affect*], ölümün kaçınılmazlığını kesinler: sevgilinin ölümüdür bu ve onunla özdeşleşen benliğin ölümü (şair, "yıldız"ın "dul"udur).

Ne var ki, göksel alanı gizli ya da öyle olduğunun bilincinde olmayan bir Apollon ile kaplayan bu zorlayıcı duygudurum, anlatımını bulmaya çalışır. "Taşır" eylemi o patlamaya, o karanlığın göstergelerine ulaşmaya işaret eder; kültür diline özgü *melankoli* sözcüğü ise bilinçli denetim ve kesin anlam savaşımını göstermeye yarar. Önce Nerval'in Alexandre Dumas'ya mektubunda beliren, *Aurelia*'da anılan *melankoli* ("Akla hayale sığmaz koca bir varlık – erkek mi kadın mı, bilemiyorum– acıyla uçuyordu boşluğun üstünde... . Kiremit rengindeydi ve binlerce değişik yansımalarla parlıyordu kanatları. Pilileri eski zamandan kalma uzun giysisiyle, Albrecht Dürer'in *Melankoli Meleği*'ne benziyordu")[9] göksel alana aittir. O, karanlığı kızıllığa ya da elbette siyah kalan, ama gene de göz kamaştırıcı ışığın kaynağı güneş olan bir güneşe döndürür. Nerval'in içe bakışı, *güneşi adlandırmanın* onu çok önemli bir deneyimin eşiğine, görünüş ile yokoluş, yıkım ile şarkı, anlamsızlık ile göstergeler arasındaki ayırıcı çizgiye yerleştirdiğini gösteriyor gibidir. Nerval'in simyasal başkalaşıma gönderme yapması, fiziksel ya da kimyasal bir gerçekliğin bilimötesi bir betimlenmesinden çok, karanlık simgesizliğe karşı mücadele veren psikenin sınır deneyimiyle bağlantılı bir eğretileme olarak okunabilir.

Kimsin Sen?

İkinci kıta okuru göksel, yıldızlı yüksekliklerden "mezarın gecesi"ne indirir. Yeraltının, gecenin alanı, karanlık şairin kasvetli ruh halinin ta kendisidir sanki, ama dörtlük boyunca yavaş yavaş bir avuntu, ışıklı ve yaşamsal bir bağ alanına dönüşür. Edilgen kozmik uzamın (ilk kıtadaki "yıldız"

ve "güneş") mağrur, prenslere özgü "ben"i, ikinci kıtada bir eşle karşılaşır: avuntuyu, ışığı ve bitki yaşamının çıkagelişini başlatan bir "sen" belirir ilk kez. Göksel çatıdaki [*toit*] yıldız [*étoile*], bundan sonra şairin konuşabileceği birisidir – yakındaki bir "sen" [*toi*].

Nerval'in dünyasındaki sürekli ikirciği, sürekli tersine çevirmeleri vurgulamak yerinde olur; bunlar, söz konusu dünyanın simgeselliğinin değişkenliğini artırıp, nesnenin –melankolik duruşun da– ikirciğini açığa vururlar.

Kimdir bu "sen"? Araştırmacılar bu soruyu sormuş ve birçok yanıt vermişlerdir: Aurelia, ermiş kız, Artemisia/Artémis, Jenny Colon, ölmüş anne... Bu gerçek ve düşsel [imgesel] figürlerin kararsız yan yana dizilişi, bir kez daha geriye, arkaik "Şey" konumuna –bütün konuşan varlıklarda görülen bir yasın ve depresif kişideki intihar eğiliminin işaret ettiği ele geçmez nesne-öncesi konuma– doğru uzanır.

Gene de –ve bu, onun ikirciklerinin en önemsizi değildir– şairin ancak "mezarın gecesi"nde karşılaştığı "sen" yalnızca ve tam olarak o yerde avutabilir. Onunla mezarda birleşerek, onun ölü bedeniyle özdeşleşerek, ama belki de intihar aracılığıyla onunla gerçekten birleşerek, "ben" avuntu bulur. Bu eylemdeki paradoks (yalnızca intihar, yitik varlıkla birleşmemi sağlar, yalnızca intihar bana huzur getirir), dinginlik, sakinlik ve bir kez ölüm kararını verdikten sonra intihar edecek bazı kişileri kaplayan türden mutluluk aracılığıyla kavranabilir. Narsistik bütünlük imgesel yoldan kuruluyor gibidir; yitimin yarattığı yıkıcı kaygıyı ortadan kaldıran ve sonunda ümitsiz özneyi sevindiren bir bütünlüktür bu: kaygılı olmaya gerek yok artık, avuntu, sevgiliyle ölümde birleşme yoluyla geliyor. O zaman, ölüm, yitik cennete geri dönmenin hayali olarak yaşanması haline gelir. "Sen, beni avutmuş olan"daki geçmiş zamana dikkat etmek gerekir.

Bundan sonra mezar aydınlanır; şair onda Napoli'nin ışıklı koyunu ve Posillipo dağını (Yunanca'da *pausilyppon* "üzüntünün sona ermesi" demektir) ve bir su kabarmasını, annesel yayılmayı ("İtalya denizi") bulur. Bu akışkan, ışıklı, İtalyan evrenin –ilk kıtadaki Apolloncul ya da Ortaçağlı, yıldızlararası ve mineral evrene karşıt olarak– çokanlamlılığına iki noktayı eklemek gerekir: İlk olarak, Nerval, Jenny Colon'a duyduğu aşk yüzünden Posillipo'da intihar etmeye kalkışmıştır;[10] ikincisi, Hoffman'ın "Aurelia ile Santa Rosalia resmi" arasında kurduğu bağlantı söz konusudur. Napoli'de kalışı sırasında (Ekim 1834) adı bilinmeyen bir sevgilinin evini süsleyen "Santa Rosalia tasviri"ne bakan Nerval bu bağlantıyı onaylar.[11]

Bir Çiçek, Bir Ermiş Kız: Anne mi?

Erden Rosalia, Hıristiyanlıktaki kadının saflığı sembolizmi ile metnin daha önce sözü edilen batını yananlamları arasında bağ kurar. Nerval'in Eluard elyazmasında sekizinci dizeye –"gül ile dalın birleştiği" [Fransızca'sı: *à la rose s'allie* = Rosalie]– koyduğu "Vatikan Bahçeleri" notu bu düşünme tarzını doğruluyor gibidir.

Ermiş kızın adının çiçek yananlamı, 7. dizede belirginlik kazanır: "*Çiçeği*, elemli yüreğimi öyle sevindiren". Bir önceki kıtanın ölü *yıldız*'ı (3. dize), şairin ölü kadınla özdeşleşmesi kapsamında bir *çiçek* olarak yeniden dirilir. Özdeşleşme "asma", tırmanan ağ, dal ve yaprakların iç içe geçmesi eğretilemesiyle çağrıştırılır; bu, asma dalıyla gülü "birleştirir" ve üstelik Bacchus ya da Dionysos'u –ilk kıtadaki siyah, astral Apollon'a karşıt olarak bitkisever esrimenin tanrısı– çağrıştırır. Şunu da belirtelim: Bazı çağdaş yorumculara göre, Dionysos fallik bir tanrı olmaktan çok, bedeni ve danslı esrimesinde kadınlıkla yakın bir ortaklık, hatta bir özdeşleşme gösteren tanrıdır.[12]

Bacchus'a özgü "asma dalı"yla mistik "gül," Dionysos ile Venüs, Bacchus ile Ariadne... bu ölüm *ve* diriliş öbeğinde örtük olarak çağrıştırılan bir dizi mistik çift hayal edebilir insan. Nerval'in Erden Meryem'i "beyaz Gül" olarak adlandırmasını ve başkalarının yanı sıra "Les Cydalises"i anımsayalım: "Nerede sevgililerimiz? / Mezarda onlar / Çok daha mutlular / Daha güzel bir beldede! ... Ey ak nişanlı / Ey açıveren genç erden!"[13]

"Çiçek," melankolik Narkissos'un dönüştüğü –yansıma-pınarında boğulmasıyla sonunda teselli bulduğu– çiçek olarak yorumlanabilir. Ayrıca "unutmabeni"dir bu çiçek:[14] yabancı izlenimini uyandıran bu sözcük [Fr. *myosotis*], şiir kurgusunu ("Yumuşak yabancı bir dilde bir karşılık duyuluyor") çağrıştırır, yazarı sevecek olanların anısını da ("Unutma beni!"). Son olarak, ötekinin çağrıştırılmasına iliştirilmiş bu çiçek evreni için olası bir anlam önereyim: Nerval iki yaşındayken ölen annesinin adı Marie-Antoinette-*Margueritte-Laurent*'dı –bir kadın ermiş ve bir çiçek (*marguerite* [papatya], *laurier* [defne])– ve çoğunlukla Laurence diye çağırıyorlardı onu, bu arada Jenny Colon'un gerçek adı ... Marguerite'ti. "Mistik bir gül"ü beslemeye yeter bunlar.

Ankoli ve Kararsızlık: Kimim Ben?

Avutucu, ama ölümcül de olan bir kaynaşma söz konusu – gülle birleşme yoluyla ulaşılan ışıklı kendini gerçekleştirme, ama aynı zamanda mezarın karanlığı; intihar etme ayartısı, ama aynı zamanda çiçeksi diriliş... Böyle bir

karşıtlar kaynaşması, metnini yeniden okuduğunda, "delilik" olarak görünüyor muydu Nerval'e?

Eluard elyazmasında 7. dizeye ("çiçek"e gönderme yaparak) şu notu düşüyordu şair: "ankoli" – bazıları için kederin simgesi, bazıları için deliliğin göstergesi.* *Melankoli/ankoli*. Uyak, bir kez daha, ilk iki kıta arasında hem benzerlik, hem karşıtlık okumaya yönlendiriyor beni. Mineral üzüntü (ilk kıta), ölüm getiren, aynı zamanda da, mezarın ötesinde, bir öte yaşam vaadi gibi, çılgınca çekici bir birleşmenin (ikinci kıta) üzerine bindirilir.

İlk üçlük, "ben"in belirsizliğini açıklığa kavuşturur. Başta utkulu, daha sonra "sen" ile bağlantılandırılan "ben" şimdi "Ben ... miyim?" sorusunu sorar. Sonenin dönüm noktasıdır bu, bir kuşku ve aydınlık anı. Şair, güvensiz bir biçimde, özgül kimliğini arar, yansız –ne Apolloncul, ne Diyonsoscul; ne umarsız, ne coşkulu– olduğunu varsayabileceğimiz bir düzlemde. Soru bizi, bir süreliğine, iki dörtlüğün neredeyse sanrılı dünyasından, değişken, kararsız yananlamlarından ve simgeselliklerinden uzaklaştırır. Seçim zamanıdır; psikenin sevgilisi Cupid'le, bir başka deyişle Eros'la mı (ikinci dörtlüğün anımsatıcısı), yoksa Ovidius'un *Metamorphoses*'ine göre, su perisi Daphne'nin ardına düşen Phoibos/Apollon'la mı (ilk dörtlüğün anımsatıcısı) uğraşıyoruz? Daphne, defneye dönüşerek kurtulur – burada, ikinci dörtlüğün ima ettiği çiçek dönüşmesi anımsanacaktır. Arzusuna kavuşmuş bir âşık hali midir bu, yoksa engellenmiş [*frustrated*] bir âşık hali mi?

Lusignan d'Agenais'ye gelince, Nerval'in düşsel soyağacına göre Labrunie'nin atalarından biri olması gerekir; Lusignan, yılan-karısı Melusina'nın onu terk etmesi üzerine yıkıma sürüklenmiştir. Biron bizi Biron Dükleri'nin atasına, Üçüncü Haçlı Seferi'ne katılan haçlılardan Elie de Gontaut'ya geri götürür ya da Nerval, Biron/Byron yazımlarını karıştırdığı için belki de Lord Byron'a.[15]

Bu iki çiftin (Eros ile Phebus, Lusignan ile Biron) kendi içlerindeki, ayrıca aralarındaki kesin mantıksal bağ nedir? Hep elden kaçan bir sevgilinin peşindeki az çok mutsuz âşıkların sıralanmasıyla mı karşı karşıyayız? Yoksa iki tür âşıkla mı: arzusuna kavuşmuş ve düş kırıklığına uğramış? Yorumlar pek çoktur ve birbirinden farklıdır, bazıları sıralanma fikrine öncelik verir, bazıları karşıtlığa [*chiasmus*].

Bununla birlikte, Nerval'in semantiğindeki temel çokanlamlılık (buna bağlı olarak, başka örneklerin yanı sıra: "Kumral ya da sarışın / Seçmek zorunlu

* Fransızca *ancolie* sözcüğü "hasekiküpesi" anlamına gelir; "melankoli"yle bağlantıyı koruyan "ankoli" [*ancholia*] türetmesinin düşsel bir çiçeğe gönderme yaptığı düşünülebilir. (ç.n.)

mu? / Tanrı'sı dünyanın / Haz besbelli"),[16] burada da mantıksal ilişkilerin kuşkulu olduğuna inanmaya götürür bizi. Belki de, büyüleyici belirsizliğini yazarın şu şekilde betimlediği o kelebek suretinde: "Kelebek, sapsız çiçek, / Çevrede uçuşan, / Bir ağda topladığımız; / Sonsuz doğa içinde, / Uyum / Arasında bitkiyle kuşun! ..."[17]

Sonuçta, bu üçlükte bir araya getirilen özel adlar, belki daha çok, değişik kimliklerin göstergeleri işlevini görürler (bkz. aşağıdaki "İpuçları Olarak Adlar" bölümü). Adlandırılan "kişiler," aynı sevgi ve yitim dünyasına ait iseler, –şairin onlarla özdeşleşmesi yoluyla– hem seven, hem şiirsel "ben"in elden kaçan bir kimlikler topluluğu arasında dağılmasını gösterirler. Bu figürlerin Nerval için mitolojik ya da Ortaçağlı kaynaklarındaki anlamsal bütünlüğe sahip oldukları kesin değildir. Adların toplu bir duayı andıran, sanrılı bir araya getirilişi, bu figürlerin yalnızca yitik Şey'in parçalanmış ve birleştirilmesi olanaksız göstergeleri değerini taşıyabileceğini varsaymamıza olanak sağlar.

Altta Yatan Şiddet

Konuşucunun kendi kimliğine ilişkin soru, 10. dize onun kraliçeye bağlılığını anımsattığında henüz sorulmuştur; soru soran "ben" üstün güç konumunda değildir, bir hükümranı vardır ("Alnım kırmızı hâlâ öpüşüyle kraliçenin"). Simyasal çağrışımla –kral ile kraliçe ve utanç ve cinayetin göstergesi olarak onların birlikteliği ve kızıllığı ("Kimi zaman amansız kızıllığını taşırım Kabil'in!")–, bir kez daha anlamca belirsiz bir dünyaya girmiş oluruz. Alın, sevgilinin öpüşünün anısını taşır ve böylece sevmenin sevincini imler, öte yandan kızıllık cinayetin kanını anımsatıp, Habil ile Kabil'in ötesinde, arkaik sevginin yıkıcı şiddetini, sevgililerin tutkusu altındaki nefreti, onların aşk ilişkilerinin arkasında yatan intikam ve kovuşturmayı imler. Çalımlı bir Eros'un ardında melankolik kişinin güçlü Anteros'u kaynaşır: "Soruyorsun niçin bunca kin var diye yüreğimde / ... Evet, Öç Alıcı'nın esinlediği kişilerdenim ben, / Damgasını vurmuş alnıma kızgın dudağının, / Solgunluğu altında Habil'in, ah, kana bulanmış, / Kimi zaman amansız kızıllığını taşırım Kabil'in!"[18]

Ümitsiz kişinin solgunluğu, öç almayı ve sevgilisine yönelik kendine de itiraf etmediği cinayet şiddetinin öfkesini mi gizler? Bu tür bir saldırganlık 10. dizede öngörülmekle birlikte, konuşucu kabullenmez bunu. Yansıtma yoluyla dile getirilir saldırganlık: ben değilim yaralayan, kesen, kana bulayan, kraliçenin öpüşü. Sonra, birden, şiddet patlaması askıya alınır; düş

gören de, korunaklı bir limanda beliriverir – dölyatağı sığınağı ya da sallanan beşik. Kızıl kraliçe, yüzen ya da "yeşile dönen" (*Le Mousquetaire*'deki biçim) bir sirene dönüşür. İkinci dörtlüğün çiçeklere, yaşama, dirilişe ilişkin değerine işaret edilmiştir, Nerval'de sıkça karşılaşılan kırmızı-yeşil karşıtlıklarına da. Kırmızı başkaldırı, ayaklanma ateşinin bir eğretilemesi olarak duyurur kendini. Kabil'e özgü, şeytanca, cehennemîdir, buna karşılık yeşil ermişçedir ve Gotik vitray sanatı bu rengi [Aziz] Yuhanna'ya ayırmıştır.[19] Hükmedilmediği için daha da hükmedici olan, bütün yetke ve babalık uzamını dolduran, bu yüzden de karanlık şair üzerinde aşılmaz bir egemenliğin hazzını yaşayan sevgilinin krallık işlevini vurgulamam gerekir mi bir kez daha? Saba Melikesi'dir o, İsis'tir, Meryem'dir, Kilise'nin ecesidir... Onun karşısında, yalnızca yazma edimi örtük olarak efendi ve öç alıcıdır: sonenin *kırmızı mürekkep* ile yazıldığını anımsayalım.

Böylece, cinsel arzuya ve onun çokanlamlılığına yalın, cılız bir gönderme görüyoruz. Aslında, erotik bağlantı, hem cinselliği, hem de cinsellikten söz eden söylemi yok edici olarak yaşayan öznenin çatışmalarını doruk noktasına ulaştırır. Melankolik geri çekilmenin, erotizmin tehlikeleri karşısında niçin bir kaçış olduğunu anlıyor insan.

Cinsellik ve onu adlandırmadan böyle bir kaçma, El Desdichado'nun "yıldız"ının, bir arzu nesnesinden çok, arkaik Şey'e yakın olduğu varsayımını pekiştirir. Gene de, üstelik böyle bir kaçma bazılarının psişik dengesi için gerekli gibi görünmekle birlikte, şunu sorabilir insan: (Tehdit edici, elbette, ama aynı zamanda benliğin sınırlarını oluşturma koşullarını güvence altına alan) *öteki*'ne giden yolu böyle tıkamakla, özne Şey'in mezarında yatmaya mahkûm etmez mi kendisini? Tek başına yüceltme [*sublimation*], sevgi ve ölüme ilişkin içerikler geliştirilmezse, bağları koparan ve ölüme götüren gerileme eğilimlerine karşı zayıf bir yol olarak görünür.

Bunun tersine, Freud yolu, cinsel arzunun belirmesi ve formüle edilmesi için, tasarlamayı amaçlar (her koşulda ve narsistik kişilikler dediğimiz kişiliklerde ne tür güçlükler olursa olsun). Psikanalizi eleştirenlerin çoğu zaman küçümsedikleri böyle bir tasarım, –melankolik imgeleme ilişkin değerlendirmeler perspektifinde– etik bir seçenek olarak zorunludur, çünkü *adlandırılan* cinsel arzu özneyi öteki'ne ve dolayısıyla anlam'a –yaşamın anlamına– bağlamayı güvence altına alır.

Ben Anlatıyorum

Ne var ki, şair indiği cehennemden geri döner. Akheron'dan "yaşarken" (*Le Mousquetaire* biçimi) ya da "utkulu" (*Les Filles du feu* biçimi) "iki kere" geçer ve bu iki geçiş, Nerval'in daha önce yaşadığı iki büyük delilik nöbetini anımsatır.

Adlandırılmamış bir Eurydike'yi şarkısına ve lirinin tellerine katarak, şair "ben" adılını kendisinin olarak benimser. İlk dizedeki kadar katı olmayan ve dokuzuncu dizedeki belirsizliklerin ötesindeki bu "ben," sonenin sonunda, bir öykü anlatan bir "ben"dir. Dokunulmaz, şiddet dolu geçmiş, kara ile kızıl, aynı zamanda ölümcül bir dirilişin yeşil düşü, zamansal uzaklığı içeren bir kurguda nağmelere dönüştürülür ("İki kere geçtim ...") ve bir başka gerçekliğe, lirin gerçekliğine aittir. Böylece, melankolik cehennemin ötesi, çalınan, söylenen bir anlatı; prozodinin ancak burada başlatılan bir anlatı ile bütünleştirilmesi olacaktır.

Nerval, onu bu mucizevi dönüşüme ("İki kere geçtim, utkulu, Akheron'u") götüren nedeni, güdüyü ya da gerekçeyi açıklamaz, ama kendi başkalaşımının ekonomisini açığa vurur; bu başkalaşım, "ermiş kızın iç çekişlerini ve perinin çığlıklarını" kendi melodisine ve şarkısına taşımasıyla olur. Sevgili figürü önce ikiye bölünür: ideal *ve* cinsel, ak ve kızıl, Rosalia ve Melusina, erden ve kraliçe, ruhsal ve tensel, Adrienne ve Jenny vb. Ayrıca, hatta daha da çok, bu kadınlar bundan böyle, bir geçmişi anlatan bir *öykü*deki karakterlerin taşıdığı *sesler*dir. Ne çokanlamlı simgeselliğin derinliklerinde yatan adlandırılamaz varlıklar, ne de yıkıcı tutkunun mitsel nesneleri olan bu sesler, ikircikleri ve hazları birbirinden ayırarak adlandırmaya çabalayan arındırıcı bir anlatının düşsel kahramanlarına dönüşmeye çalışırlar. "İç çekişler" ve "çığlıklar" sevinci [*jouissance*] imlerler ve idealleştirici aşk ("ermiş kız") ile erotik tutku ("peri") birbirinden ayrılır.

Kurgunun (yüceltmenin) Orpheus'a özgü dünyasına bir sıçrayış aracılığıyla, karanlık şair, travmatik yaşantıdan ve yas nesnesinden, yalnızca kasvetli ve tutkulu bir tonu anımsar. Böylece, dilin bileşenleri aracılığıyla, yitik Şey'e yaklaşır. Şairin söylemi onunla özdeşleşir, onu içine alır, değiştirir, dönüştürür: Şair, Eurydike'yi melankoli cehenneminden çekip alarak ona kendi metninde/şarkısında yeni bir varoluşu geri verir.

İkisinin –"dul" ile "yıldız"-"çiçek"– yeniden doğuşu, anlatısal bir bakış açısının başlangıcı yoluyla güçlendirilen şiirden başka bir şey değildir. Bu kendine özgü imgelem, bir diriliş ekonomisiyle sağlanır.

Bununla birlikte, Nerval'in anlatısı yalnızca "El Desdichado"da ima edilir. Öteki şiirlerde dağınık ve her zaman eksik kalır. Düzyazı metinlerde, metinlerin sınırlı bir amaç ve iletiye doğru güç çizgisel hareketini korumak amacıyla, şair yolculuk hilesine başvurur ya da serüvenini işlediği yazınsal bir karakterin biyografik gerçekliğine. *Aurelia*, düşler, bölünmeler, düşünceye dalışlar, bütünlenmemişliklerle dolu bir anlatısal dağılmanın en belirgin örneğidir.

Çağdaş romandaki bölük pörçüklük [*fragmentation*] deneylerini haber veren bu göz kamaştırıcı anlatısal kaleydoskop karşısında "başarısızlık"tan söz etmemek gerekir. Aynı şekilde, sözdiziminin kesinliği ötesinde, uzam ve zamanı kuran ve rastlantılar ile çelişkiler üzerinde varoluşsal bir hükmün egemenliğini açığa vuran anlatısal süreklilik, Nerval'in gözde alanı olmaktan çok uzaktır. Herhangi bir anlatı daha baştan, tamamlanmış bir Oidipus'un belirlediği bir kimliğin olduğunu ve, Şey'in yitimini kabul ederek, arzu "nesneleri"nin başarısızlıkları ve utkuları yoluyla serüvenlerini zincirleme dizebileceğini varsayar. Anlatının içsel mantığı böyle ise, bir öykünün anlatımının neden Nerval'in "siyah güneş"inin akkorluğunu yakalayamayacak kadar "ikincil," şematik, özden uzak göründüğünü anlayabilir insan.

O zaman, prozodi, "kara prens"in üzüntü ve sevincini eleyerek dile geçirecek olan temel, asli elek olacaktır. Narin, ama çoğu zaman tek süzgeç. Kaldı ki, sözcüklerle sözdizimsel yapıların çok çeşitli ve çelişik anlamlarının ötesinde, ses jestini duymuyor mu insan? Daha ilk aliterasyonlar, ritimler, melodilerle, konuşan bedenin bir başka düzleme taşınması, dilsel ve sözel bir varlık aracılığıyla var eder kendini. T: *t*énébreux (karanlık), Aqui*t*aine (Akitanya), *t*our (kule), é*t*oile (yıldız), mor*t*e (ölü), lu*t*h (saz), cons*t*ellé (yıldızlı), por*t*e (taşır); BR-PT-TR: Téné*br*eux (karanlık), *pr*ince (prens), *t*ou*r* (kule), mo*rt*e (ölü), *port*e (taşır); S: *s*ui*s* ([ben]-im), incon*s*olé (avutulmamış), prin*c*e (prens), *s*eule (tek), con*s*tellé (yıldızlı), *s*oleil (güneş); ON: inc*on*solé (avutulmamış), m*on* (benim), c*on*stellé (yıldızlı)...

Yinelemeli, çoğunlukla tekdüze böyle bir prozodi[20] duygu akışı üzerine bir şablonu zorlar, kodlanması katı olduğu kadar (mitoloji ve batıni bilimlere ilişkin kesin bir bilgiyi varsayar), anıştırmalı niteliği yüzünden de esnek ve belirsiz. Kimdir Akitanya Prensi, "tek ölü yıldız," Phebus, Lusignan, Biron... ? Bulabiliriz, buluyoruz da, yorumlar üst üste yığılıyor ya da farklılık gösteriyor... Ama sone, bu tür göndergeler hakkında hiçbir şey bilmeyen sıradan okurlarca da okunabilir, salt sessel ve ritimsel tutarlılığa –aynı anda

hem sınırlayan, hem de her sözcük ya da adın esinlediği özgür çağrışımlara olanak tanıyan bir tutarlılık– kapılmaya bırakırlarsa kendilerini.

Şunu anlamak mümkün öyleyse: Melankoli üzerindeki utku, simgesel bir aile (ata, mitsel figür, batıni cemaat) kurmakta yattığı kadar, bağımsız simgesel bir nesne kurmakta yatar: bir sone. Yazara atfedilebilen kurgu, yitik idealin bir ikamesi haline gelir, aynı zamanda da "ermiş kızın iç çekişlerini ve perinin çığlıklarını" masseden lirik bir şarkıya dönüştürür hüzünlü karanlığı. Nostaljik odak –"tek yıldızım ölü"– şiir kompozisyonunun kurduğu simgesel yamyamlıkla, sanatçının yarattığı prozodiyle bütünleştirilen kadın seslerine dönüşür. Nerval'in metinlerinde, özellikle şiirlerinde özel adların yoğun varlığını da benzeri biçimde yorumlamak gerekir.

İpuçları Olarak Adlar: -dir

Adlar dizisi, tek bir adın yokluğunun boş bıraktığı uzamı doldurmaya çalışır. Babanın adı ya da Tanrı'nın Adı. "Ah baba! Sen misin içimde hissettiğim? / Yaşamaya gücün var mı ve yenmeye ölümü? / Yoksa pes mi ettin son bir çabasıyla / O gece meleğinin, lanete uğramış ... / Yapayalnız hissediyorum çünkü kendimi, ağlayıp acı çekerken, / Yazık! Ve ölüyorsam eğer, her şey öleceği için!"[21]

Bu birinci kişi ağzından İsa'ya özgü yakınma, bir öksüzün ya da baba desteğinden yoksun birisinin yakınmasına çok benzer (anne Labrunie 1810'da ölmüştür; Nerval'in babası Etienne Labrunie 1812'de Vilna'da yaralanmıştır). Babasının terk ettiği İsa, cehenneme tek başına inen İsa'nın çilesi, Nerval'i cezbeder; Nerval bunu, Hıristiyan dininin özünde, epigrafta alıntıladığı Jean Paul [Richter] tarafından dile getirilen "Tanrı'nın ölümü"nün bir işareti olarak yorumlar. Babası tarafından terk edilip, böylece tümgüçlülüğünden vazgeçen İsa ölür ve her varlığı boşluğa sürükler.

Melankolik Nerval, Baba tarafından terk edilen İsa'yla özdeşleşir; Nerval, "bu çılgın, bu yüce bunak ... Bu yeniden göklere çıkan unutulmuş İkaros" mitine artık inanmıyor görünen bir tanrıtanımazdır.[22] Nerval, Jean Paul'den Dostoyevski ve Nietzsche'ye Avrupa'yı sarsan ve Jean Paul'ün ünlü sözünü –"Tanrı öldü! Gök boş... / Ağlayın! Çocuklar, babanız yok artık!" ["Dieu est mort! le ciel est vide... / Pleurez! enfants, vous n'avez plus de père!"]– "Zeytinlik Dağı'nda İsa" şiirinin epigrafına kadar yankılandıran nihilizmden mi etkilenmiştir? İsa'yla özdeşleşerek, şair bunu ima eder gibidir: "'Hayır, Tanrı yok!' / Uyuyordu onlar. 'Dostlarım, duydunuz mu *haberi*? / Alnımla sonsuz kubbeye

değdim ben; / Kanlar içinde, bitkinim, acı çekeceğim günlerce! / Kardeşler, kandırıyordum sizi: Uçurum! Uçurum! Uçurum! / Tanrı yok kurbanı olduğum sunakta... / Tanrı yok! Tanrı yok artık!' / Ama onlar uyuyordu hep!"[23]

Ne var ki, Nerval'in felsefesi, belki de batıni bilimlerle örtülü içkin bir Hıristiyanlık felsefesidir daha çok. Çünkü şair, ölü Tanrı'nın yerine gizli Tanrı'yı geçirir – Jansenizmin değil, yaygın bir tinselliğin tanrısı, yıkıcı bir kaygı içindeki psişik bir kimliğin son sığınağı: "Çoğu kez karanlık varlıkta gizli bir Tanrı barınır; / Ve doğan bir göz gibi gözkapaklarınca örtülü, / Saf bir ruh büyür taşların örtüsü altında".[24]

(Tarihsel, mitsel ve öncelikle batıni figürlere gönderme yapan) adların üst üste yığılması, önce Bir'in bu olanaksız adlandırılmasını; sonra da onun un ufak edilmesini, en sonunda adlandırılamaz Şey'in karanlık bölgesine doğru tersine çevrilmesini sağlar. Burada Yahudi ya da Hıristiyan tektanrıcılığının Tanrı'yı adlandırmanın olanaklılığı ya da olanaksızlığına ilişkin, onun adlarının birliği ya da çokluğuna ilişkin içsel tartışmasına tanıklık etmediğimiz anlamına gelir bu. Nerval'in öznelliği içinde, adlandırma krizi ve öznel birlikten sorumlu yetke krizi daha derinlere gidiyordu.

Bir [Olan] ya da Onun Adı ölü kabul edildiği ya da yadsındığı için, bir dizi düşsel/imgesel soy aracılığıyla ikame olanağı belirir. Ne var ki, Nerval'in coşkuyla Bir Olan'ın yerine dayattığı bu tür mitsel, batıni ya da tarihsel aileler ya da kardeşlikler ya da ikizler, sonunda büyüsel, gizli anlaşmaya dayalı, törensel değerle donanmış görünürler. Bu adlar, somut göndergelerine işaret etmek yerine, dev boyutlu, kuşatılamaz, adlandırılamaz bir varlığı imlemekten çok gösterirler, benzersiz bir nesnenin yinelenmesiymişler [*anaphora*] gibi; annenin "simgesel eşdeğeri" değil, anlamdan yoksun "bu" değişkeni. Adlar, "melankolinin siyah güneşi"nin, üzüntülü özneden ayrılmış sevgi *nesne*sinin araya girmesinden önce, içinden çıkıp ilk kez beliriverdiği yitik varlığa işaret eden jestlerdir, o nesneyi simgesel düzeye taşıyan dilsel *göstergeler kurgu*suyla birlikte. Son çözümlemede ve yinelemelerin ideolojik değeri ötesinde, şiir onları gösterenleri olmayan göstergeler olarak bünyesine katar: iletişimin ötesinde, ölü ya da dokunulamaz nesneye ulaşmaya, adlandırılamaz varlığı ele geçirmeye çalışan *alt* [*infra*] ya da *üst* [*supra*] göstergeler olarak. Böylece, çoktanrılı bilginin geliştirilmesinin nihai amacı, bizi adlandırmanın eşiğine, simgeselleştirilmemiş olanın kıyısına götürmektir.

Melankolik imgelem, o simgeselleştirilmemiş olanı bir anne nesnesi, bir üzüntü ve özlem, ama aynı zamanda törensel bir tapınma kaynağı şeklinde

temsil ederek yüceltir ve simgesizliğe çarpmaya karşı bir koruma sağlar kendine. Nerval, yitik "Şey" uçurumundan çekilip alınan gerçek adlar ağacının geçici utkusunu şöyle dile getirir: "Uzun süre bağırdım, eski ilahlara verilen adlarla annemi çağırarak".[25]

Yası Anma

Demek ki, melankolik geçmiş geçmez. Şairin geçmişi de. Şair, kendi gerçek tarihinden çok, bedenini imleme doğru götüren ya da bilincini çökmekle tehdit eden simgesel olayların sürekli tarihçisidir.

Bu yüzden, bir Nerval şiirinin son derece büyük bir anımsama işlevi vardır ("tanrıça Mnemosyne'ye bir dua," diye yazar Nerval *Aurelia*'da),[26] sanatçının tek "gerçek" yaşamı haline gelen metinlerde simgelerin ve düşsel yaşamın doğuşunun anılması anlamında: "Burada, rüyanın taşıp gerçek yaşama akması olarak adlandıracağım şey başladı. O andan sonra, her şey zaman zaman ikili bir çehre edindi" (s. 210). Sözgelimi, *Aurelia*'nın bir bölümünde, şu sıraların art arda dizilişini görebiliriz: sevilen kadının (anne) ölümü, onunla ve ölümle özdeşleşme, iki cinsiyetli ya da cinsiyetsiz bir biçimin algılanmasının desteklediği psişik bir yalnızlık uzamı kurma ve son olarak, Dürer'in *Melancholia*'sının anılmasıyla derlenip toparlanan hüznün patlak vermesi. Aşağıdaki alıntı, Melanie Klein çömezlerinin gözdesi "depresif konum"un anılması olarak yorumlanabilir (bkz. 1. Bölüm): "Karşımda soluk teni ölüleri andıran, gözleri çukur bir kadın gördüm; yüz çizgileri Aurelia'nın yüz çizgilerini anımsatıyordu bana. Dedim ki kendi kendime: 'Ya onun *ölümü*, ya da kendi ölümüm bildiriliyor bana'... . Birçok salonu olan büyük bir binada dolaşıyordum... . Akla hayale sığmaz koca bir varlık –erkek mi kadın mı, bilemiyorum– acıyla uçuyordu boşluğun üstünde... . Albrecht Dürer'in *Melankoli Meleği*'ne benziyordu. Dehşetle haykırmaktan kendimi alamadım ve sıçrayarak uyandım" (s. 118). Dilin ve daha belirgin olarak metnin simge düzeni, dehşete egemen olur ve ötekinin ya da benliğin ölümü yoluyla bir süreliğine utku kazanır.

"İkiz"in Çeşitlemeleri

Ölümle ya da Orpheus'a özgü utkulu kişiyle özdeşleşen dul ya da şair, yıldızlı ya da ölümcül varlık – "El Desdichado"nun bir okunuşunun açığa vurduğu ikirciklerden yalnızca birkaçıdır bunlar ve *ikizleştirme*yi Nerval'in imgeleminin merkezi imgesi olarak görmemizi gerektirir.

Melankolik kişiler, nesnenin yitiminin (ister eski, ister şimdiki yitim olsun) getirdiği sorunu bastırmak bir yana, yitik Şey'i ya da nesneyi kendi içlerinde kurar, bir yandan yitimin yararlı özellikleriyle, öte yandan kötücül özellikleriyle özdeşleşirler. Bu, kendiliğin ikizleştirilmesinin ilk aşamasıyla karşı karşıya getirir bizi; benliğin ikizleştirilmesi, imgelem çalışmasının uzlaştırmaya çalışacağı bir dizi çelişik özdeşleşmeyi başlatır: zorba yargıç ile kurban, ulaşılamaz ideal ile iyileşmesi olanaksız hasta kişi vb. Figürler birbirini izler, karşılaşır, birbirinin peşine düşer ya da birbirine âşık olur, birbirini sever, birbirinin üzerine titrer, birbirini reddederler. Erkek kardeş, arkadaş ya da düşmanlar olarak, eşcinselliğin gerçek dramatik bir sahneleşinde karşımıza çıkar ikizler.

Bununla birlikte, figürlerden biri yitik nesnenin dişi cinsiyetiyle özdeş hale geldiğinde, bölünmenin ötesinde uzlaşma girişimi, konuşucunun dişileştirilmesine ya da erdişiliğe götürür. "O andan sonra, her şey zaman zaman ikili bir çehre edindi" (s. 120). "Uzun bir süre sevdiğim kadın" olan Aurelia ölmüştür. Ama "Dedim ki kendi kendime: 'Ya onun *ölümü*, ya da kendi ölümüm bildiriliyor bana!'" (s. 115, 118). Anlatıcı, Aurelia'nın cenaze büstünü bulduğunda, kendi hastalığına ilişkin bilginin yol açtığı melankolik hali anlatır: "Benim de çok az ömrüm kaldığına inandım... . Ayrıca, Aurelia yaşamında olduğundan daha çok ölümünde benimdi" (s. 132). Kadın ile erkek, yaşam ile ölüm, işte birbirini aynaya benzer biçimde yansıtan, birbirinin yerine geçebilen varlıklar.

Yaratılış sürecini, tarihöncesi hayvanları ve çeşitli yıkımları ("Her yerde ebedi Ana'nın acı çeken imgesi ölüyor, ağlıyor ya da can çekişiyordu"; s. 136) andıktan sonra, anlatıcı bir başka ikiz görür. Yüzü anlatıcının yüzü olan Doğulu bir prenstir bu: "Benim yüzümdü bu, büyültülüp ülküselleştirilmiş bütün kendi biçimim" (s. 138).

Aurelia'yla birleşemeyen anlatıcı, onu ülküselleştirilmiş ve bu kez eril bir ikize dönüştürür: "'Her insanın [erkeğin] bir ikizi var', dedim kendi kendime. 'Kendimde iki insan [erkek] olduğunu hissediyorum'" (s. 139). Seyirci ve oyuncu, konuşucu ve karşısındaki kişi olarak, gene de hepsi, iyi ile kötünün yansıtmalı diyalektiğini yeniden keşfederler: "Her durumda, *öteki*m düşman bana". İdealleştirme kovuşturmaya dönüşür ve anlatıcının işittiği her şeyde "ikili bir anlam"ı getirir. Aurelia'nın sevgilisi, bu kötü ikiz, "ruh dünyasında benim yerimi alan kötü bir cin" başına musallat olduğu için, daha büyük bir umutsuzluğa kapılır. Üstüne üstlük, anlatıcı, ikizinin "Aure-

lia'yla evleneceği"ni hayal eder: çevresindeki herkes onun iktidarsızlığıyla alay ederken, "hemen çılgınca bir öfke kapladı beni". Bu dramatik ikizleştirmenin bir sonucu olarak, kadınların çığlıkları ve yabancı sözcükler –ikizleştirmenin, bu kez cinsel ve sözel, başka göstergeleri– Nerval'in düşüne nüfuz eder (s. 142). Aurelia'nın bedensel ikizi olan bir kadınla bir çardakta buluşan anlatıcı, yeniden onunla olabilmek için ölmesi gerektiği fikrine kapılır, sanki ölü kadının öteki beniymiş gibi (s. 157).

İkizleştirme sahneleri birbirini izler ve çeşitlilik gösterir, ama hepsi iki ana figürün kutlanmasına götürürler: evrensel Ana, İsis ya da Meryem ve övülen, anlatıcının nihai ikizi olmak istediği İsa Mesih. "Bir tür gizemli bir koro kulaklarımda şarkı söylüyordu. Çocukların sesleri koro halinde yineliyordu: *Mesihe! Mesihe! Mesihe!* ... 'Ama Mesih yok artık', diyordum kendi kendime" (s. 157). Anlatıcı, İsa'nın indiği gibi cehenneme iner ve metin, bağışlama ve dirilişten emin değilmiş gibi, o imgeyle durur.

Gerçekten de, *Aurelia*'nın son sayfalarında bağışlama izleği belirginlik kazanır: Yaşlı anne-babası için "o kadın" için yas tuttuğu kadar güçlü yas tutmadığı için suçluluk duyan şair, bağışlanmayı umamaz. Gene de, "İsa'nın bağışı senin için de söylendi!" (s. 175). Böylece, bağışlanma özlemi –öte dünya vaat eden dine ait olma çabası– melankoli ve ikizleştirmeye karşı savaşımda kendini gösterir sık sık. "Melankolinin siyah güneşi"yle karşı karşıya geldiğinde, anlatıcı kesinler: "Tanrı, Güneştir" (s. 156). Bir diriliş eğretilemesi midir bu, yoksa "siyah güneş" olarak görülen sağlam bir ön yüze göre bir arka yüz müdür?

Bölünmeyi Söze Dökme

Kimi zaman, ikizleştirme "güneşsiz bir gün"de dolaşan akıntılar yoluyla mecazlaştırılan "molekül halindeki" bir bölünmeye dönüşür. "Erimiş bir maden akıntısı üzerinde acı çekmeden sürüklendiğimi hissediyordum ve renkleri kimyasal ayrımları gösteren binlerce benzer ırmak, beynin lobları arasında kıvrılıp giden kan damarları ve damarlar gibi dünyanın bağrına yayılıyordu. Hepsi akıyor, dolaşıyor, titreşiyordu böyle ve bu akıntıların molekül halindeki canlı ruhlardan oluştuğu ve yalnızca bu yolculuğun hızının beni onları seçmekten alıkoyduğu hissine kapıldım" (s. 124).

Tuhaf bir içgörü, melankoli ve altında yatan psikoz sürecini kuşatan hızlı çözülmeye ilişkin hayranlık uyandırıcı bir bilgi. Bu soluk kesici hızın dili, birincil süreçlerin hükmettiği birleştirici, çokanlamlı ve bütünleştirici bir

çehreye bürünür. Nerval, çoğunlukla temsile elvermeyen, "figüratif olmayan," "soyut" bu tür simgesel bir etkinliği büyük bir ustalıkla algılar. "Dostlarımın dilinde anlamını yalnızca benim sökebildiğim *gizemli biçimler* vardı, *biçimsiz* ve cansız nesneler bile zihnimin *hesaplarına* elverişliydi; çakıltaşı *birleşimlerinden* [*combinaisons*], *köşelerdeki şekiller*, *yarıklar* ya da oyuklardan, yapraklardaki *çizgilerden*, renklerden, kokulardan ve seslerden o zamana dek bilinmeyen uyumların çıktığını görüyordum. 'Nasıl' diyordum kendi kendime, 'bu kadar uzun süre doğanın dışında ve onunla özdeşleşmeden varolabilmişim? Her şey yaşıyor, her şey hareket ediyor, her şey birbirine karşılık geliyor ... dünyayı örten ... saydam bir *ağ* bu'" (s. 166-67; ayrıca bkz. 1. Bölüm).

"Karşılıklı bağıntılar"ı içeren Kabalacılık ya da batıni kuramlar belirir burada. Gene de, alıntı aynı zamanda Nerval'in tekanlamlı bir bilgiyi iletmekten çok, yoğunluklar, sesler, anlamlar ağını yeğler göründüğü bir yazının tipik özelliği olan prozodi çokbiçimliliğine özgü olağanüstü bir alegoridir. Aslında, bu "saydam ağ" Nerval'in kendi metnine gönderme yapar ve onu bir yüceltme eğretilemesi –güdülerin ve güdü nesnelerinin, yerleşik anlamlarından çıkarılıp yeniden birleştirilmiş ve yazara "sevinç ve üzüntülerini paylaşma" (s. 167) olanağını veren göstergelere aktarılması– olarak okuyabiliriz.

Masonluk ve erginlemeyi her ne anıştırma söz konusu olursa olsun ve belki bununla birlikte, Nerval'in yazısı pek az insanın bilinçli konuşması yoluyla ulaştığı arkaik psişik deneyimleri çağrıştırır (analizde olduğu gibi). Açıkça belli oluyor ki, Nerval'in psikotik çatışmaları, konuşan varlığın ve insanlığın sınırlarına böyle bir erişime olanak sağlayabiliyordu. Nerval'de melankoli, şizofrenik parçalanma noktasına varabilecek bu tür çatışmaların yalnızca bir yüzünü temsil ediyordu. Gene de, psişik uzamın örgütlenmesi ve dağılmasındaki anahtar konumundan ötürü, duygudurum ve anlamın, biyoloji ve dilin, simgesizlikler ve soluk kesici ölçüde hızlı ve gölgeli imlemin sınırlarında, gerçekten de melankolidir Nerval'in temsillerine yön veren. Melankolinin "kara noktası"nda ya da "siyah güneş"inde yoğunlaşan simgelerle prozodiyi ve belirsiz bir çokseslilği yaratmak, depresyona bir panzehir, geçici bir kurtuluş sağlıyordu.

On dokuzuncu yüzyılı sarsan ve batıni çoğaltma yoluyla dile getirilen "değerler bunalımı," melankoli üzerinde yükselir. Katoliklik mirası da söz konusuydu, ama psişik kriz halleriyle ilgili öğeler yeniden keşfedilip, çokbiçimli ve çokanlamlı tinselci bir senkretizmin içine yerleştiriliyordu.

[Tanrısal] Söz, bedenlenme ve coşkulu sevinçten çok, adlandırılamaz ya da gizli kalan *bir tutku arayışı* şeklinde ve tümanlamlı [*omnivalent*] göründüğü kadar, ele geçmez ve bırakıp gitmeye hazır da olan *mutlak anlamın varlığı/buradalığı* şeklinde yaşanıyordu. Sonra, Fransız Devrimi'nin yarattığı dinsel ve siyasal bunalım yüzünden, insanın simgesel kaynaklarına ilişkin gerçek bir melankolik yaşantıya maruz kalınıyordu. Walter Benjamin, hem klasik, hem dinsel istikrarından yoksun bırakılan, ama hâlâ kendine yeni bir anlam verme kaygısı içindeki imgelemin (biz konuştuğumuz, sanatçılar yarattığı sürece) melankolik temelini vurgulamıştır; ne var ki imgelem, temel olarak, Karanlıklar Prensi'nin kötülük ya da ironisinin yarattığı kaygıyla hüsrandan kurtulamaz (öksüzler olarak yaşadığımız, ama yarattığımız; yaratıcı, ama terk edilmiş olduğumuz sürece...).

Bununla birlikte, Nerval'in bütün şiirleri ve şiirsel düzyazısı gibi, "El Desdichado" da batıniliklerin çokanlamlılığı içinde sıçrayıp tökezleyen dizginlenmemiş imlemin olağanüstü bir *bedenlenmesi*ne kalkışıyordu. Anlamın saçılmasını –metnin parçalanmış bir kimliği kopyalamasını– kabul ederek, sonenin izlekleri gerçek bir duygudurumsal yas arkeolojisini ve arkaik hali şiirin diline massetme yoluyla üstesinden gelinen erotik çileyi anlatırlar. Aynı zamanda, massetme, göstergelerin kendilerinin ağızsallaştırılması ve müzikselleştirilmesi yoluyla, böylece anlamı yitik bedene daha çok yaklaştırarak başarılır. Değer bunalımının tam ortasında, şiirsel yazı bir dirilişi yansılar. "İki kere geçtim, utkulu, Akheron'u..." Üçüncü bir kez olamazdı.

Yüceltme, Miras Yoksunu Kişi'nin güçlü bir müttefikidir, ama bir koşulla: bir başkasının konuşmasını alabilmeli ve benimseyebilmelidir o kişi. Bu olduğunda, "ermiş kızın iç çekişleri ve perinin çığlıkları"yla birleşmeye gidenin –bu kez liri olmaksızın, geceleyin tek başına, bir sokak lambasının altında– randevusuna gelmiyordu öteki.

Çeviren: K. A.

Notlar

1 Bkz. Jeanine Moulin, *Les Chimères, Exégèses* (Lille: Giard, 1949). Göründüğü kadarıyla, 1854 yazı sırasında, intiharından birkaç ay önce, Nerval Almanya'nın Glogau şehrine [şimdi Polonya'nın Glogów şehri] annesinin mezarını ziyarete gitmiş; bunu sağlık durumundaki bir kötüleşme izlemiştir.

2 Bkz. Jacques Dhaenens, *Le Destin d'Orphée, "El Desdichado" de Gérard de Nerval* (Paris: Minard, 1972).

3 "A Alexandre Dumas," *Oeuvres Complètes* içinde (bundan sonra *OC* kısaltmasıyla anılacaktır), Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1952), 1:175-76.

4 "El Desdichado"nun ilk üç dizesi ile Court de Gebelin'in *Monde primitif, analysé et comparé avec le monde moderne* (1781; Çözümlenen ve Modern Dünyayla Karşılaştırılan İlkel Dünya) adlı yapıtının yedinci cildi arasında oldukça kesin ve şaşırtıcı bir benzerlik saptanmıştır. Benzeri biçimde, *Les Chimères*'in beş sonesi ("El Desdichado," "Myrtho," "Horus," "Antéros" ve "Artémis") için Aziz Maur cemaatinden Benedikten keşişi Dom Antoine-Joseph Pernety'nin yazdığı *Les Fables égyptiennes et grecques* (1758; Mısır ve Yunan Masalları) adlı eserde kaynaklar bulunmuştur. Nerval, Pernety'nin *Dictionnaire mytho-hermétique*'ini (Mitsel-Hermetik Sözlük) okumuş olsa gerektir. Pernety'den şu alıntılar ile Nerval'in yapıtı arasında bağlantı kurulabilir: "Eserin gerçek anahtarı, sürecinin başlangıcındaki bu siyahlıktır... . Siyahlık, kusursuz bir çözümün gerçek işaretidir. Sonra, madde ... güneş ışınlarında uçuşan atomlardan daha küçük bir toz halinde çözülür ve atomları kalıcı suya dönüşür... . Filozoflar, bu parçalanmaya ölüm, ... cehennem, Tartaros, *gölgeler, gece ... mezar ... melankoli ... gölgeli güneş* ya da *güneş tutulması* ve ay gibi adlar vermişlerdir... . Sonunda, bozulma, dağılma ve siyahlığı dile getirebilecek ya da gösterebilecek bütün sözcükleri kullanarak adlandırmışlardır onu. Filozoflara ölümler ve mezarlar hakkında bunca çok alegoriyi sağlayan şeydir o..." (*Fables égyptiennes et grecques*, 1:154-55; vurgular benim). Pernety, siyahlık konusunda Ramon Llull'u alıntılar: "Güneşin gövdesi on üç gün süreyle çürüsün, bunun sonunda çözülme mürekkep gibi siyah hale gelir; ama içi bir yakut ya da bir lal gibi kızıl olacaktır. Şimdi kız kardeşinin ya da annesinin kucaklamasıyla kararan bu karanlık güneşi al ve bir imbiğe koy..." (*y.a.y.*, 2:136). Llull'un melankoli tanımı şöyledir: "Melankoli, maddenin çürümesi anlamına gelir... . Bu ad, siyaha dönen maddeye verilmiştir, hiç kuşku yok ki, siyah renginde hüzünlü bir şeyler olduğu için, bir de insan bedeninin melankoli denen sıvısının hüzünlü, kederli buharlar üreten siyah, iki kez pişmiş bir öd olduğu düşünüldüğü için" (*Dictionnaire mytho-hermétique*, s. 289). "Hüzün ve melankoli ... Ustaların siyaha döndüğünde maddeye verdiği adlardır aynı zamanda" (*Les Fables égyptiennes et grecques*, 2:300).
Nerval'in metni ile simya metinleri arasındaki bağlantıları Georges Le Breton saptamıştır: "La Clé des *Chimères:* l'alchimie," *Fontaine* (1944), 44:441-60; ayrıca bkz. "L'Alchimie dans *Aurélia:* 'Les Mémorables'," *Fontaine* (1945), 45:687-706. Birçok yapıtta Nerval ile batınılık ele alınmıştır; bunlar arasında bkz. Jean Richer, *Expérience et création* (Paris: Hachette, 1963); François Constant, "Le Soleil noir et l'étoile ressuscitée," *La Tour Saint Jacques* (Ocak-Nisan 1958), Sayı 13-14 vb.

5 Richer, *Experiénce et création*, s. 33-38.

6 Bkz. Dhaenens, *Le Destin d'Orphée*.

7 Bkz. Emilie Noulet, *Etudes littéraires, l'hermétisme de la poésie française moderne* (Mexico: Talleres Gráficos de la Editorial Cultura, 1944).

8 Jacques Geninasca, "El Desdichado," *Archives Nervaliennes*, Sayı 59, s. 9-53.

9 Nerval, *Selected Writings*, İng. çev. Geoffrey Wagner (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1957), s. 118-19. [Bu alıntıda, Erdoğan Alkan'ın *Düş Gezgini* (İstanbul: Broy, 1994) çevirisinden yararlanılmıştır]

10 Bkz. "Lettres à Jenny Colon," *OC* 1:726 vd.

11 Bkz. Jean Guillaume, *Aurélia: prolégomène à une édition critique* (Namur: Presses Universitaires de Namur, 1972).

12 Bkz. Marcel Détienne, *Dionysos à ciel ouvert* (Paris: Hachette, 1986).
13 Nerval, *Selected Writings*, s. 209.
14 *Aurelia*, *Selected Writings* içinde, s. 173.
15 Bkz. Dhaenens, *Le Destin d'Orphée*, s. 49.
16 Nerval, "Chanson gothique," *OC* 1:59. [Özgün metin şöyledir: "Sois brune ou blonde, / Faut-il choisir? / Le Dieu du monde, / C'est le Plaisir."]
17 "Les Papillons," *OC* 1:53. [Özgün metin şöyledir: "Le papillon, fleur sans tige, / Qui voltige, / Que l'on cueille en un réseau; / Dans la nature infinie, / Harmonie / Entre la plante et l'oiseau! ..."]
18 "Anteros," *Selected Writings* içinde, s. 219. [Özgün metin şöyledir: "Oui, je suis de ceux-là qu'inspire le Vengeur, / Il m'a marqué le front de sa lèvre irritée, / Sous la pâleur d'Abel, hélas! ensanglantée, / J'ai parfois de Caïn l'implacable rougeur!"]
19 Bkz. Dhaenens, *Le Destin d'Orphée*, s. 59.
20 Bkz. M. Jeanneret, *La Lettre perdue: écriture et folie dans l'oeuvre de Nerval* (Paris: Flammarion, 1978).
21 Nerval, "Le Christ aux Oliviers," *OC* 1:37. [Özgün metin şöyledir: "O mon père! est-ce toi que je sens en moi-même? / As-tu pouvoir de vivre et de vaincre la mort? / Aurais-tu succombé sous un dernier effort / De cet ange des nuits que frappa l'anathème? / Car je me sens tout seul à pleurer et souffrir, / Hélas! et, si je meurs, c'est que tout va mourir!"]
22 *Y.a.y.*, s. 38. [Özgün metin şöyledir: "C'était bien lui, ce fou, cet insensé sublime ... / Cet Icare oublié qui remontait les cieux"]
23 *Y.a.y.*, s. 36. [Özgün metin şöyledir: "'Non, Dieu n'existe pas!' / Ils dormaient. 'Mes amis, savez-vous *la nouvelle*? / J'ai touché de mon front à la voûte éternelle; / Je suis sanglant, brisé, souffrant pour bien des jours! / Frères, je vous trompais: Abîme! abîme! abîme! / Le dieu manque à l'autel où je suis la victime... / Dieu n'est pas! Dieu n'est plus!' Mais ils dormaient toujours!"]
24 "Vers Dorés," *Selected Writings* içinde, s. 225. [Özgün metin şöyledir: "Souvent dans l'être obscur habite un Dieu caché; / Et comme un œil naissant couvert par ses paupières, / Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres!"]
25 "Fragments du manuscrit d'Aurélia," *OC* 1:423.
26 *Aurelia*, *Selected Writings* içinde, s. 118. Öteki sayfa göndermeleri metin içinde verilmiştir.

Kötülük Toplumu ve Biçimin Muhalefeti: Ece Ayhan'ın Şiirini Okumak İçin Kavramsal Bir Arkaplan Taslağı

FERDA KESKİN

"Kakışma, Bakışımsızlık, Atonallik, Sıkı Şiir, Sivil Şiir, Kötülük Toplumu vs. diyorum işte."

'Atonallik,' 'kakışma,' 'bakışımsızlık,' 'kötülük toplumu' Ece Ayhan'ın 'sıkı' şiir olarak tanımladığı kendi şiiri üzerine konuşurken ısrarla kullandığı kavramlar. Ancak hangi anlamda açımlayıcı ya da betimleyici olduklarını doğrudan dile getirmek yerine birer ipucu verirmiş gibi kullanıyor bu kavramları. Sanki şiir üzerine önermelerinde, şiirindeki 'sıkı'lığa tekabül eden ve yorum gerektiren bir kapalılık var. Orhan Kahyaoğlu'yla yaptığı bir söyleşinin hemen başında, kurduğu şiir diliyle ilgili bir soruya cevap verirken "Türkçenin bu kötülük toplumunda, aşağı yukarı kırk insan-yılına yakın bir zamandır 'Sıkı Şiir'le, 'Atonallik'le, 'Bakışımsızlık'la (Asymetrie), 'Kakışma'yla (Dissonance) ve benzeriyle iş işliyoruz"[1] diyen Ece Ayhan'ın, yine aynı söyleşide atonalliğin şiirle ilişkileri hakkında ne düşündüğü sorusuna verdiği uzunca cevap bu kapalılığa bir örnek olarak düşünülebilir.

> Doğrusunu söyleyeyim, ben baştan beri 'atonal'im. Haklılığın inadını da taşırım... Schönberg, A. Berg ve Webern, gerçekten de müziğe bir devrim, yeni bir sözdizimi, yeni bir dilbilgisi getirmişlerdir... Atonalliğin şiirle ilişkisi açısından size bir şey söyleyeceğim: Biliyor musunuz, ünlü beste-

> ci Schönberg ... aynı zamanda çok iyi de bir ressamdı, yine ünlü ressam Kandinsky de besteci. İkisinin karşılıklı mektuplaşmalarını okumuş muydunuz bilmem. Bununla size bir parça karşılık vermiş sayılabilir miyim?[2]

Bu sözlerin soruya ne ölçüde karşılık verdiğini tartışmadan önce Ece Ayhan'ın, başlığıyla Adorno'nun müzikte seriyalizm üzerine verdiği ünlü '*Vers une musique informelle*' adlı konuşmasını hatırlatan "Yeni Bir Müziğe Doğru" yazısında söylediklerinin altını çizmek önemli görünüyor:

> Webern (ve tabii Schönberg de) "bu müziğe 'Atonal Müzik' diye çok kötü bir ad takılmıştır" der. Ne yapalım yani? Bir bakıma İkinci Yeni de öyle değil mi Türkiye'de. 'Galat-ı meşhur, lugat-ı fasihden yeğdir' derdi eskiler. Beğenilsin beğenilmesin 'Atonallik' 1912'den ... bu yana artık başka alanlara da girerek 'Bakışımsızlık', 'Uç'talık, 'Aykırılık'.. anlamlarına da getiriliyor. Getirilir. Çünkü insanların yeni bir dilbilgisi ve sözdizimi arayışıdır bu.[3]

Örnekleri kolaylıkla çoğaltılabilecek bu pasajlarda Ece Ayhan bir kötülük toplumunda haklılığın inadını taşıdığını ve bu inadı atonal bir formda, yeni bir dilbilgisi ve kakışımlı bir sözdizimiyle ifade ettiğini söylüyor. Bu kavramların Ece Ayhan'ın yapıtına ışık tuttuğu/tutabileceği düşüncesine karşılık, şairin kendi retrospektif yorumlarından uzak durmak ve şiiri kendi iç ekonomisi açısından okumak gerektiği öne sürülebilir. Ancak bu yaklaşım denemesinde ben Theodor Adorno'dan (ve bir ölçüde Max Horkheimer'dan) yola çıkarak Ece Ayhan'ın kullandığı kavramları birbirleriyle ilişkilendirmeye ve ortaya çıkan kavramsal çerçevenin bir yandan Ece Ayhan'ın şiirine nasıl bir arka plan oluşturabileceğini, öte yandan şiirinin biçimini, yani dilbilgisi ile sözdizimini, nasıl belirlediğini görmeye çalışacağım. Bu dilbilgisi ile sözdizimi üzerine söylediklerini daha çok 'ikinci Yeni' bağlamında ve bu bağlama girdiğini düşündüğü diğer şairlere genelleştirerek yapıyor olsa da söyleyeceklerim doğrudan doğruya Ece Ayhan'ın şiiriyle sınırlı kalacak.

*

"Şiir şiirde kalmaz efendiler! Kalmamıştır da!"

Sanatın 'şahsi ve muhterem' bir şey olmadığını sıkça yineleyen Ece Ayhan şiire belli bir toplumsal misyon yüklediğini ve bu misyonun kendi şiirini diğerlerinden ayırt edici bir özellik olduğunu kimi zaman dolaylı olarak kimi zaman da açık açık söyler.

> Bunlar modern şiirde halkın bütün acısının yattığının, toplumbilimsel olarak en güzel örnekleri şiirin verdiğinin falan farkında değiller. Modern şiiri, ufak bir grubun işi, paraları pulları olmayan, kendine özgü, fazla etkinliği olmayan, marjinal bir grubun işi olarak düşünüyorlar.[4]

Bu alıntıdaki ilk cümlede apaçık olarak dile getirilen iki nokta var. İlk olarak Ece Ayhan kendi şiirini 'modern' olarak konumlandırıyor. İkincisi, modern şiirin halkın acısıyla ilgili toplumbilimsel örnekler verdiğini söylüyor. 'Modern şiir'in çevresinde yer alan tartışmalar düşünüldüğünde bu sözlerin iddialı bir önerme içerdiğini ve Ece Ayhan'ın modern kavramına spesifik bir anlam yüklediğini tahmin edebiliriz. İlk bakışta bir (toplumsal) gerçekçilik ilkesini çağrıştıran bu saptamaların, şiirden mevcut toplumsal gerçekliği 'yansıtan' bir anlatı talep ettiği düşünülebilir. Ancak güç anlaşılırlığıyla (yani sıkılığıyla) bilinen ve dinleyici/okuyucudan ciddi bir teknik bilgi bekleyen atonal ve kakışımlı bir üslubun böyle bir talebe doğrudan doğruya ve geleneksel anlamda gerçekçiliğin gerektirdiği bir söyleyişle cevap vermeyeceği de açık. Dolayısıyla kötülük *toplumunda* modern şiirin ne tür bir *toplumbilimsel* hatta politik işlevi olduğu sorusu daha dolaylı bir açıklama gerektiriyor.

Şiir için söylendiği halde, genelde sanata yüklenebilecek bu misyon ile atonal bir üslubun nasıl bir araya gelebileceğini Adorno'nun sanat üzerine görüşleriyle ilişkilendirerek anlandırmak mümkün olabilir mi? Aşağıda Raymond Geuss'un Adorno'nun sanat ve eleştiri anlayışına getirdiği yorumu ayrıntıyla aktarmaya ve bu yorumun bir Ece Ayhan okumasına nasıl katkıda bulunabileceğini göstermeye çalışacağım.

Geuss Adorno'nun sanat ve eleştiri anlayışının Hegel tarafından sanata yüklenmiş ikili bir misyondan yola çıktığını ama çok önemli bir değişim getirdiğini söylüyor.[5] Hegel'e göre

> 1. sanat bize hakikati söylemeli ya da (doğal, tarihsel, toplumsal ve siyasal) dünyamızı doğru olarak tanımamızı sağlamalıdır.

> 2. bu hakikati söylemek suretiyle sanat dünyamızı temelde yaşamaya değer bir yer olarak olumlamamızı sağlamalıdır.
>
> Ancak bu iki unsur başarıyla biraraya geldiklerinde tam anlamıyla 'sanat' vardır… Sanatın temel görevi, içinde yaşadığımız genel (doğal ve toplumsal) çerçeveyi nasıl anlamamız gerektiği konusunda bizi aydınlatmak ve bu genel çerçeveye karşı doğru genel tavrı edinmemizi sağlamaktır. Bu genel tavır Hegel'e göre olumlama olmalıdır.[6]

Daha yakından bakıldığında sanatın tanımında belirleyici olan bu ikili işlevin aynı anda hem bilişsel (kognitif) hem de normatif bir içeriği olduğu görülüyor: Yani sanat bir yandan bize dünyayla ilgili bilgi vermekle, bir yandan da verdiği bilginin içeriği gereği bizi dünyayla barışık tutmak, dünyayı olumlamamızı sağlamakla yükümlü kılınıyor. Dolayısıyla bu normatif tutumu, yani olumlamayı gerektiren şey, sanatın verdiği bilginin içeriği, yani dünyanın iyi bir yer olduğu bilgisi. Bu tür bir içeriğe cevap vermek ve dünyayı olumlamakla yükümlü yapıtın estetik biçiminin de rahatsız edici olmayan, haz ya da heyecan veren, 'güzel,' yani olumlu bir biçim olması gerekir doğallıkla. Bir yandan sanatın dile getirmesi gereken hakikati metafizik bir hakikat olarak düşünen, öte yandan Fransız Devrimi'nin ardından yazan Hegel'in dünyanın iyi bir yer olduğunu ve dolayısıyla onu olumlamak gerektiğini düşünmesi ise anlaşılır bir şey.

Geuss'a göre Adorno ise Hegel'den yola çıkmakla birlikte Hegel'in sanata yüklediği işlevi tersine çeviriyor. Tıpkı Hegel gibi Adorno için de sanatın işlevi dünyayla ilgili bir hakikati göstermektir; ancak bu işlev sanatın estetik olanla siyasi olanı birbirine bağlayabilmesini sağlar. Yani hakikati söylemek hem estetik hem de siyasi bir taleptir. Ancak Adorno için ne bu hakikat olumlanmayı hak eder ne de dünya 'iyi,' yani içinde yaşarken kendimizi evimizde hissedebileceğimiz bir yerdir. Tam tersine, dünya *radikal* anlamda *kötüdür*. Kuşkusuz bu kötümserliği, Fransız Devriminin ardından "özgürlük, eşitlik, kardeşlik" sloganıyla esen on dokuzuncu yüzyıla özgü iyimserlik rüzgarlarının yirminci yüzyılda yerini iki ayrı dünya savaşına, Soykırıma ve toplu imha silahlarına bırakmış olmasına bağlayabiliriz; ama dünyanın kötülüğünü zaman zaman kapitalizm ve kapitalizmin Birinci Dünya Savaşı sonrasında aldığı biçimle özdeşleştirse de Adorno (ve elbette Horkehimer) için bu kötülüğün esas kaynağı 'Aydınlanma' ve onun tanımlayıcı özelliği olan 'araçsal' akıldır.

Başlangıçta bilinemezi ve bilinemezden duyulan evrensel bir paniği aşabilmek ve özgürlük, rasyonellik, iyi yaşam gibi idealleri gerçekleştirmek için yola çıkan Aydınlanma projesinin benimsediği bilgi ve akıl anlayışının 'araçsal' olduğunu, yani bilinemezi barındıran çevreyi (sadece doğa değil, insanın kendisi ve toplum da dahil olmak üzere) denetim almak üzere tasarlandığını; ama bu bilgi ve aklın kendini mutlaklaştırarak totalitaryen bir yapıya büründüğünü ve tam da bu yüzden başlangıçta hedeflediği idealleri gerçekleştirmek bir yana gerçekleştirilmelerini imkansız hale getirdiğini söyler Adorno ve Horkheimer.[7] Modern toplumun kötülüğü de bu Aydınlanmacı akıl ve bilgi anlayışını sorgulamadan kurumsallaştırmasından kaynaklanır.[8]

Ece Ayhan'ın kötülüğün kaynağı konusunda Adorno ve Horkheimer'ın bu görüşlerini paylaştığını söylemek kuşkusuz gereksiz hatta anlamsız bir spekülasyon olacaktır, ama atonallikle iş gören sıkı/sivil şiiri "devletin karşısında değil, dışında olmak"[9] diye tanımlaması (bunu belki devleti 'tabiat' durumundan bir çıkış olarak tanımlayan teorinin reddedilmesi ya da orta ikiden ayrılış olarak da düşünebiliriz), meramının "insan ilişkileri... Mülkiyet... Mülkiyetin türevleri" olduğunu söylemesi, kötülüğün kaynağını nerede bulduğu konusunda yeterli ipucu veriyor.

Aydınlanma ile kötülük arasındaki kurucu ilişkiyi bir kenara bırakırsak, Geuss toplumsal dünyanın kötü olduğunu kabul etmenin bazı önemli sonuçlarına işaret ediyor. Bu sonuçlardan belki de en önemlisi, bu dünyayı olumlanmasına ya da yaşanmaya değer bir yer olduğunun düşünülmesine katkıda bulunan her sanat biçiminin çok temel bir yanlışlık içinde olduğunu görmek.

> Radikal olarak kötü bir toplumda sanatın bir görevi insanları daha bilinçli bir biçimde mutsuz ve yaşamlarından memnuniyetsiz kılmaktır... Adorno'ya göre Hegel sanatın sadece eğlendirmek, ahlâki olarak iyileştirmek ve hatta Dickens'ın yaptığı gibi spesifik toplumsal kötülüklerin düşük düzeyli bir toplumsal eleştirisini vermekten daha üstün bir görevi olduğunu düşünmekte haklıydı; ama Adorno bu görevin radikal anlamda eleştirel olmak, olumlayıcı olmak yerine olumsuzlayıcı (negatif) olmak anlamına geldiği görüşündeydi. Bununla birlikte Hegel, sanatın olumlayıcı olmak yönünde içkin bir eğilim taşıdığını, olumlayıcı olmanın sanat 'kavramı'nın bir parçası olduğunu düşünmekte de haklıydı. En eleştirel sanat bile bize *bir* haz verir ve sanattan haz almak, bu haz deneyimini mümkün kılan toplumu olumlayabilmeye yakın olmaktır.[10]

O halde, eğer sanat *toplumsal* olarak eleştirel olacaksa, yani bu dünyayı olumsuzlayacaksa estetik olarak da radikal olmalı, yani radikal bir biçimde "kendi olumlama eğilimine karşı mücadele etmelidir." Bunu da ancak *"formel* olarak olumsuz ya da eleştirel" olursa, yani geleneksel estetik formları altüst edebilirse yapabilir.[11]

Sanatın hakikati söylemesi ve bunu eleştirel bir faaliyet olarak yapması yukarıda sözünü ettiğimiz bilişsel (kognitif) içeriğe işaret ediyor. Ancak bu, sanatın bir propaganda biçimini alacağı ya da sanat yapıtının önermesel bir biçim taşıyacağı anlamına gelmiyor, çünkü sanatı bir propaganda biçimi olarak düşünmek sanatın özerkliğini elinden alacak ve araçsallaştıracak, yani Aydınlanmanın akıl anlayışıyla bütünleştirecek bir şey. Adorno'ya göre sanatın ancak kendi görevine ve tarihine sadık kalırsa başarılı olabileceğini belirten Geuss, bu tarihin sanatın kendini sanat-dışı amaçlardan kurtarmasının tarihi olduğunu ve modern dünyada bu özerkliğin aynı zamanda radikal bir toplumsal eleştirinin en etkili biçimi olduğunu söylüyor.

Sanatın biçimi aracılığıyla eleştirel olması ve toplumsl hakikatin içerik tarafından değil biçim tarafından söylenmesi gerektiği anlamına gelen bu tavra göre radikal anlamda olumsuzlayıcı bir sanatın yapacağı iki şey var: Birincisi, belirli bir "sanatsal etkinliğin benimsenmiş en temel yasalarını başaşağı ya da ters yüz etmek" ve bunu yaparken söz konusu "benimsenmiş yasa, ilke, kuralları ciddiyetle ele alıp tersine çevirmek." İkincisi, estetik geleneği içeriden olumsuzlayarak insanların toplumlarına karşı bilgisel olarak temellendirilmiş olumsuzlayıcı bir tavır almalarını sağlamak. İşte Adorno'nun öncelikle Schönberg ve ikinci Viyana okulu ile ilişkilendirdiği (edebiyattaki ifadesini ise örneğin Beckett, Thomas Mann ve Kafka'da bulan) 'modernist' sanatın yaptığı şey tam da bu dünyayı kendine yabancılaşmış, muhtaç ve uyumunu yitirmiş bir yer olarak gösteren biçimsel muhalefet.

Adorno'nun sanat ile hakikat arasındaki ilişkiyi dört aşamalı bir tarihsel süreç olarak gördüğünü ve ilk iki aşamada bu ilişkiyi bir olumlama ilişkisi olarak düşündüğünü öne süren Geuss, diğer iki aşamanın yirminci yüzyılın modernist sanatına özgü olduğunu belirtiyor. Bu dönemlerinmeye göre yüzyılın başında Schönberg'in atonal müziğinde ifade bulan kriz, tarihsel olarak bir yanda tekelci kapitalizmin getirdiği korkunç dünya ile öbür yanda modern toplumun kendini meşrulaştırmak için kullanmaya çalıştığı iyi bir dünya imgesi arasındaki boşluğun giderek sonsuz ve aşılamaz olduğu bir döneme tekabül eder. Ancak Geuss'a göre *Erwartung* gibi yapıtlardaki

karanlık bu dünyada gerçek özgürlük ve mutluluğun ulaşılamazlığını ifade ederken, bu müzikten duyulan rahatsızlık insanların hâlâ daha iyi bir dünya imgesine sahip olduğunu belgelemektedir.

> Schönberg'in ikinci yaylı sazlar dörtlüsünün son bölümünün atonal müziği ilk başta özellikle rahatsız edici olduysa, bunun nedeni tam da 1908'de insanların sürekli do majör'ün sorunsuz dünyasında yaşamanın ne anlama geldiği konusunda hâlâ açık bir fikri olmasıdır.[12]

Oysa kabaca Birinci Dünya Savaşı sonrasında başlayan, İkinci Dünya Savaşıyla hız kazanan ve insanların daha iyi bir dünyaya dair her türlü pozitif ütopyayı yitirdiği bir sonraki dönemde "sanat rahatlatıcı imgeler, estetik olarak haz verici görüntüler, bütünlüklü yapıtlar üretme yeteneğine karşı dönüp Beckett'in yapıtında olduğu gibi biçimsel olarak parçalanmış ve ahenksiz 'negatif ütopyalar' üretmiştir." Bu negatif ütopyalar ise toplumsal eleştirinin en radikal biçimleridir, çünkü topluma pozitif bir ütopya üretebilme gücünü yitirmiş olduğunu hatırlatırlar.[13]

Belki de Ece Ayhan'ın şiirini modernizme özgü bu iki dönemin arasında bir yerde konumlandırabiliriz. "Vezin, kafiye falan yoktur bende. İhtiyaç da duymadım... Düşünsel yönden karşı olmak da yetmez. Onun dilini de kullanmayacaksın"[14] diyen Ece Ayhan rahatlatıcı imgeler, estetik haz verecek bir söyleyiş, harmonik bir sözdimi yerine parçalanmış ve kakışımlı bir üslubu tercih ederken tümüyle yitirilmiş bir ütopyayı değil; bizim dünyamızdan farklı ve daha iyi bir dünyaya gönderme yapan ama pozitif içeriğini tarif edemediği bir ütopyayı hatırlatıyordu belki de. Bu yüzden Ece Ayhan şiirinin bu kötülük dünyasını sabitleyen bir 'fotoğrafın arabı' yani *negatifi* olduğu ve bu negatifin hâlâ mümkün olan daha iyi bir dünya ütopyasının belirsizliğine tekabül ettiği söylenebilir mi?

Sanatın felsefeye dönüşmesinin aynı zamanda sona ermesi olduğu söylenegelmiştir, tıpkı biçimiyle felsefeye dönüşen bir şiirin şiiri terketmesi gibi...

Notlar

1 E. Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 133.
2 A.g.y., s. 135-136.
3 A.g.y., s. 85-86.
4 A.g.y., s.148.
5 R. Geuss, "Art and Criticism in Adorno's Aesthetics", *European Journal of Philosophy*, C.6, S.3, Aralık 1998, s. 297-317. Bu makalenin daha erken bir versiyonu için bkz. R. Geuss, "Aesthetic Theory" *Journal of Philosophy*, C.83, S.12, Aralık 1986, s. 732-741. Ayrıca yine aynı yazarın "Adorno and Berg" ve "Form and 'the new' in Adorno's '*Vers une musique informelle*' başlıklı makaleleri, R. Geuss, *Moralilty, Culture and History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999 içinde. Adorno'nun sanat ve eleştiri teorisini kullanırken Raymond Geuss'un bu makalelerinde ayrıntılandırdığı yoruma dayanıyorum.
6 A.g.y., s. 297-98. Bu metinden aktarılan bütün pasajların çevirisi benim -F.K.
7 'Aydınlanma' ile Adorno ile Horkheimer'in sadece 18. yüzyıla özgü tarihsel bir olayı kastetmediğini, Aydınlanmanın diyalektiğini tüm tarihin diyalektiği olarak gördüklerini belirtmek gerek. Bkz. T. Adorno ve M. Horkheimer, *Dialectics of the Enlightenment*, çev. J. Cumming. New York: Continuum Books, 1988.
8 R. Geuss, a.g.y., s. 299-300. Geuss, Adorno'nun dünyayı radikal anlamda kötü bir yer olarak tanımlamasının özünde metafizik hatta dinsel bir tavır olduğunu söylüyor. 1980'lerin sonlarına doğru Ece Ayhan'a toplumsal kötülüğü metafizik bir kategori olarak düşünüp düşünmediğini sorduğumda kısa bir süre düşünmüş ve olumsuz bir cevap vermişti.
9 E. Ayhan, *Aynalı Denemeler*. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1995, s. 32.
105 R. Geuss, a.g.y.., s. 300.
115 A.g.y., s. 300.
125 A.g. y., s. 305.
135 A.g.y., s. 305-306.
145 E. Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, s. 150.

Eşik Hep Başka Yerdir

LEVENT ŞENTÜRK

İlhan Berk, günlüğünde 28 Nisan-20 Mayıs 1970 aralığını Bodrum'da satın aldığı eski bir taş evin onarım sürecine ayırır: El Yazılarına Vuruyor Güneş, s: 127-132. 1970 yılı kitapta on iki sayfa yer tutar; bunun ilk yarısı eve, diğer yarısı Halikarnassosluların 'yüzleri'ne ayrılmıştır. Kumbahçe Mahallesinde yer aldığını öğrendiğimiz bu Girit (ya da geleneksel Akdeniz) evinin kimliğini yeniden kazanma sürecini, şair adeta bir inşa raporu gibi kaleme alır. Yine de bu, doğum sürecine coşkuyla dahil olmadığı anlamına gelmiyor –o kadar ki, yapılmakta olan bir ev değil de şiirdir sanki; İlhan Berk'in düştüğü kayıtları soğuk bir rapor gibi görmek güçtür, bu duruma en çok yaklaştığı yerde bile:

"5 Mayıs

Suyolu açmak için	50
Gereçler için	275
İşçilik için	125
Yıkım için	500
Lastik boru için	17 TL. ödedim."

Şeyler Kitabı'na, *Logos*'a, *Poetika*'ya şöyle bir uzanmak, evin inşaatının şiirle özdeş olduğu varsayımını doğrulamaya yetebilir. Ama bunu yapmadan önce, Ali Cengizkan'ın İlhan Berk'le yaptığı ve *XXI* dergisinin 4. sayısında yayınlanmış olan söyleşide (Eylül-Ekim 2000, s:36-46), şairin 'eşik' etrafında gezinirken söylediklerine bakalım:

> "Evi okumaya başlarken, işi belki eşikten alalım. Eşik çünkü, bıçağın iki yüzü gibi, bir tarafında yaşama, bir tarafında da kapanma; ölüm çizgisini son derecede iyi koyabilen bir yerdir eşik. Eşiği dıştan aşarak içeri girdiğiniz zaman, birden ev kendisini bütün ağırlığıyla koyuyor ve herkesi, herşeyi, kendisi gibi düşünmeye zorluyor. Yani kapıyor ev. (...) Asıl önemli olan da tabii, böyle ölüm ve yaşam meselesini koyması nedeniyle, şimdilerde daha iyi anlıyorum; evde ölünüyor. (...) Bunun ne kadar büyük bir kavram olduğunu da, Wittgenstein'dan öğrendiğimi söyleyebilirim. Wittgenstein'ın yakın bir arkadaşı var, doktoru aynı zamanda. Biliyorsunuzdur, artık hastalığı artmış ve belki bir aylık ömrü kaldığını Wittgenstein'a söylüyor. Wittgenstein o zamana kadar hiçbir şeyi doğru dürüst düşünmemiş ölümle ilgili. Birdenbire şöyle bir soru soruyor doktoruna, "Sizde ölebilir miyim?" diyor. Müthiş bir şey! Arkadaşı, "Karıma sorayım" diyor. (...) Dün Oruç (Aruoba) gelmişti, Oruç'a sordum bunu. Karısı kabul ediyor ve orada ölüyor sonunda."

Berk'in bu söyleşide dile getirdiklerinin üzerinden geçmemin sebepleri var. Bunlardan ilki, bu derginin Wittgenstein özel sayısında, "Kundmanngasse" bağlamında (Güz 2002, sayı 33, s: 252-258) dile getirdiğim şeylere yeniden uğramak istiyor olmam. Bir diğeri, ilerideki bir yazımın konusu olacak olan, italyan yazar Curzio Malaparte'nin Kapri'deki evi. (Denklemin aydınlandığını sanıyorum.) İlhan Berk'in Bodrum'daki evi (ki bir yenileme projesidir), Ludwig Wittgenstein'ın Viyana'daki evi (bu evi sıfırdan yapmıştır ve kızkardeşi Margaret Stonborough bu evde yıllarca yaşamıştır) ve Malaparte'nin "Casa Come Me" dediği ev: "Benim gibi bir ev"; bu sonuncu örnekte, aidiyet duygusundan öteye giden ve özdeşleşmeye varan sıradışı bir durum söz konusu (yazının sonunda buraya gelecek ve burada kalacağım). Üç evi buluşturan bir nitelik: Şairin, düşünürün, yazarın evleri bunlar; yani üç ev de doğrudan doğruya mimarların elinden çıkmış değil. Mimarlığa soyunan, bir noktaya kadar mimarlarla organik ilişki içinde bulunan, mimarlığı 'meslek' olarak icra etmeyen ama yine de yanlarında sadık yapı ustaları bulunduracak kadar ihtiyatlı olan kimlikler bunlar. Bundan öte, üç evin de biçem bakımından birbirine yakın olduğu söylenebilir kolaylıkla; bu yakınlığın mutlak bir yalınlık arayışıyla bağlantılı olduğunu gözden kaçırmamak gerek. Wittgenstein'ın tasarımlayıp inşa ettiği Kundmanngasse'de evini, kendi felsefe etkinliği içinde bir köprüye benzettiğini söylediğini biliyoruz. Bu metafordan



eşiğe atlamak çok güç değil –Kundmanngasse'deki ev, açıkça bir 'arayer'dir düşünür için; yaşamının bir dönemini ötekine bağlar. Bu 'arayer'e geçmesinde ölümün, annesinin ölümünün etkili olmuş olması bir rastlantı değil. Filozofun yazma biçimlerinden biri olarak mimarlık: *Tractatus*'un suskunluk öğüdünü, mimarlığın çağrısı olarak algılamak olası değil midir?

İlhan Berk'in evinin onarım sürecini adım adım izleyişinde, yaşadığı yere özen gösteren, ortalama duyarlıktaki herkesin tekrarlayacağı bir merak unsuru bulunduğunu söylemekle yetinmek eksik bir yaklaşım olurdu: Evle karşılaşma ân'ını şöyle kaydeder şair (El Yazılarına Vuruyor Güneş, 127):

> "Sokağın öbür evlerinin yanında bir kale gibi duruşu, birbaşınalığı, görkemi beni bir anda allak bullak etti. (...) Yapıyı bozmaksızın onartıp içine geçtiğimde, asıl o zaman insanca dediğim şeyin yalınlık olduğunu anladım. (...) Bu ev kısa sürede bendeki gereksiz ayrıntıları da attı; beni de yudu yıkadı, en doğal biçimime getirdi."

Loos'un yüzyıl başı Viyanasında yaptığını, İlhan Berk Bodrum'da, ama tümüyle özcü ve bireysel bir girişim olarak tekrarlamış sayılabilir mi? Loos'un savaştığı, sahtekâr bir kentsel dekordu. İlhan Berk ise yalnızca unutulmuş olanı tekil bir deneyim olarak açığa çıkarmayı istemiştir. Bu bakımdan, bu soruya olumlu yanıt vermek de güçleşir; Loos tümüyle aykırı düşen bir mimari biçemi bile isteye kullanırken, İlhan Berk benzer örneklerin bulunduğu Halikarnassos'ta, başka Girit evlerini de gezerek kendi güvenlik alanını inşa edecektir.

Kitapta, 1970 günlüğünün "Ev Onarılıyor" başlıklı bölümü yukarıdaki

pasajdan sonra başlıyor. Berk ustaları bulur, malzemeyi alır, sıvaları kazıtır, pencereleri söktürür. 2 Mayıs 1970 günü ev artık iskelet haline gelmiştir: "Yalnız dört taş duvar." 20 Mayıs'ta ise neredeyse bitmiş halde belirmiştir. Ama aradan geçen yedi yılda Berk'in fikri değişir. 28 Mayıs 1977'de bu evi satıp yeni bir eve geçtiğinde, şu sözleri söyleyecektir:

> "Bu eve göçünce anladım, daha önce bir müzede yaşıyormuşum, müzelerse yaşamak için değil, bakılmak, görülmek içindir."

Şairin kendi evinden bir tür hapishane gibi sözetmesi yadırgatıcı. Şair artık o gizil, Loosvari kaleye sığamaz olmuş ve kapanmadan Girit evini sorumlu tutmaya başlamıştır. Oysa "Şeyler Kitabı"nın şairi ev için evrensel tanımlar getirirken bu eski evi esas alır gibidir:

"Bir küp de diyebiliriz:
Her yüzü dördül, durağan, sessiz."

"Şeyler Kitabı", evle ilgili bir dizi denklemle şekillenir. Örneğin:

"Duvar
Kapı
Pencere
\+ _____
Ev"

Ya da:

"Ev
Yaprak
–_____
Pencere"

Şairin zihni böyle işler! Bir toplam durum olarak evi, onun bileşenlerini görürüz ilk 'denklem'de –denklemden çok, bir ilkokul çocuğunun aritmetik defterine yazdığı ilk toplama çıkarma ödevlerine benzer bunlar. Ama zaman, yaşam, yani şairin soluk alıp verişi, şiirinin yanıt vermesini bekle-

mesi devreye girdiğinde işler karışır. Neyse ki, kimi özdeşlikler, yanyana getirmeler, tartımlar da yapar: Kapı ile ev kelimelerini yanyana yazarak aralarına " = " işaretini koyar. Ama esas özdeşlik, "Oda = Ada"da ortaya çıkar kuşkusuz. Burada şu cümleyi yinelemekte sakınca yok; daha önce *Gökoda* başlıklı denememde pseudo bir epigraf olarak kullanmış, Emile Benveniste'ye ait gibi göstermiştim bu sözü; gerçekte EB'ye aittir:

"Odamız tek adadır, o da boğmakta gecikmez."

Ev, şairin, yazarın, filozofun sürekli boğuştuğu, dizginlemek istediği bir gücün taşıyıcısıdır: Onun sesini (ya da boğucu sessizliğini) bastırdığında, kendi sesini duyurmaya başlayabilecektir. Odayı evden ayıran budur işte – şair evle değil, evle çelişen odayla bir tutar kendini, onunla özdeşlik kurmayı seçer. Ev seyircidir, oysa oda "her şeyi konuşur". Şairin ada düşü, gezegen ölçeğine ulaşmakta gecikmez. "Logos"un yazarı, şiir dilini doğası gereği sayrıl kabul eder. Odadan konuşan bu sestir işte. Tümüyle yenidir bu ses,

"–İyileşmez"

'dir (s:41). Tüm bunlardan sonra İlhan Berk'i, eşiklerin bu büyük şairini sözcüklere mi, taşa mı ait saymalı? Öncüllerinden biri olarak kabul ettiği Mallarmé'yi yineleyerek, "Ben yeni bir dili izliyorum, bu ister istemez yeni bir şiir getirecektir" der (El Yazılarına Vuruyor Güneş, s:48). Söz konusu olan yalnızca sözcükler değildir bu şiirde. Çünkü çoğu kere sözcüklerin tahakkümünden kurtulma yolunu seçer. Bu zorlu mücadeleyi "Güzel Irmak"ın elyazmalarından yapılan tıpkıbasımdan da izleyebiliriz. O sayfalar boyunca, tıpkı eski bir Girit evinin "Yalnız dört taş duvar" kalana dek yıkıma uğratıldığı gibi, şiirin de 'dekonstrükte' edildiğini görürüz. Şiir burada, Ali Cengizkan'ın andığım söyleşide dile getirdiği gibi, 'poiesis'e özdeştir –sözcüğün iki anlamıyla da inşa halindedir; modernlerin hiç bitmeyecek inşaatı gibi. Her bakımdan mimari bir süreç göze çarpar. Sanki sözcüklerle, kâğıt üzerinde bir mimari tasarımın eskizleri yapılmaktadır. Bu sayfalarda pek çok 'düzeltme' yapar İlhan Berk – yapılan karmaşık işlemlerin, kullanılan teknikler bütününün 'düzeltme' olarak adlandırılması haksızlık olur. Yüzeyi, kâğıdın kendisini, dilin sınırlarını zorlayan ve sökülmesi gereken bir düğüm örer Berk: Simyacıdır. İlhan Berk'in 'yeni dil'i burada yatıyordur aslında: Okurun önüne konmuş, tertemiz, basılmış



sayfada değil. Zaten bundan, okurun işi zordur. Beyaz sayfadan öncesini görmeye çalışmalıdır. O halde soruyu tekrarlayalım: Taşın mı, sözcüklerin mi şairidir?

Alberto Pérez-Gómez, "Mimarlık ve Modern Bilimin Krizi" isimli kitabının 8. bölümünü kalelere ve geometriye ayırır. Buradaki bir değininin etrafında başka bir halka çizmek istiyorum. Gómez, erken 17. yy. risalelerinde Avrupa'daki kalelerde yalın, geometrisi belirgin plan şemalarının seçilmiş olduğuna dikkat çekiyor. (Çünkü Tanrı, o göksel mimar, yerlerin ve göklerin yaratıcısı, herşeyi ölçü ve düzen içinde yaratmıştır.) Dairesel form, basit çokgenler, tanrısal önemdedir –neredeyse sihirlidirler. Tanrının bir ölçüler toplamı içinde tuttuğu en önemli varlık ise insandır; o da inşa ettiği yapının biçimi aracılığıyla, özüyle kendi (ölü, etten yapılma) bedeni arasında dolaysız bir ilişki kuracaktır. Zaten kozmosun görünümlerinden başka nedir ki insan: "Eti toprak, kemikleri dağlar, damarları nehirler, midesi ise denizdir." Herşeyin böylesine uyumlu olduğu bu mikrokozmik kurgunun içinde, insanoğlunun korunmak ve direnmek için çekileceği kalenin kusursuz bir geometri taşıması beklenecektir. Geometri bizzat bir varlık haline gelir; dünyayla insanı buluşturur ve böylelikle ilahi düzeni yeniden yapılandırır. Ama 17. yy'dan 19. yy'a doğru gelirsek, taşın hakikatinin demir tarafından paramparça edildiğini görebiliriz. Modern mimarlığın ilahları arasında sayabileceğimiz F. L. Wright, Hugo'nun *"Ceci tuela cela"*sı ile karşılaştığında henüz on dört yaşındadır ve bu metnin anlattığı cinayet, ona dünyadaki en üzücü şey olarak gözükecektir –Neil Levine'ın aktardıklarına bakılırsa. Demirin taşa boyun eğdirmesi, matbaanın mimarlığın iktidarına ortak olması: Bir başka deyişle, modernlik küçüğün büyüğü alt etmesi, dinin endüstriye yenik düşmesiyle belirginleşen bir iktidar oyunu olarak da okunabilecektir. Mimarlık (ve tüm yaratıcı faaliyetler) böylece hazır, kurulmuş bir dilin grameriyle oluşturulmuş bir metin olmaktan çıkar: 'Bu', 'şunu' öldürdüğünde.

Şairler kitaba doğru yürürken bu yüzden mi taşa uğramadan edemiyor? (Yaralarını taze tutmak için mi taşa eğiliyorlar?) Taşın kâğıtla savaşı, iktidarın ikiye bölünmüş yüzü. Mimarlığın gereksinimlerin bir izdüşümü, bir işlev olmadığı; tersine, başından beri aslında söz olduğu, sözün kalıcı hale getirildiği bir yazım tekniği, bir metin olduğu yönündeki Hugo anlatısı, hiyerarşiyi hemen serimleyecektir: Kolon ve kemer, doğadan devşirilmiş biçimler değil, düpedüz dilsel araçlardır –kolon harftir, kemerse hece. Piramit bir sözcüktür. Bundan sonra da, zaten tüm mimarlıklar o anlatının akışını oluşturacaktır. Tüm süreksizliklerin, asimetrilerin, anakronizmaların hiçe sayıldığı tanrısal bir uyum anlatısı kotarılacaktır. (Günümüzün eleştirel hipertekstleri bu anlatıları söke söke bitiremiyor hâlâ...)

İlhan Berk şiirinin mimarisi nerede duruyor? Sözcüklerle savaşımını, mimarlıkla olan savaşımı gibi görmek mümkün mü? Dikitlerdeki dil-öncesinin; o prematüre, erginlenmemiş dünyanın alfabesinin mi peşindedir? "Kült Kitap"ta kendi şiirine karşı mesafe almaya çalışırken, o uzaklaşmayı nasıl kurduğunu anlatır (s: 382). Şiirlerinin daktilo edilmiş hallerini duvara asar. Böylece yalnızca daktilo edilmekle kalmaz söz, aynı zamanda göz önünde de tutulur. Sözcükler evin tahakkümüne karşı bir gösteri olmaya başlar.

Poiesis bağlamında sorduğumuz soruyu askıya alarak öteki uca yönelen Curzio Malaparte'ye dönelim. Berk'in yedi yılın sonunda 'firar' ettiği müze-ev bir yandaysa, Malaparte'nin taşlaşan silüeti öbür yandadır. "Ritratto di Pietra" (Taştan Portre) başlıklı metni Hugo'dan beri süregelen tartışmanın en kurcalayıcı metinlerinden biridir. Malaparte'nin bu yapının morfolojisini nasıl kurduğu, neden burayı seçtiği ve neden sürgün edildiği bu ıssız yerde, bir zamanlar mahpus olduğu hücrenin bir benzeri olarak bu evi düşlemeye başladığını başka bir yazıda ele almayı düşünüyorum. (Aşağıdaki metnin çevirisi Alp Tümertekin'e aittir):

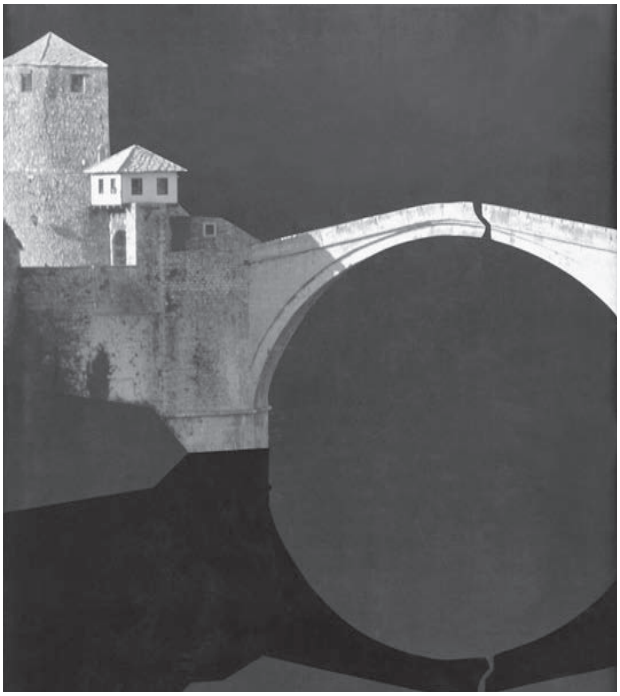
> "Bir ev yapmaya başladığım gün, kendi resmimi yapacağımı bilmiyordum; o güne kadar yazın alanında yaptığım portrelerin en iyisiydi bu. (...) Ancak kitaplarımın benim özsel bir portremi, çırılçıplak, süssüz, gösterişsiz portremi –hani her yazarın ülküsel olarak çizmeye çabaladığı o kendi portresini– yaptığını da söyleyemem. Belirli açılardan bakıldığında, her yazar hep kendini resmeder, bir nesneyi, bir ağacı, bir hayvanı, bir taşı betimlerken bile. (...) İtalya'daki tüm yazarlar arasında kendilerini oldukları gibi gösterme cesaretine sahip bir avuç yazardan biri olduğuma inanı-

yorum. Ama, bir ev yapmaya çalışırkenki gibi kendimi, olduğum gibi, gösterme fırsatım olmadı hiç. Ve çoklukla bir tabu, güç bir sanat, vb. olarak kabul edilen mimarlığa ilişkin pek çok ve de tuhaf ön-düşünceye rağmen bu sınava kendimi hiçbir güçlüğün, hiçbir düşmanlığın yenmeyi başaramadığı bir kararlılık ve cesaretle hazırladım. İlk önce evin yapılacağı yeri seçmekle başladım. Kapri'de, en yabanıl, en yalnız ve dramatik kesimde, insanın damgasını taşıyan adanın yabanıllaştığı, doğanın da kendini benzeri görülmedik ve acımasız bir güçle dile getirdiği, adanın tümüyle doğuya ve güneye bakan kesiminde, olağandışı arı çizgilere sahip, kayalık mahmuzlarıyla denize saldıran bir burun vardı. İtalya'da böylesine geniş bir ufka, böylesine duygu derinliğine sahip başka hiçbir yer daha yoktu. Gerçekte burası bir tek güçlü insanlara, özgür ruhlara uygun bir yer. (...) Bu yabanıl ve narin görünüme yalnız evin dış çizgilerinin, mimarlığının değil, inşaat malzemelerinin de uygun düşmesi gerektiğini daha ilk baştan açıkça anlamıştım. Tuğladan olmayacaktı, betondan olmayacaktı, ama taştan, yalnız taş, yerel türden, yalıyarın, dağın kendi taşından olmalıydı. (...) Orada hiç ev yoktu. Böyle bir ev yapan ilk kişi bendim. Saygımdan kaynaklanan bir korkuyla işe koyuldum, (yasal nedenler, yasal formaliteler dışında) mühendislerle mimarlardan yardım almadım, basit bir usta vardı yanımda, bildiğim en dürüst, en iyi, en zeki, en namuslu ustayla işe koyuldum. (...) İşte, Kapri'nin bu en uzak köşesindeki balkonda duvarcılar aylarca durup dinlenmeden çalıştılar, en sonunda ev bütünleşmiş olduğu kayadan yavaş yavaş yükselip ortaya çıkmaya başladı; biçimlenirken de Kapri'deki en cesur, en zeki ve en modern ev olduğunu gösterdi. Kapri üslubuna boyun eğmemi isteyenlerin sayısı hiç de az değildi ama, bu üsluba boyun eğmek ve bununla bir harman yapmaya girişmek söz konusu olduğunda, işte tam da bu noktada, bunu elimin tersiyle itip kendi görüşümde ayak direyeceğimi bilmiyorlardı. (...)

Kapri, 1940."

odak

METAFOR OLARAK BALKAN(LAR)



Sömürgeleştirmenin Son Aşaması

OBRAD SAVİÇ'LE SÖYLEŞİ - E. EFE ÇAKMAK

Eski Yugoslavya üniversitelerinde (Ljubljana, Zagrep ve Saraybosna Üniversiteleri), ayrıca Cornell, Ohio State, Stanford üniversitelerinde dersler veren, bir dönem Belgrad Üniversitesi'nde Felsefe Fakültesi'nde başkanlık yapan ve Miloseviç döneminde akademiden uzaklaştırılan Obrad Saviç; Miloseviç döneminin ünlü muhalif örgütü Belgrad Çevresi'nin kurucularından. Belgrad Çevresi bugün hâlâ, Obrad Saviç yönetiminde sürdürdüğü yoğun yayıncılık vb. etkinliklerle Sırbistan'da etkisini hissettiriyor. 1992'den bu yana verilen mücadele için, Derrida ve Habermas'tan Richard Rorty'ye, etkin bir çevrenin yoğun desteğini alan Saviç, yakın dönemde Balkanizm söylemi üzerine yayımlanan en önemli yapıtlardan, *Balkan As Metaphor Between Globalization and Fragmentation* adlı derlemenin de editörü ve fikir babası. Obrad Saviç'le Belgrad'da, Belgrad Çevresi'nin ofisinde, Miloseviç rejimi karşısında verdikleri mücadele, Belgrad'da patlayan NATO bombaları ve Batı'nın Balkanlar için geliştirdiği yaklaşım denemeleri, ya da Balkan metaforları üzerine konuştuk.

E. EFE ÇAKMAK: *"Yugoslavya'nın çözülme süreciyle birlikte, militarizm, popülizm, yabancı düşmanlığı, ırkçılık ve savaşa karşı sivil mücadeleyi başlatan Belgrad Çevresi STK'sı ahlaki, siyasi ve entelektüel alanda uluslarası düzeyde ün ve saygınlık kazandı." Adınız daima Belgrad Çevresi'yle birlikte anılıyor. Bu süreç nasıl başladı?*

OBRAD SAVİÇ: En parlak döneminde Belgrad Çevresi'nin beşyüzün üzerinde kayıtlı üyesi, çok sayıda takipçisi, dostu ve sempatizanı vardı. 1992-1996 yılları arasında Belgrad Çevresi, Milosevic rejiminin milita-

rist politikalarına karşı, siyasi bir HAREKET, sivil bir EYLEM, ahlaki bir İSYAN ve insanca bir DİRENİŞ olarak hareket etti. 1990'lı yılların başında, Belgrad Çevresi, o kadar ümitsiz bir durumda, öyle bir uluslararası ün ve saygınlık kazandı ki, rejimin Sırbistan'da uyguladığı teröre muhalefet edenlerin entelektüel açıdan bir tür ileri karakolu, ahlaki açıdan adeta kalesi haline geldi. Çevre üyeleri, utanç verici bir şekilde milliyetçi barbarlığa yapılan "makyaja" ortak olmayı, onun bir parçası olmayı reddettiler. Savaşın günahlarının sorumlusu olmayı kabul etmediler.

Belgrad Çevresi, Sırbistan'ın kendi-sorumluluğunu savunan, bu fikrin en cesur savunucularını etrafında topladı; bu kişiler, tam da doğruyu söyleme ve duymanın koşulsuz bir hak olduğunu savunan entelektüellerdi. Daima mağdurlar ve zulmedilenlerden söz eden ve onlarla dayanışma içinde olan bir gruba ait olmaktan gurur duyuyorum. Sabık Yugoslavya'da mahvolan, bir kenara itilen halklara karşı dostluk siyasetini teşvik etmemizden onur duyuyorum. Belgrad Çevresi'nin ilk dönemi, çevrenin birçok dile çevrilen iki kitabı *Druga Srbija* (Diğer Sırbistan, 1992) ve *Intelektualci i rat* (Entelektüeller ve Savaş, 1993) kitaplarında etraflıca tasvir edilmiştir.

E.E.Ç.: *Projeniz için, dünyanın en ünlü kuramcılarının desteğini elde ettiniz, ne dersiniz, sizce buna uluslararası bir hareket diyebilir miyiz? O yılların en korkunç günlerinde Derrida yanınızdaydı, Belgrad'da Rorty, Eagleton gibi bir çok ziyaretçiniz oldu. Hem Milosevic döneminde, hem de sonrasında halkın bu eylemlerinizi nasıl algıladığını ve nasıl tepki gösterdiğini merak ediyorum.*

O.S.: 2001 yılı Şubat'ında Barselona'da yaptığım konuşmanın metni olan "Sırp Mandarinleri ve Savaş" adlı yazımda, Sırbistan'ın milliyetçi ve kozmopolit entelektüelleri arasındaki çatışmanın oldukça kısa ve çarpıcı tarihini canlandırmaya çalışmıştım. Belgrad Çevresi'nde on yıl çalışmış birinin bakış açısıyla, (nedenleri ve sonuçlarını hâlâ taşıdığımız ve hissettiğimiz) Milosevic rejiminin askeri meşruiyetinin oluşturulmasında, milliyetçi Sırp seçkinlerinin oynadığı belirleyici rolü anlamaya çalıştım. Burada Belgrad Çevresi'nin oldukça çalkantılı kuruluşunun ve çalışmalarının tarihçesini anlatarak sizleri sıkmak istemesem de, tartışmasız bir gerçekten söz etmek zorundayım. Sırp rejimi ve milliyetçi Sırp muhalefeti, kamusal, entelektüel ve siyasi çalışmalarımıza nefes aldırmamak, kötüleyip aşağılayarak karşı çıkmak kastıyla, sistemli bir biçimde Belgrad Çevresi'ne saldırmıştır. Eşi benzeri olmayan bu entelektüel toplulukla bizzat benim de paylaştığım siyasi yalıtılmışlığa rağmen, uluslararası çevrelerde Belgrad Çevresi, Öteki ve Farklı olanın

simgesi, Yeni Demokratik Sırbistan'ın habercisi haline gelmişti. Ne yazık ki, dışarıdan gelen yardımlara ve kısa bir süre önce dile getirilen dayanışma mesajlarına rağmen, bu demokratik, Avrupa yanlısı, ya da *kozmopolit* Sırbistan, hâlâ hayata geçmedi. Bir başka deyişle, demokratik Sırbistan bizim için ertelenmiş bir ihtimal oldu.

Eski Yugoslavya'nın korkutucu ve (pekçokları için) beklenmedik çöküşü sırasında, Belgrad Üniversitesi'nde görev yapıyordum. Görevimden uzaklaştırılmadan (ve daha sonra siyasi nedenlerle, üniversitedeki görevime son verilmeden) çok önce bile Sırbistan'ın yozlaşmış siyasi, kültürel ve entellektüel toplulukları ile bütün bağlarımı koparmıştım. Bugüne kadar da, yerleşik milliyetçi "projeye" karşı radikal mesafeyi korudum. Kişisel arzum ya da niyetim olmaksızın, kıyıda köşede kalmış, yalıtılmış, "içerdeki mültecilerden" birisi olmuştum. Dayatılan bu yalıtılmışlık hiçbir korku veya suçluluk duygusu olmadan, Sırp etnik kimliğine, milletine ve devletine sorgusuz sualsiz sadakati gerektiren popüler siyasi tavrı reddetmeme yardımcı oldu.

Aynı zamanda, (Belgrad Çevresi etrafında toplanan) bizler bütün siyasi ve entellektüel enerjimizi yeniden uluslararası sahneye çevirerek, kozmopolit konumumuzu korumayı denedik. Savaş, yaptırımlar ve izolasyon sırasında, bütün dünyanın saygı duyduğu çok sayıda entelektüeli buraya davet etmeyi başardık. Hepsi, dayanışma sergilemek, destek vermek ve bir şekilde bizi korumak için Belgrad'a geldi. Hiçbirinin o tarihte Milosevic rejiminin kontrolü altında olan Belgrad Üniversitesi'nde konuşma yapmak istemediğini söylemeye bile gerek yok.

Rejimin etkin bir şekilde denetleyemediği ya da ayağını kaydırmayı başaramadığı, sürekli hareket eden, göçer bir strateji izledik. Bu dönemden çok sayıda belge ve makale iki dilde yayımlanan dergimiz *Belgrad Circle Journal*'da (Belgrad Çevresi Dergisi) okurlarıyla buluştu. Birçok yazar ve kuramcı bize katıldı ve makalelerini dergimizde yayımladı. En tanıdık isimleri burada anmak isterim: (Fransa'dan) Jacques Derrida, Jean-Luc Nancy, Etienne Balibar; (Almanya'dan) Jurgen Habermas, Manfred Frank ve Hans Magnus Enzenberger; (ABD'den) Donald Davidson, Richard Rorty, Charles Taylor, Richard Bernstein; (İngiltere'den) Terry Eagleton, Anthony Giddens, Christopher Norris, Anthony Smith. Dergimiz ağırlıkla, "angaje" olma düşüncesine ve "Avrupa Merkezliliğin Eleştirisi", "İnsan Hakları Siyaseti", "Ulusun Hayaleti", "Üniversiteyi Savunmak Adına", "Kurgulanmış Egemenlik" gibi konulara adanmıştı.

Siyasi açıdan, en geçerli öykü, büyük olasılıkla Derrida'nın Belgrad ziyaretidir. 1990'lı yılların başında, birkaç arkadaşımla birlikte TEXT dergisinin "Derrida'nın Dekonstrüktivist Kuramının Uluslararası Platformlarda Kabulü" başlıklı sayısının editörlüğünü yapmıştım. Belgrad'daki Fransız Kültür Merkezi aracılığıyla Jacques Derrida ile temas kurduk ve kendisine yeni sayının bir nüshasını gönderdik. Dergiyi aldığında, davetimize olumlu yanıt verdi.

Ziyaretinin ilk günü, Belgrad televizyon kanalının B Stüdyosunda bizimle canlı görüşme yapıldı. Tartışmanın konusu "Felsefeci neden TV'ye çıkar?" idi. B Stüdyosunun yönetmeni bir anda stüdyoya dalarak yayını durdurdu ve son dakika haberlerinin yayımlanacağını söyledi: Yugoslav ordusu Saraybosna'yı bombalamaya başlamıştı. Tarihi çok net hatırlıyorum, 6 Nisan 1992. Felsefe karşısında en sorumlu tavrı sergileyen Derrida, bir sonraki gün yapacağı konuşmanın konusunu değiştirmeye karar verdi ve bana *Ölüm Armağanı: Avrupa'nın Sorumluluğunun Sırrı* hakkında konuşacağını söyledi. Sizin de muhtemelen bildiğiniz gibi bu konuşma, daha sonra ünlü *Ölüm Armağanı* (The Gift of Death) başlıklı kitabının ilk bölümü haline geldi. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Yugoslavya'nın kültür sahnesinde siyasi ve felsefi açıdan en önemli olayın, Derrida'nın Belgrad ziyareti ve çok sayıda insan önünde yaptığı bu konuşma olduğunu düşünüyorum. Bu olayın sadece Husserl'in 1936 yılında yaptığı Belgrad ziyaretiyle karşılaştırılabileceğini düşünüyorum.

E.E.Ç.: *Belgrad'da patlayan NATO bombalarının yarattığı travma Sırbistan'da hâlâ canlı. Türkiye'de olayların yüzü farklıydı, ama Sırbistan'da bombalanan binalar hâlâ harabe halinde – bunun sizin için anlamı ne? Neyi simgeliyorlar?*

O.S.: Belki size öncelikle, Birleşmiş Milletler'in Yugoslavya'nın bombalanmasına onay vermediğini hatırlatmalıyım. Güvenlik Konseyi kararı yoktu, Birleşmiş Milletler düzeyinde anlaşma yoktu (Güvenlik Konseyi'nin beş daimi üyesi, Rusya'nın kararı veto edeceğini biliyordu). Milosevic'in Kosova'daki katliam alanlarının harekete geçirdiği NATO, bu askeri eylemi tek başına üstlendi ve bir anlamda –özellikle Irak'ın bombalanması ile karşılaştırdığımda– bu benim tepkimi çok daha karmaşık bir hale getiriyor.

Bu müdaheleyi çevreleyen sayısız yasal, siyasi ve ahlaki ihtilafın ortasında, tartışılmaz tek bir gerçek var: NATO, Milosevic rejiminin askeri, ekonomik ve medya altyapısını yok etmeyi başardı. 1999 Haziranında barış anlaşması imzalandıktan sonra, Milosevic Balkanlar'da en büyük kurbanın Sırp tarafı olduğunu iddia ederek bu müdaheleden kısa bir süre için kârlı çıkmayı başardı. Ama uzun vadede sisteminin yürütme organlarının tümü yok edilmiş, hiçbir şey



gerektiği gibi işlemez hale gelmişti. Rejimin yok olması sadece bir zaman meselesiydi.

Birleşmiş Milletler kararı olmadığı için bu konudaki duygularım, ikiye bölünmüş durumda. Bir yandan, NATO'nun, Kosova'daki felaketi, Sırp paramiliter ve askeri birimlerinin sistematik bir biçimde yürüttüğü, Arnavutlara yönelik etnik temizlik harekatını gerçekten durdurduğu konusunda zihnimde en ufak bir şüphe yok. Kuzey Sırbistan ve Kosova'da ortaya çıkarılan Arnavut sivillerin toplu mezarları Miloscevic rejiminin korkunç, dehşet verici suçlarının sadece küçük bir bölümü. Aynı zamanda NATO müdahalesinin Milosevic'in düşmesine katkıda bulunduğuna, bu "akıllı" bombalar olmasaydı Sırbistan'daki siyasi karmaşanın daha da uzun süreceğini de kabul ediyorum.

Öte yandan, bir *zoon politcon* ve bir dünya vatandaşı olarak, her tür askeri hareketi şiddetle kınıyor ve askeri hareketlerle uyuşamıyorum. Sivillerin "tali zarar" olarak görüldüğü "insani müdahalelere" inanmıyorum.

Dolayısıyla bana Sırbistan'daki harap binaları sorduğunuz zaman, nasıl cevap vereceğimi bilemiyorum. Kesin ve net bir yanıt veremiyorum. Sanırım Sırbistan vakasında NATO'nun güvendiği tam da bu ikilem, bu çok insani kafa karışıklığıydı; Irak vakasında ABD ve İngiltere'nin dayandığı gibi: bir yanda *saf şiddet*, şiddet için şiddet, öte yanda ise *bir amacı olan şiddet*, şiddete şiddetle son vermek için şiddet. İkisi arasında nasıl seçim yapabilirsiniz ki? İkisi arasındaki ayrım hiç de net ve kesin değil.

E.E.Ç.: *"Eski ve tükenmiş Yugoslavya" hakkında bir soru: Günümüz koşullarında, yerini Avrupa rüyasına bırakmış gibi görünen Yugoslav rüyasına karşı tavrınızı merak ediyorum. Yugoslav rüyasını Avrupa'nın Balkan rüyası ile karşılaştırmak çok mu acımasız olur?*

O.S.: Buradaki deyimle "Yugoslavcılık" fikri, içinde uluslarötesi siyasi bir potansiyel taşıyordu. Eski Yugoslavya'daki bütün etnik ve milli gruplara, Avrupa modernizasyonu perspektifini açan minimal bir siyasi-yasal çerçeveyi temsil ediyordu.

Maalesef, milliyetçi ve aşiretçi unsurlar Balkanlar'ı ele geçirdi, ki bu unsurlar evrenselcilik ve kozmopolitanizmin en tehlikeli düşmanlarıdır. Bir başka deyişle, Komünist projenin çökmesiyle Balkan ülkelerinin çoğu, alameti farikasının egemen ulus-devlet olduğu iddia edilen gerici milliyetçiliğe battı. Ancak paradoksal bir biçimde, Balkanlar'daki bu yeni kurulmuş devletlerin büyük bir bölümü ateşli bir egemenlik söylemi ile kamuoyunu yönlendirirken, açık ya da örtük biçimde himaye altındaydılar.

Öte yandan çok güçlü, adeta takıntılı bir Avrupa Birliği'ne entegre olma düşü vardır. Avrupa Birliği'nin herhangi bir eleştiriden muaf bir biçimde göklere çıkarılması, ne de olsa, Avrupa fikrine olgunlaşmamış, çocukça bir vizyon çerçevesinde bakıldığının belirtisidir. Peter Sloterdijk'ın *Avrupa Uyanırsa* adlı kitabı, Avrupa-merkezciliğin kolonyalist tarihinin yeniden canlandırılması konusunu ele alır, ki bu tarih klasik sömürgeciliğin temellerini oluşturur. Sloterdijk uzun süreden beri dünyanın tek sömürgeci gücü olma programını hayata geçirmek isteyen egemen uluslarla dolu bir hayvanat bahçesinin, isterseniz buna canavar ini diyelim, yani Avrupa'nın yaradılışına ışık tutuyor. Ulusal emperyalizmlerin rekabeti dünya savaşlarına dönüştüğünde, hiçkimse, savaşan tarafların siyasi ve askeri hegemonyasına maruz kalmaktan kurtulamadı. Bunu söylerken, Avrupa'nın bir gün, beslediği ulusal emperyalizmler ve diğer devletlerle uluslara karşı giriştiği kolonyalist saldırılarla kendi kendini yok ettiği olgusuyla yüzleşmek zorunda kalacağını kastediyorum. Avrupa'nın ihtişam ve sefaletinin dolambaçlı tarihinin bir anlamda, eski Yugoslavya'daki savaş ile sona yaklaştığı gözlemini yapmaktan da kaçınmıyorum. Saraybosna'nın kuşatılmasıyla Avrupa rüyası çağının yok olduğunu da söyleyebiliriz. Avrupa uyanmaya ve dünyadaki kaderini yeniden kurmaya karar verirse, kaderini yeni dünya gücü hayalinin *dışında* nasıl kurgulaması gerektiğini öğrenmek zorunda kalacak.

E.E.Ç.: *Balkanları bir metafor olarak okuma fikri, Şark'ı bir metafor olarak okuma fikrine benziyor ve doğal olarak Said'i anımsatıyor. Todorova da* Balkanları Tahayyül Etmek*'te bu iki imgeyi karşılaştırıyordu.*

O.S.: MIT Yayınları'nın şef editörü Roger Conover'in önerisiyle, *Bir Metafor olarak Balkanlar* adlı derlemeyi ABD'de yayınlamaya karar verdiğimizde, aklımızın bir köşesinde Oryantalizm ve Balkanizmin ikili ve hiyerarşik kavramlara dayalı bir bilgi sistemini temsil ettiği gerçeği vardı: rasyonel-irasyonel; merkez-çevre; uygarlık-barbarlık; Şark-Garp gibi. Said'in, yarattığı sonuçları en iyi Gayatri Spivak'ın ("Said'in *Oryantalizm*'i adeta çiçek açıp, marjinalin konuştu-

ğu, onunla ve hatta onun adına konuşulabilen bir bahçeye dönüştü") anlattığı çalışmalarından oldukça etkilenmiş olmamıza karşın, biz daha da ileri, postkolonyal çalışmaların ötesine gitmeyi denedik. Bütün proje, Balkanlar'ın "söylemsel coğrafyasının" analizi, "tahayyül edilmiş Balkanlar'daki" Batılı imajının eleştirel bir gözle yeniden yapılandırılması olarak düşünülmüştü. Balkanlar'a verilen, yıkım getiren "balkanlaştırma" teriminin siyasi etkisini araştırdık ve şu sorunun cevabını bulmak istedik: Tarafsız bir yer ismi –Balkanlar– nasıl olmuştu da, uygarlığa hakarete dönüşmüştü? Derlememizi, Balkanların sömürgeleşmesinin öyküsünü anlatan bir çalışma olarak okudum. Aslında, önemli bazı soruların yanıtsız kaldığı doğru: "onların" Balkanlar imgesine "biz" ne derecede katkıda bulunduk; Balkanlar'ın kendisi ne ölçüde (nesnel) balkanlaştırmaya uygundur? Son olarak da, "onların" negatif Balkan imgesinin, "bizim" pozitif imgemizle özdeşleşmesini sağlayan bir mekanizmadan ibaret olan "kendini oryantalize etme" semptomunu da göz ardı etmemeliyiz.

E.E.Ç.: *Türkçe'de "Balkan" kelimesinin karşılığı yok gibi, biz "Balkanlar" terimini kullanırız. "Balkan" kelimesinin yokluğunda, bu terim bölge ile derin tarihi ve kültürel bağlantıları olan bir ülkenin bina ettiği eşsiz bir metafor gibi görünüyor. Balkan ve Balkanlar arasındaki farktan söz edelim mi?*

O.S.: Yorumunuz ve sorunuz Balkan(lar) üzerine söylemin gelecekteki analizi açısından büyük önem taşıyor. Garip bir şekilde de olsa yakın tarihli küreselleşme tartışmalarının farklılaşmış etkiler yaratmayı başardığını söyleyebiliriz, ki bu tartışma içinde iki kutupta da doyum noktasına ulaşan Balkan imgesi daha karmaşık bir hale gelmiştir. Balkanların olumsuz bir şekilde adlandırılmasının muğlak ve sık sık da birbiriyle çatışan etkilerinin, içinde yaşadığımız dünyanın düşmanca imgesinin sadece bir kısmını oluşturduğu da gerçek. Başkasına *atfedilen karşıtlık* söylemi olan oryantalizmin aksine, balkanizm başkasına *atfedilen muğlaklık* söylemidir; muğlaklık Balkan'ın Şark ve Garp arasında bir sınır kültürü, Doğu ve Batı arasında bir kavşak, Avrupa ve Asya'yı birleştiren bir köprü (ama birleştiren köprüler aynı zamanda da ayırırlar, değil mi?) olduğunu ima etmektedir. Kimi zaman Balkanlar üzerine bütünselci bütün söylemlerin yanlış olduğu hissine kapılıyorum, belki de bu hissimin nedeni, bu söylemin, büyük güçlerin Balkanlar'da iki kutup olarak karşı karşıya geldiği zamanlardan kalmasıdır. Gelecekte, küreselleşen söylemin mükemmellikten uzak bahçesinde artık özel bir yer bulamayacak olan Balkanlar'ın metinsel olarak sömürgeleştirilmesinin son aşamasına girdiğimiz duygusunu taşıyorum.

Balkanlar: Metaforların Çarpıştığı Bir Savaş Alanı

HASİNE ŞEN

Balkanlar mevcut olmasaydı bile, icat edilmesi gerekirdi.
Kont Hermann Keyserling[1]

Tipik Batı gerçekliği bir metaforlar idaresinin, İmleyen'e indirgenen İm'in, gelişmiş ve yayılmacı bir semiyotik ekonominin ürünüdür.
Ugo Vlaisavljevic[2]

"Batı Kültüründe bir hayalet geziniyor: Balkanların hayaleti"

Balkanizm söylemi üzerine yakın dönemde kaleme alınan bir temel kaynağın, Maria Todorova'nın *Balkanları Tahayyül Etmek* adlı yapıtının giriş cümlesidir bu; yazar kendi icadı olan Balkanizm terimiyle, Batı Avrupa'nın uygarlaşmamış, irrasyonel, barbar "öteki"si olarak Balkan imgesinin kurulma sürecine işaret eder. Kavramın yapılandırılmasında kullanılan metodolojik mekanizma, Oryantalizmi Batının Doğuya "ötekileştirme" aracılığıyla hakim olmasını ideolojik yönden dolayımlayan kavramsal bir şema olarak kuran Edward Said'in yapıtıyla paralellik gösterir. Todorova, *Oryantalizm* ve *Balkanizm* kategorileri arasında benzerlikler kurarken, bu fenomenler arasındaki ayrımların da altını çizer. Temel ayrım, Doğunun soyut yapısına karşılık Balkanlar'ın hem coğrafya hem de tarih yönünden somut özellikler taşımasıdır. İkinci bir ayrım ise atfedilen bir *karşıtlık* olarak tanımlanan Oryantalizmin tersine, Balkanizmin atfedilen *belirsizlik* üzerine kurulan bir söylem türü olmasıdır, başka bir ifadeyle "Oryantalizm atfedilen tipler arasındaki farklılığı ele alırken, Balkanizm tek bir tip içindeki farklılıklar üzerinde durur" (Todorova, 2003: 48).

Batılı bilinci heyecanlandıran, korkutan ve yer yer tehdit eden de, Balkan'ın var olan göstergebilimsel araçlarla "öteki" olarak kavranamamasına sebep olan, bölgenin her daim belirsiz ve süreksiz bu durumudur. Uç noktadaki çeşitlilik ve çokluk, Batı toplumlarının zorunlu homojen yapısına karşı bir tehdit unsuru olarak okunan bir tür etnik kirlilik olarak belirlenir. Balkan toplumu, Batının sıkı sıkıya belirlenmiş tanımlar üzerine kurulan mantığına meydan okuyan, çelişkilerin biraradalığı üzerine temellenen bir dünyadır. Kavramsal düzeydeki bu yetersizlik, kökeninde ikili karşıtlıklar bulunan metaforik yapılandırmalara yol açar ki, bu da Balkanları ana metnin kıyısına eklenen ifadelerle inşa edilen retorik bir *topos*'a dönüştürür. Somut coğrafi ve tarihsel gerçekliğine karşın "Balkan", politik ve ideolojik söylemlerde, gazetecilerin ve akademisyenlerin söylemlerinde temelsiz birtakım soyutlamaların bir araya getirildiği bir yığına dönüşür. İmlediği nesnesinden bu şekilde ayrılan "Balkan", Todorova'nın "soyut şeytan" dediği şey haline gelir. Balkanlar çatışan uygarlıklar arasında yer alan bir köprü, farklı kültürler ve dinlerin kesiştiği bir kavşak, üzerinde pek çok renk barındıran bir duvar halısı, pek çok desenin bir araya geldiği bir mozaik ya da satranç tahtası, yarı-egzotik bir dünyaya açılan bir kapı, bir barut fıçısı, Orient Express'in son durağı, yani sonsuz bir çatışma, savaş ve şiddet metaforu olarak kavranır… Sonu gelmek bilmeyen bu metaforlar Balkanları metaforların çarpıştığı bir savaş alanına dönüştürür.

Ölen ve Canlanan Metaforlar

Tanımı gereği, bir metaforun gücü, metaforik sözün uygulandığı özneyle (yani metaforun *hedefi* ile, bizim durumumuzdaysa Balkanlar'la) metaforik ifadenin kendisi (yani metaforun *taşıyıcısı* ile, Balkanlar söz konusu olduğundaysa köprü, geçit, kapı, savaş vs.) arasındaki gerilim üzerine kuruludur. Bir metaforun anlamı, taşıyıcı ile hedef arasındaki uyumsuzlukların oluşturduğu gerilim kadar, iki tarafta ortak olan nitelik ve çağrışımların da önemli rol oynadığı bir karşılıklı etkileşim ilişkisinin ürünüdür. Taşıyıcının hedefe götüren yönleri (ya da metaforun *zemini*), Balkanizm söylemi içinde düşünüldüğünde, metaforun iki kutbu arasındaki karşılıklı etkileşim zemini üzerinde yer almaz; çünkü Batının dayattığı, metafor içinde kendini tamamlayan karşılığından ayrılan *taşıyıcı* tarafından belirlenirler. Metaforun iki kutbu bazen birbirinden o derece ayrılmıştır ki, hedefin kendisi (Balkanlar) daha eleştirel bir bakışla gözden geçirildiğinde, bir köprü ya da kavşak

imgesinden çok –ya da en azından bir o kadar sıklıkla–, duvar ve barikat imgeleriyle karşılaşılır, çok renkli duvar halısının dokusunda bir arada bulunan düzenli desenlerden çok, kaba düğümler çıkar karşımıza. Bu çatışma alanları aslında Batının bilinçaltının ve onun küçük gördüğü "öteki"ye yüklenen uygarlıkdışı şiddetin mekanlarını oluşturur.

Kavramsal yetersizliğinin (ya da gücünün) yanı sıra, sözel bir yapı olan metafor, kullanımı genele yayılıp, hedef ile taşıyıcı arasındaki karşılıklı etkileşim yerini standart deyişe bıraktığında, zayıflama ya da bütünüyle sönüp gitme eğilimi gösterir. Ama Balkanist metaforları inşa edenler, ölümün kıyısında gezinen yan-benzetmeler kurarak kendilerini güvenceye alırlar, sükûnetin hakim olduğu geri çekilme dönemlerinden sonra Balkan magması yeniden patladığında bu benzetmeler yeniden canlandırılabilir. Balkan metaforunun bu canlandırıcı gücü, "eski Yugoslavya'nın, Arnavutluk'un, Romanya'nın, Bulgaristan'ın ve Yunanistan'ın aşırı süslü kiliselerini ve yürek parçalayıcı gecekondu bölgelerini" gezdiğimiz sırada "…kendimizi bir tarih yolculuğuna çıkmış gibi hissetmemize – Milosevic'in 14. yüzyılda yaşamış bir Sırp şehidi ve Ceaucescu'nun "Drac" ya da "İblis", tarih içinde tekil bir yere sahip olan Sovyetler Birliği'ninse Osmanlı İmparatorluğu'nun devamı olduğuna inanmamıza" sebep olur (Kaplan, 1993: kapak sayfası). Todorova'nın yapıtının sorduğu retorik sorularla devam edecek olursak: "'Balkan' adı neden kendi ontolojik temelinden koparılıp soyut bir şeytana verilen ad olmuştur? Neden dilsel bir ayrıkotuna dönüştürülmüştür?" (1993:84).

Avrupa'nın "Vahşi Doğusu" Olarak Balkanlar

Uygar Batı–barbar Doğu (Avrupa) karşıtlığına dayanan Batı merkezli düşünce şemasının temeli 18. yüzyılda Aydınlanma projesi bağlamında bölgeyi "keşfeden" Batılı gezginlerce atılmıştır. O dönemde yazılan birçok kaynak sayesinde Batılı okurun zihninde yavaş yavaş bir Doğu Avrupa imgesi oluşmaya başlar: Avrupa ile Asya'nın kesiştiği bir ara bölge, rasyonel Batı ile irrasyonel Doğu arasında bir köprü, ilkel ve bağnaz insanların yaşadığı karışık bir alan. Irksal üstünlük kuramlarının gelişmesi sonucunda, Doğu Avrupa'nın "yarı-barbar" halkları, gelişmiş Batı uygarlığı ile Afrika, Asya ve Amerika'da yaşayan barbar kültürler arasındaki "kayıp" halka olarak yerini alır ve bölgenin geçiş bölgesi olma özelliği bir defa daha kanıtlanır. Böylece 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında Batının bilimsel imgelemi Balkanlarda yeni bir tür "keşfeder": "yarı-gelişmiş, yarı-sömürge, yarı-uygar,

yarı-oryantal" (Todorova, 2003: 43), barbarlığı gereği yabanıllık eğilimi taşıyan bir alttürdür bu aslında. Balkanlarda yaşayan insanları incelemek, Batılı gezgin-antropolog-folklorbilimcisine, kendi evriminin artık unutulmuş dönemlerine geri dönme olanağı tanır; gezgin Doğu Avrupa'nın tozlu yollarında dolaşırken bir bakıma kendi geçmişine, zaman içinde geriye doğru bir yolculuk yapar, bu yüzden de zamanla, yarımadanın halkları Avrupa'nın *Volksmuseum*'u (halklar müzesi) olarak algılanmaya başlar.

19. yüzyılda yoksul, az gelişmiş, ağırlıklı olarak kırsal bölgelerde yaşayan ve ataerkil değerlerine bağnazlık derecesinde bağlı olan, ilkel, yarı-barbar Balkan halkları, Amerikan gezi edebiyatında da yer almaya başlar. 1877-1878 savaşında muhabirlik yapan bir Amerikalı gazeteci-yazar, Edward Smith King, Balkanlarda edindiği izlenimlerden yola çıkarak *Soylu Yabani* (*The Gentle Savage*) ismini taşıyan bir roman yazar. Kitabın ismi o dönemde Amerikan edebiyatına yerleşen *asil yabani* (*the noble savage)* imgesine bir göndermedir. King'e kılavuzluk eden Hersekli Tomo, ona Kızılderili topraklarında gördüğü iri yarı, bronz tenli adamları hatırlatır. Böylece Avrupa'nın *vahşi doğusu* veya Avrupa'nın Kızılderili toprakları olarak Balkanlar "yalnızca örtük bir metafor olarak" girer Batının söylemine. Daha sonra "Hitler, coğrafi sınırlarını bütün Doğu Avrupa'ya genişleterek, bunu metafordan gerçeğe dönüştürecekti[r]" (Todorova, 2003: 222).

Fakat Balkanların gerçek anlamda damgalanması, 19. yüzyılın sonunda, Osmanlı İmparatorluğu'nun dağılmasının sonucu olarak ortaya çıkan ve daha sonraki dönemlerde olumsuzluk ve küçümseme anlamları yüklenecek olan "Balkanlaşma" kavramıyla gerçekleşir. Birinci Dünya Savaşı sonunda ifade Batı söylemindeki yerini almıştır ve "coğrafi bir alanın küçük ve çoğu zaman birbirine düşman birimler arasında bölünmesini anlatmak için kullanılagelmiştir" (Poland, 1994: 40).

"Balkanlaşma" terimi soğuk savaşın sona ermesi ve komünizmin çökmesi sonucunda yine bir "barut fıçısı"na dönüşen bölgeyi tanımlamak için yeniden devreye girer, bu defa kanlı bir parçalanmaya sahne olan Yugoslavya ile ilgili olarak "Balkanların eski klan çatışmaları" şeması canlanır ve Batının metaforik imgelemi bu defa *synecdoche*, yani bir parçanın ait olduğu sistemin tümünü temsil etmesi anlamında kendisini gösterir. Savaş Yugoslavya'da yaşansa da ısrarla Balkanların tümüne mal edilir ve "tarihöncesi ile modern çağ arasındaki bu tatsız çatışma" klan toplumlarının ürünü arkaik itkilere bağlanır (Todorova, 2003: 277).

Bu baskın söylemi farklı alanlarda tanımlamak kolaydır. Birçok Balkan uzmanı son dönemde Batıda Balkan müziğine ilginin artmış olduğunu dile getiriyor. "Mystere'deki Ötekiler: Bulgar Müzik Folklorunun Yabancı Yorumları Üzerine Gözlemler" başlıklı bir çalışmada iki Bulgar eleştirmen İsviçre'de yayımlanan "La mystere des voix bulgares" albümünün Batılı dinleyiciler tarafından nasıl algılandığı üzerinde duruyor. Kolaj tekniği yardımıyla Zaire müziği ile harmanlanan Bulgar halk müziği, yabancı dinleyiciyi "bilmediği, tanımadığı bir dünyaya gönderen bir sıçrama tahtası haline gelir, ama aynı zamanda sıçrama tahtasının kendisine –yani Bulgar folklorunun benzersiz müzikal metnine– odaklanmasına sebep olur. Belki de amaç budur – iki "ilkel"in (Avrupa-merkezli bir bakış açısından gerek Afrika gerekse Bulgar halk müziği "ilkel"dir) bir araya getirilmesiyle canlı ve egzotik bir müzikal kolaj yaratılır, günümüzün sıkılmış dinleyicisini uyaracak bir çeşni elde edilir" (Todorova, 2003: 130).

Bu alıntı, Tsvetan Todorov'un Batılının Doğuya bakış açısını inceleyen bir çalışmasında yaptığı saptamayı doğrular niteliktedir: "Batılı için, bizim geleneklerimiz ... ilkelliği, ilksel [*elemental*] niteliği, geriliği ve vahşi egzotizmi açısından heyecan vericidir." (1991:3) *Balkanizm* başlığı altında incelenebilecek farklı dönemlere ait örnekler ise her söylemin, zamana bağlı olmadan, belirli bir paradigma çerçevesi içinde üretilen bilgi türlerini meşru kılma eğilimini gösterir.

Tepki ve Korunma: "Balkan is Beautiful"

"Dilimi bana sen öğrettin; benim bundan kazancımsa / Sövmeyi öğrenmem oldu." Shakespeare'ın *Fırtına* başlıklı yapıtından Caliban'ın bu itirafı, kahramanızın, efendisinin dilini efendisiyle mücadele etmek için kullandığını gösterir. Foucault'nun kuramının merkezi ifadesi "Nerede güç varsa, orada direniş vardır" ilkesi işbaşında gibidir burada.

Soğuk savaş sonrası dönemde, bu eşitsiz mücadele, Balkanlarda, atfedilen kalıpların yerine yeni bir Balkan imgesi yaratmaya yönelik çabalar olarak gösteriyor kendini. Balkan ve Balkanlaşma terimleri, küçümseme içeren ve olumsuzlukla yüklü birer damga niteliği kazanmıştır, tıpkı beyazların siyahlara atfettiği *black* terimi gibi. Ancak 1960'lı yıllarda Özgürlük hareketlerinin canlılık kazanmasıyla birlikte, Afrika kökenli Amerikalı ve Britanyalılar "Black is beautiful" sloganını benimseyerek atfedilen bu terimi sahiplenip kendilerine olumlu anlamıyla uygulamaya başladılar. Günümüzde,

Balkanlarda, Avrupa Birliği ve küreselleşme tartışmalarının gölgesi altında, bir taraftan *gerçek* Avrupa'ya göç ederek "Balkanlı" damgasından kurtulmaya yönelik eğilimler gözlenirken, diğer taraftan "Balkan is beautiful" analojisini meşru kılabilecek gelişmeler yaşanıyor. Son on-onbeş yılda üretilen pop kültüründe, örneğin, atfedilen olumsuz "Balkan" imgesini olumlu bir kimlik haline dönüştürme çabası göze çarpıyor. Yükselen Balkan pop kültürü, kendi yüksek ulusal kültürünü ve Batı değerlerini bütünüyle yıkmasa da, onları mutlak biçimde çarpıtarak, açık bir Oryantal-Doğulu-Balkan imgesi yaratmaya çalışıyor. Bu kültürün tüketicileri olumsuz Batılı yaklaşımın bilincindedir, ama Batının gözünü rahatsız eden 'Doğulu' yönlerini törpülemek gibi bir niyetleri olmadığı gibi, bu özelliklerini (geri kalmışlığı, kabalığı, vahşiliği) haykırmak isterler. Böylece geçmiş dönemde bastırılan Balkan ruhunu ortaya çıkaran bir süreç başlar: "Göbek dansı yeni bir kitleselliğe kavuşmuştur, yeni ve eski tür müzik yapılan küçük tavernalar ve kafanalar açılmış, yeni ve kibirli bir Balkan içtenliği havası her yeri kaplamıştır" (Kiossev, 2002: 183). Bu gelişmelere bağlı olarak Yugoslavya'da turbo-folk, turbo-rock ve yugo-rock akımları popülerlik kazanırken, Romanya'da "manale" dalgası başladı, Bulgaristan'da ise folk ve "çalga" müziği gündeme geldi. Tüm ülkeyi saran "çalga" müziği, Türk, Yunan ve Çingene ritimlerini synthesizer ve rhythm-box'larla harmanlıyor, şarkı sözleri ise müstehcen folklor öğeleri ile yeni doğan yarı-kriminal kültürden besleniyordu.

Said'in ideolojik tepki olarak isimlendirdiği ve kendini retorik bir düzeyde de ifade eden tepki ve korunma mekanizmasının Balkanlarda yürürlükte olduğunu, birçok Balkan yazar ve entelektüelin, bölgeye yakıştırılan, köprü ve kavşak gibi ana metaforlara karşı çıkarak, yeni imgeler yaratma çabasında görebiliriz. Bu eşitsiz mücadeledeki pek çok etkenden biri de, Said'in de kabul ettiği gibi, direniş yöntemlerinin ya emperyalist güçlerden alınmış ya da yine onlar tarafından içeri sokulmuş olmasıdır, bu da efendinin evini yine efendinin araçlarıyla yıkma fikrinin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Köprünün ağırlığı altında

Köprü (veya kavşak) Balkanist söylemin bölgeye atfettiği en uygun metafor olarak kabul edilmiş, Balkanlar, sık sık Doğu ile Batı, İslam ile Hıristiyanlık, mantık ile kaos, kısaca "onlar" ile "biz" arasındaki belirsiz konumundan kaynaklanan arada kalmışlığı ile gündeme gelmiştir. Bu nedenle Yugoslavya'daki son savaşlarla ilgili siyasal ve ekonomik değerlendirmelerde bile,

en çok gönderme yapılan kitaplar arasında, İvo Andric'in bu metafor üzerine kurulan *Drina Köprüsü* (1945) romanı yer almıştır. Batının Mostar köprüsünün yıkılmasına verdiği duygusal tepki bu bağlamda pek şaşırtıcı değildir, çünkü yok edilen, tarihi bir değerin ötesinde bir önem taşımaktadır Batı için. Köprü imgesi, Balkanist söylemin kullanışlı ve güçlü bir aracı olmuştur her zaman. Aristoteles'in yüzyıllar önce dile getirdiği "Ustaca kullanılan bir metafor, dinleyicinin, normalde algılayamayacağı şeyleri görmesini sağlar" (3:11) deyişini doğrulayarak, Batının gözünde bölgenin temel özelliklerinin canlanmasına olanak tanımıştır.

Balkan uluslarının en belirgin özelliği olarak kabul gören karışık unsurlardan oluşma ve geçiş bölgesinde yer alma niteliği, oldukça homojen bir yapıya sahip olan Batı toplumu için rahatsız edici bir durumdur: "Herkes bilir ki, insan köprüde veya kavşakta yaşayamaz ... Köprü olsa olsa yolun bir parçasıdır, hem de zorlu, tehlikeli bir parçası, ama insanın meskeni olamaz" (Todorova, 2003: 127). Balkanlar'da hakim olan öz-algılar büyük bir ölçüde Balkanist söylem tarafından belirlense de, atfedilen kalıplara direniş olarak nitelendirilebilecek birçok "iç" ses de yükselmiştir.

Balkan uluslarının elit çevrelerinin bu konudaki hassasiyetini ve metaforik yaftaları gözden geçirme konusundaki kararlılığını Ivo Andric, Ahton Donçev, Vera Mutafcieva gibi Balkanların kendi sesini yansıtan yazarların eserlerinde görebiliriz. Balkanlarla ilgili çalışma yapan birçok Batılı akademisyen, siyasetçi ve gazeteci, Balkanlarla ilgili düşüncelerinin inceledikleri konunun özüne ne kadar yakın olduğunu göstermek, Balkan "gerçeğini" bir Balkan yazarının kendi söylemi bazında tahayyül ettiklerini ve Balkan paradigmasına içten bir bakış ile yaklaştıklarını kanıtlamak için sık sık Andric'in *Drina Köprüsü* romanına başvurmuştur. Benjamin Lambeth, örneğin, Sırpların Kosovalı Arnavutlara karşı işledikleri cinayetlerin altında yatan "kalıtımsal nefret"in köklerinin bu kitapta saklı olduğunu, Andric'in anlattığı, 17. yüzyılda yaşanan etnik çatışmaların, temelde son dönemde yaşanan gerginliklerden farklı olmadığını iddia eder (2001:100-2). Birçok Balkan romanı gibi *Drina Köprüsü* de, Batının Balkanların –ilkelliği ile özdeşleştirilen– kanlı yüzüne karşı duyduğu saplantılı ilgiyi tatmin edecek sahneler içerse de, Andric Bosna'daki etnik çatışmaları bölgeye özgü bir nitelik olarak görmez, olayları tarihsel açıdan değerlendirmeye çalışır. Yazara göre etnik çatışmalar, bölge insanlarının özüne ilişkin bir kana susamışlığın sonucu değil, Osmanlı ve Avusturya-Macaristan impara-

torluklarının bölgedeki varlıklarının getirdiği dengesizliğin ve düzensizliğin sonucudur.

Andric Batının Balkanları algılayışının temel metaforu haline gelen köprüyü romanının merkezine yerleştirmiştir, ama yazar bu imgeyi Balkan kimliğinin oluştuğu bir alan olarak görmektedir ve ona yüklediği anlam ise Heidegger'in köprü yorumuyla paralellik gösterir: "köprü tuhaf bir mesken türüdür: akıntının üzerinde hiçbir çaba harcamadan, büyük bir kararlılıkla salınır. Köprü yalnızca ondan önce de orada bulunan kıyıları birleştirmez. Kıyılar, ancak köprü akıntıyı aştığı zaman ortaya çıkar. Köprü, tasarımı gereği kıyıların yan yana uzanmasını sağlar" (Kujundic, 1995: 152).

İvo Andric'in eseri, köprünün kurulmasından duyulan rahatsızlığı dile getiren sahnelerle doludur. Örneğin bir roman kahramanı, "Köprü yoksulların ne işine yarar, ancak Türkler için hayırlı olur, biz ne ordu besleyebiliriz, ne ticaret yapabiliriz," diyerek köprü fikrine karşı çıkar. Andric'in *Travnik Günlüğü* (1945) isimli başka bir romanında ise, geçit metaforu reddedilmektedir. Fransız konsülü Daville ile meslektaşı Des Fosses Bosna'nın ilginç özelliklerinden söz ederken bölge halkının yollara duyduğu akıl almaz nefreti dile getirir, nedenini ise şu şekilde açıklarlar: "Yol ne kadar kötüyse Türkler de o kadar az gelir. Diğer sebep de Türklerin kendilerinden kaynaklanıyor. Hıristiyan ülkelerle kurulan her bağ, kapıların yabancı etkilere açılmasına neden oluyor..." (Hranova, t.y.: 34) Yollardan bu denli nefret eden bir halkın kavşak kavramına olumlu bakması beklenemez

Bu örnekler "Andric'in Batının Bosna üzerine odaklanan bakışından duyduğu rahatsızlığı" (Antic, t.y.: 15) örtülü bir şekilde dile getirirken, bir Bulgar yazar tarafından kaleme alınan başka bir roman, Anton Donçev'in *Bölünme Zamanı* (1964) isimli yapıtı, köprüye karşıt bir metafor olarak duvar imgesini, kavşak metaforuna karşıt bir buluş olarak haç imgesini sunar. Haç, şeklini kavşağın uzamsal düzeninden alırken, dört coğrafi ve metaforik boyutu birleştirdiği için *çarmıha gerilmiş toprak* imgesini çağrıştırır (Hranova, t.y.: 40). Balkanist söylemin, Balkanlar terimini, ontolojik anlamda bağlı olduğu nesneden uzaklaştırma eğiliminden farklı olarak, Donçev'in yapıtında imgenin metaforik içeriklerini coğrafi ve tarihsel yan anlamlara dönüştürme çabası göze çarpar. Kavşak metaforunu haç imgesine dönüştüren yazar, Balkan paradigmasının ayrılmaz bir unsuru olarak gördüğü duvar imgesini de romanına alır. Donçev'in karakterleri bir kale duvarının ikiye ayırdığı bir dünyada yaşar: "İnsanlar kalenin içinde oturur, dışarıdan kötülük hücum eder" (Don-

çev, 1980: 251). Küçük dünyaları nehirler tarafından da bölünmüştür, ama şu gerçeği kavramıştır Balkanlılar: "insan sadece nehir kıyılarında yaşar". Bölünme zamanı ise "herkesin ya sağa ya da sola gitme zamanıdır", herkes ya feslerle feraceleri ya da üzerinde kafaların kesildiği kütüğü seçmek zorundadır. Hiç kimse ortada kalamaz (Donçev, 1980: 340). Kendilerini nehrin o ya da bu tarafına ait hissetmeyenlere uygun görülen *sessizlik*, en güçlü aidiyet ve temsil metaforuna dönüşür. Bir savaştan sonra esir düşen ve hayatta kalmak için Müslüman olmayı seçen, Venedikli diye bilinen ama aslında bir Fransız soylusu olan Abdullah, "Rodop dağlarında bulunduğunu hatırlayan bir Fransız soylusu muyum, yoksa Fransa'da bulunduğunu hatırlayan bir Rodoplu muyum bilemiyorum" (1980: 199) derken, Batının karşıtlıklara dayanan söylemini aşar ve kendini Homi Babha'nın "yarıktalık" olarak adlandırdığı simgesel etkileşim alanına benzer bir ara bölgede konumlar. Yine de, Doğunun baştan çıkarıcı, temsili aşan yönlerini ifade eden "Balkan sessizliği" hakkındaki benzer deyişlerin Batı söyleminden tamamen ayrılmayı işaret ettiği söylenemez. Donçev'in romanı, kolaylıkla Batılı olarak tanımlanabilir ve "ifade edememe" durumunda olmaktan çok uzaktır, burada kaçınılmaz olarak karşımıza şu soru çıkacaktır: Balkan Edebiyatı aslında nedir? Balkan yazarlarının öne sürdüğü metaforlar ne kadar Balkanlara aittir?

Yerel Balkanizm (Balkan Balkanizmi)

Balkan sözcüğünün, imlediği tüm içeriği, kendi bilinçaltı korkularını ve büyülenişlerini kontrol edebilmek için dünyanın bu karanlık köşesini damgalayan Batıya borçlu olduğuna şüphe yoktur. Çünkü Balkanları bu şekilde damgalayan Batılı bilinç, kötülüğü ötekine yüklemesiyle ritüel bir arınmadan geçer. Ancak Balkan teriminin küçültücü bir anlam taşımaya doğru hızla evrilmesinin, bölgeyle ilişkilendirilen kalıp imgelerin dallanarak çoğalmasının ya da metaforik anlamda giderek canlılık kazanmasının, çok sayıdaki Balkan kökenli entelektüelin Balkanist söylemin dayattığı ilkelere uyum gösteren bir ben-imgesi yaratıp, Balkanist söylemin yerel bir biçimini, "Balkan Balkanizmi"ni üretmelerinden kaynaklandığına da şüphe yoktur.

Örneğin Hırvat yazar D. Ugresici, Balkanist söylemin bölgede ne kadar içselleştirildiğini vurgular. Doğu Avrupa–Batı Avrupa karşıtlığını ve bu karşıtlık temelinde Batının üstünlüğünü destekleyen değer yargılarını kabul etmek ve kendini bu bakış açısından tanımlamak yazara kaçınılmaz gibi görünmektedir:

> "Bodega Kayser" kafesinde kahvemi yudumlarken bir kağıda ikili karşıtlıklar yazıyorum: Sağ-sol, düzensizlik-düzen, demokrasi-demokrasinin yerine geçebilecek demokrasi sembolleri, uygarlık-ilkellik, yasal-yasa dışı, rasyonel bilinç-mitsel bilinç, geleceğe bakmak- (ölü sevici) geçmiş saplantısı, öngörülebilirlik-öngörülemezlik, düzenli bir ölçütler ve değerler sistemi-sistemsizlik, bireysel bilinç-kolektif bilinç, yurttaş-milliyet. Soldaki sütuna Batı Avrupa, sağdaki sütuna da Doğu Avrupa başlığı atıyorum... Bacım benim, üzgün Doğu Avrupam. (1992: 248)

Todorova, Oryantalizm ile Balkanizm arasındaki farkları sıralarken, araştırma nesneleri için kadın metaforlarını kullanan standart oryantalist söylemin tersine, Balkanist söylemin, genelde erkeğe dayandığını vurgular (40). Yukarıda gösterdiğimiz yerel Balkanizm söylemi örneğinde ise *Oryantalist* bir bakış açısı dikkat çekiyor. Ötekileştirilen Doğu Avrupa kadın olarak tanımlanıyor: hem dış görünüşü ("eski püskü ayakkabıları, bakımsız teni, ucuz makyajı" ile) hem de davranışları ile ("Eliyle ağzını siliyor, bağıra çağıra konuşuyor, konuşurken elini kolunu sallıyor") kabalık ve geri kalmışlık imgesidir bu kadın. Doğu Avrupa'nın (ve Doğu Avrupa'nın tam kalbini oluşturması bakımından Balkanların) özellikle eksiklik, yetersizlik ve yoklukla bağlantılandırılması çarpıcıdır. Uresic'in kadın bedeni metaforu ile birlikte ele alındığında, bahsettiğimiz bu nitelikler, Balkan Balkanizminin sıradan Balkanizmle karşılaştırıldığında, söyleme cinsiyet yükleme eğilimi göstermesi nedeniyle, Said'in Oryantalizmine daha yakın olduğunu göstermektedir.

Bir Kadın Bedeni Olarak Balkanlar

Balkan folklörü, kadınların kurban olarak şehir, kale ve sarayların temellerine canlı olarak gömüldüğü sahnelerle doludur. "Boyana Nehri Kıyısında Şehir Kurulur" dizeleriyle başlayan bir Sırp türküsü de bu bildik mitin bir versiyonunu sunar: Üç kardeş bir şehir kurmaya başlar ama gün boyunca yaptıkları gece olduğunda yıkılır ve şehir, Penelope'nin örgüsü gibi, hiçbir şekilde tamamlanamaz. Bir cadı gelir, en küçük kardeşe, karısını kurban etmediği sürece şehrin inşasını tamamlayamayacağını söyler. Türkü kadının bedeninin şehrin temellerine nasıl karıştığını, yalvaran sesinin yükselen duvarlar arasında nasıl boğulduğunu anlatır. Bu kuruluş miti örneğinde yeni şehrin (veya diğer şehirlerden ayrı olma durumunu ifade edecek duvarın/sınırın/veya daha geniş anlamda ulusun/ırkın) oluşturulması, yabancının, 'öteki'

konumda olanın, yani kadının dışarıda bırakılmasına, dahil edilmemesine dayanıyor. Şehrin (ulusun/ırkın) oluşturulması, kadın bakışının ve sesinin uzaklaştırılmasıyla gerçekleştirilir. Böylece şehrin duvarları kadının gözlerini kapayan, onu susturan bir örtüye dönüşür: "Sessiz, bakışsız, şehrin mahzenlerinde sonsuza dek yaşayacak, şehrin içinde bir mahzen olacak" (Arsic, 2002: 263), yani kör bir şehrin mahzenlerinde kalacaktır. Ama kadını şehir duvarlarının temellerine gömmek ondan kurtulmak anlamına gelmez, çünkü bedeni mucizevi bir başkalaşım sürecinden geçer ve şehrin veya toprağın bedenine dönüşür. Böylece "ölü kadının bedeni, bedensiz ulusun bedeni olarak yaşar ve 'ulusal ruh' denilen şey aslında ölü bir kadının yaşamından başka bir şey değildir. 'Ulusal' toprakları korumak da bu yüzden Kadın'ı korumak," ölü ve kör bir kadının bedenini korumak anlamını taşır (Arsic, 2002: 268). Çünkü savaş şüphe götürmeyecek derecede cinsiyetçi bir etkinliktir. Kadınlar uğruna savaşılır, onlar korunan, savunulan, kurtarılandır; bu yüzden de kadın her zaman hem uluşçu hem de sömürgeci söylemlerin güçlü metafor-silahlarıdır. Daha önce sosyalizm sonrası düzenin bildik bir simgesi olan kadın bedeni, Yugoslavya'daki savaşlar boyunca ulusal toprakların metaforuna dönüşmüştür. "Tecavüze uğrayan her Hırvat veya Boşnak kadını, tecavüze uğrayan Hırvatistan'ı veya Bosna'yı temsil eder" (Kesic, 2002: 312) gibi sloganlar, tecavüzün kendisini de gündeme getirdi. Savaş bölgesinde tecavüz, olayın etnik, cinsel ve soykırım boyutlarıyla tartışılırken, Balkanist söylemin tecavüzle ilgili örnekleri yine Doğu-Batı ayrımını vurgulamakta, Yugoslavyalı kadınlar, batılı kadınlardan farklı, neredeyse ayrı bir tür olarak gösterilmektedir:

> Tecavüze uğrayan kadın önce ne düşünür? Avusturyalı, Amerikalı veya İngiliz kadınlardan farklı şeyler. Söz konusu ulusların kadınları kendilerine şunu soracaktır: Neden ben? Ailelerinden destek alacaklar, ama özünde bireysel terimlerle düşüneceklerdir. Bunlar [tecavüze uğrayan Yugoslav kadınları] ise önce kocalarını, çocuklarını, ana-babalarını, akrabalarını – utancı– düşünürler. Çok sayıdaki tecavüz böyle açıklanabilir. Bunlar, düşmana siyasal bütünlüğü içinde ulaşmayı hedefleyen simgesel eylemlerdir. (Hannes Granits' ten, Todorova, 2003: 279)

Bu aşırı genelleştirmelerinin yanı sıra, Batı medyasının Bosna savaşını yansıtan raporlarında –Bosna'da geleneksel dini kıyafetler pek yaygın olmadığı halde– başı örtülü bir Bosnalı kadın imgesi yaratma eğilimi dikkati

çekiyor. "Bosnalı kadınların Batı medyasında (CNN!) görülen fotoğraflarının çoğu, onlardan geleneksel kıyafetler içinde poz vermelerini isteyen Batılı gazeteciler tarafından kaydedilmiştir" (Volcic, t.y.: 12). Başı kapalı ve geleneksel kıyafetler giyen kadın görüntüleri şüphesiz Bosna'nın dini köktenciliğini vurgulayacak ve *biz* ile *onlar* arasındaki o yaşamsal çizgiyi belirleyecektir. Balkanlardaki Müslüman kadının baş örtüsünü tasdik etme çabaları, Batının genel olarak Doğulu kadını peçesinden sıyırma, yüzünü açma eğilimine tam anlamıyla zıt bir harekettir aslında. Peçe, aynı anda hem gizleyen, hem sergileyen, çokyüzlü bir metafordur (Yeğenoğlu; 1998: 124). Etrafını gören fakat görülmeyen bir göz Doğunun ulaşılmaz içyüzünü ve gizemlerini saklar, ama aynı zamanda aldatıcılığa ve bir maske ardında gizlenmeye dayanan bir yaşam biçimini açığa vurur. Yani erkeksi Batının Doğunun maskesini indirme eğilimi, aslında dişi "öteki"ni sırlarından soyarak onu kendine konu haline getirme fantezisinin bir ürünüdür. Peçenin ardındaki gerçekliğin çok tanıdık olduğunun farkına varmak, peçeyi kaldıran Batılı gözlemcinin karşılaşabileceği en korkunç gerçektir; öylesine korkunçtur ki, maskesini indirmiş olduğu ötekinin kendi-imgesini korumak için onu yeniden maskelemek istemesi mümkündür. Şehrin kuruluşu hakkındaki mite dönersek, böylece şehri, kör bir kadın bedeni olarak tasarımlanan şehri, eskisi gibi bir peçe ardında ve kör tutmak isteyecektir.

Balkan Balkanizmine bir karşılık: Anti-Balkanizm

Eski Yugoslavya topraklarında gerçekleşen savaşlar sırasında, bu savaşları yorumlamak için Balkanist söylem içinde iki farklı kod sistemi inşa edilmişti. İlki, bölgenin modernleşmesinin gecikmişliği kuramına dayanıyordu ve Yugoslavya'da gerçekleşen olayların ulus devletlerin kurulması sırasında diğer Doğu Avrupa ülkelerinde gerçekleşenlerin tıpatıp aynısı olduğunu öne sürüyordu. Tek fark Alman Aydınlanmasının düşünsel içeriğinin, tarihsel nedenlerle, Yugoslavya'ya oldukça gecikerek ulaşmış olmasıydı. Yugoslavya'daki savaşı yorumlamak için Batının inşa ettiği ikinci kod sisteminde ise, bölgede uzun zamandır baskı altında tutulan klanlar arası düşmanlıkların irrasyonel bir şekilde patladığını öne sürülüyordu (Rupnuk, 1998: 96-97). İkinci kuramın en ateşli savunucusu ise Batı merkezli bir Soğuk Savaş sonrası dünyası analisti Samuel Huntington'dı. Ona göre Balkanlar başka bir dünyaydı, farklı yasal, ekonomik ve tarihsel zorunluluklar uyarınca yönetiliyordu. İrrasyonel şiddet burada gündelik yaşamın başlıca parçalarından

biriydi ve dışarıdaki dünyadan gelen gözlemcilerin bunu anlaması asla mümkün olmayacaktı, öyleyse burada yaşayan insanları kendi hallerine bırakmak daha iyiydi. Durumun bu şekilde temsili Sırbistan'daki ve kısmen de Makedonya'daki film endüstrisine bitip tükenmek bilmeyen bir argüman zenginliği sağlamıştır. Doğu Avrupa Araştırmaları enstitüsünde çalışan bir Macar araştırmacı, Petar Krasztev, Yugoslavya'nın çöküşü sonrasında film yapımcılarını "aile içi katliamları zevkle seyreden bir seyirciler topluluğu" yaratmakla suçladı, Milço Manchevski'nin büyük başarılar elde eden filmi *Before the Rain*'i (*Yağmurdan Önce*, 1994), "irrasyonel klan klişesinin en açık örneği" ve Emir Kusturica'nın *Underground* (1995) filmini de "tüm manipülasyon tekniklerini içeren güvenilir bir ansiklopedi" olarak tanımladı. Ona göre *Underground* Belgrad ideologlarının en cesur hayallerini gerçek kılıyordu: "Batı, tüm tipik Batılı yanlış anlamaları yansıtmasından dolayı bu filmi alkışlarken, bundan narsisistçe bir haz duymuştu" (Krasztev, 1999: 3).

Underground aynı zamanda Balkanist söylemin merkezi eğilimini de güçlendirmiş, yani söylemin, Balkan terimini konusu olan nesneden koparıp, bir metaforlar yığınına dönüştürmeye yönelik esas amacına da yardımcı olmuştu: "Filmin tüm unsurları doğası gereği metaforiktir; kadın karakter, her iki erkek karakter, aile, filmin zamanı ve mekanı, hatta günahın kendisi bile bir metafordur. Bunun anlamı hiçbir şeyin gerçek olmadığıdır. Erkekler ve kadınlar sadece bir şeyler göstermek için oradadırlar. Çocukları olmadığı için aile de gerçek değildir. Zaman ve mekan Balkanların zamanı ve mekanıdır, yani sadece simgesel olarak vardırlar" (Krasztev, 1999: 3).

Yukarıda bahsettiğimiz yerli Balkanizm örnekleri Michel Pecheux'nun öznelerin baskın ideolojiler içinde kuruluşu hakkındaki kuramını desteklemektedir. Louis Althusser'in gensoru kuramına çok şey borçlu olan Pecheux, çarpışma ve direniş stratejilerinin olasılıkları hakkında üç parçalı bir formülasyon geliştirmiştir: özdeşleşme üzerinden, özdeşleşmeye karşı çıkış üzerinden ve özdeşleşmeme üzerinden gerçekleşenler. Özdeşleşme, bireyler bir söylemin kendileri hakkında öne sürdüğü imgeyi kabul ettiklerinde gerçekleşir. Özdeşleşmeye karşı çıkış söz konusu olduğunda birey çatışmanın terimlerini ve dayandığı temeli reddeder. Ulusçu söylemlerin çoğu bu şekilde ortaya çıkar, çünkü bu söylemler özellikle sömürenin sömürülene dayattığı kimliğe karşıt bir kimlik oluşturma peşindedir. Özdeşleşmeme ise baskın söylemden kaçılamayacağının, onun her zaman orada hazır bulunduğunun tanınmasını da içeren bir dönüşüm stratejisidir.

Sürekli çoğalan Balkanizm

Batının söylemini içselleştirme eğilimi Balkanlarda kendini iki düzeyde gösterir: 1. Yerel elit ve entellektüel çevrelerin kendini Batı ile özdeşleştirmesi ve bunun sonucu olarak kimlik tanımlama ve kimlik oluşturma süreçlerinin "yerel Balkanizm" söylemiyle belirlenmesi (yukarıdaki örneklerde olduğu gibi) ve 2. Balkan toplumlarının kendilerinden farklı olan komşu Balkan topluluklarını tanımlarken Batının Balkanları temsil etmek için uyguladığı yöntemi kullanması. M.B. Hayden tarafından "sürekli çoğalan Balkanizm" olarak tanımlanan ikinci olgu Balkanizm söyleminin bir devamı olarak bölgede yerel hiyerarşilerin oluşmasıyla ifade edilir. Bu bağlamda bir Sırp için Bosnalı "Doğuludur", Arnavutlar, coğrafi konum olarak Balkanlar'ın batısında yaşasalar da diğer Balkan halkları için "Doğuludur". Todorova'nın da belirttiği gibi Balkan halkları Doğu-Batı düzleminde kendilerini daha batı bir noktaya yerleştirmek için sürekli bir mücadele içinde olsalar da "Bütün Balkan halkları için, ortak 'Doğulu' Türk'tür" (1993:126).

Balkanlar'da, Batının belirleyici bakışından bağımsız olarak gelişen, tümüyle bölgenin zengin etnik ve dinsel çeşitliliğinden kaynaklanan yerel bir hiyerarşi kurma eğilimi de son derece güçlüdür. Balkan deyimleri ve atasözleri, her etnik ve dini grup üyesinin kendi kimliğini, kendisinden farklı olan grupların "ötekileştirilmesi" yoluyla belirlediğini çok açık bir şekilde göstermektedir. Bir Bulgar atasözüne göre örneğin "Bulgar zengin olursa ev yapar, Türk zengin olursa evlenir, Yunanlı kilise yapar". Başka bir Bulgar atasözüne göre ise "Türkün üç derdi vardır: boğazı, sırtı ve keyfi".

Grup kimliğini oluşturma sürecinde, genelde benzerliklerden kaynaklanan engelleri önlemek için, birçok durumda, bir grubun komşu gruptan daha farklı etnik köklerden geldiği, onun benzersiz konumu vurgulanır. Romenler, örneğin, Doğu-Batı ekseninde Batıya daha yakın olduklarını göstermek için ülkelerinin "Slav denizinde yüzen bir Latin adası olduğunu" vurgulamışlar, Bulgarlar ise kültürel tutumlarının köklerini ve değer sistemlerinin özgünlüğünü Protobulgar, Slav ve Trak alaşımından oluşan eşsiz tarihi geçmişlerinde aramışlardır.

Bölgede yaşayan halkların kimlik oluşturma süreçlerinin bir parçası olan sınır çizme edimi, farklı kültürel ve siyasi boyutlar kazanmıştır. Tarihsel geçmişi mitleştirme eğilimi, Balkanlarda bir nevi özgünlük ve kendilik talebi edimine dönüşmüş, birçok tarihsel ve folklorik mit devletlerin siyasal açıdan meşrulaştırılması için kullanılmıştır. Balkanların yoğun bir *progo-*

moplexia (atalara tapma) ve *arkhaiolatria* (geçmişi yüceltme) ile ifade edilen mitik bilinci, birçok simgesel savaşa neden olmuştur. Öyle ki Büyük İskender Makedonya ile Yunanistan arasında paylaşılamaz; Kiril alfabesinin kurucuları Kiril ve Metodius kardeşlere aynı anda Yunanistan, Bulgaristan, Makedonya ve Sırbistan sahip çıkar; Trakya kültürüne de benzer bir şekilde hem Bulgaristan, hem Romanya talip olur; folklorik kahraman Kral Marko üzerinde Bulgaristan ile Sırbistan arasında simgesel bir savaş yapılır; birçok yazar ve şair ismi günümüzde hem Bulgar, hem Makedon edebiyat kitaplarında yer almaktadır. Bu örnekler doğrultusunda "Balkanların *etnik* tarihi *epik* bir tarihtir" saptamasına katılmamak elde değildir (Vlaisavlijevic, 2002:197). Balkan kimliğinin yerel değerlere bağlılığını gösteren bu örnekler yine de başka bir saptamayı geçersiz kılacak kadar güçlü görünmüyor: "Balkan kimliğinin en belirgin ifadesi Balkan kimliğine gösterilen direniştir" (Ditchev, 2002: 244).

Sonuç

Kimlik kaçınılmaz olarak atfedilen niteliklerle kabul edilen nitelikler arasındaki bir etkileşim sonucu ortaya çıkar. Öyleyse Balkan kimliği, Batı anlam dünyası uyarınca hareket eden, dışarıdan gelen kimlik sponsorlarının dayatmaya çalıştığı nitelikler ile doğasından gelen yerel nitelikleri dengelemek zorundadır. Her ne kadar pek çok parçadan oluşsa da, Balkanist söylem Balkanların bütün o çalkantılı tarihi boyunca, özdeşleşmenin gerçekleştiği alanı yaratan bakışla özdeşleşmiş olduğunu öne sürer. Modeli kuran bakışın kendisi, Doğu ile Batının, Hıristiyanlık ile İslam'ın kesiştiği alanda yer alan bu bölgeyi Batının zihinsel haritasında işaretlenmemiş bir alana dönüştürmüştür. Batının politik, toplumsal ve kültürel imgelemi bu tuval üzerine tüm korkularını, bastırmış olduğu anılarını ve önyargılarını yansıtmış, böylece metaforik soyutlamalardan oluşan devasa bir alan yaratmıştır. O kadar geniş bir soyutlama alanıdır ki bu, insan Todorova'nın isteğine katılarak, gerçekçi olmayan bir tutumla şu dilekte bulunuyor: "Keşke Balkan sözcüğünü küçültücü amaçla kullananlar; Heidegger'in yöntemine başvursalar, yani Varlık'ı silerken, hem sözü hem de üzerine yazılan silintiyi korusalardı, çünkü söz yetersiz de olsa gereklidir. Silinti göstergesi en azından terimin metaforik kullanımına karşı uyarıcı görevi görecektir" (85).

Kaynakça

Antic, Marina, "Living in the Shadow of the Bridge: Ivo Andric's The Bridge on the Drina and Western Imaginings of Bosnia." (www.univie.ac.at/spaceofidentity/_vol_3/HTML/Antic.html)

Aristotle, *Rhetoric*, New York: Modern Library, 1954.

Arsic, Branka, "Queer Serbs." *Balkan as Metaphor Between Globalization and Fragmentation*, yay. haz. Dusan Bjelic ve Obrad Savic, Cambridge: MIT Press, 2002, 253-279.

Ditchev, Ivaylo, "The Eros of Identity." *Balkan as Metaphor Between Globalization and Fragmentation*, yay. haz. Dusan Bjelic ve Obrad Savic, Cambridge: MIT Press, 2002, 235-251.

Donçev, Anton *Vreme Razdelno,* Sofiya: Balgarski Pisatel, 1980.

Hayden, Milica Bakic, "Nesting Orientalism: The Case of Former Yugoslavia" *Slavic Review*, Kış 1995

Hranova, Albena, "The Balkan Fictional History: No More European, Not Only Ottoman, And Not Yet National A Case Study of the Historical Novel." (www.cas.bg/ip/doc6.doc)

Huntington, Samuel P., *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York: Simon and Schuster, 1996.

Kaplan, Robert D., *Balkan Ghost: A Journey Through History*, New York: St.Martin's Press, 1993.

Kesic Vesna, "Muslim Women, Croatian Women, Serbian Women, Albanian Women..." *Balkan as Metaphor Between Globalization and Fragmentation*. yay. haz. Dusan Bjelic ve Obrad Savic, Cambridge: MIT Press, 2002, 311-323.

Kiossev, Aleksander, "The Dark Intimacy." *Balkan as Metaphor Between Globalization and Fragmentation*, ed. Dusan Bjelic and Obrad Savic, Cambridge: MIT Press, 2002, 165-191.

Krasztev, Petar, "Yugoslav Film: Who Will Take the Blame? Post-Yugoslav filmmakers create a grateful audience for family massacres." *Central European Review*, vol.1, no.3, 12.07.1999
(www.ce-revieww.org/99/3/kinoeyez_krasztev.html)

Kujundic, Dragan, "Ivo Andric and the Sarcophagus of History." *Ivo Andric Revisited: The Bridge Still Stands*. Berkeley UP, 1995, 152-3.

Lambeth, Benjamin S., *NATO's Air War For Kosovo: A Strategic and Operational Assessment*. Project Air Force Series on Operation Allied Force. Santa Monica: Rand Corporation, 2001.

Poland, Norman,"Balkans," *Academic American Encyclopedia*, c. 3, Danbury, Conn: Crollier, 1994.

Pecheux, Michel, *Language, Semantics and Ideology*, Londra: Macmillan, 1992.

Rupnuk Jacques, "Europa in Balkanspiegel." *Lettre International*, 1998/42, 96-97.

Todorov, Tsvetan, "Zabelejki otnosno krıstosvaneto na kulturite." *Literaturen vestnik*, no.8, 1991.

Todorova, *Balkanları Tahayyül Etmek*, İstanbul: İletişim, 2003.

Ugresici, Dubravka, "Zagreb-Amsterdam-New York." *Cross Currents*, no.11, 1992, 248-256.

Vlaisavljevic, Ugo, "The South-Slav Identity and the Ultimate War-Reality." *Balkan as Metaphor Between Globalization and Fragmentation*, yay. haz. Dusan Bjelic and Obrad Savic, Cambridge: MIT Press, 2002, 191-209.

Volcic, Zala, "A Metaphor of Veil: Masking or Unmasking a Woman."
(www.soros.org.mk/image/papers/zalaposition.html)

Yeğenoğlu, Meyda, *Colonial Fantasies*, Londra: Cambridge University Press, 1998.

Notlar

1 M. Todorova, *Balkanları Tahayyül Etmek,* s. 269

2 Ugo Vlaisavljevic, "The South Slav Identity and the Ultimate War-Reality", *Balkan as Metaphor*, s.195

Bizim Gibi Vampirler: Gotik Düşsellik ve "Sırplar"

TOMİSLAV LONGİNOVİÇ

SIRBİSTAN. Avrupa'da vampirliğin beşiği. . .
The Vampire Encylopedia (Vampir Ansiklopedisi)[1]

Gene de, eğer duyularım
aldatmıyorsa beni, eski çağların,
salt "modernliğin" öldüremeyeceği
kendine özgü güçleri vardı ve hâlâ var.
Bram Stoker, *Dracula*[2]

Aynı anda parça, etki, sonuç, örnek olarak, orada olup bitenler; burada, hep burada, her neredeyse insan ve her nereye bakıyorsa, tam can evinde olup bitenlerin çevirisidir. Sonsuz bir sorumluluk, öyleyse, herhangi bir rahat vicdan biçimine geçit yok.
Jacques Derrida, *Marx'ın Hayaletleri*[3]

Bram Stoker'in Kont Dracula'sı –zamansız ve düşüncesiz bir boşluğun ürünü bu yaratık– 1897'deki yazınsal doğumundan beri, Avrupa'nın aklından çıkmayan bir hayalin bedenlenmelerinden biridir yalnızca. Gotik vampir, eski ve unutulmuş bir güç gibi, Stoker'in geçmiş Avrupa travmalarını anlatı yoluyla işleyişi aracılığıyla karanlığın içinden doğduğu sırada, Victoria İngiltere'si şehrin geleneksel gaz lambalarının yerini yeni ve gelişkin elektrik lambalarının aldığına tanık oluyordu. *Dracula*'nın şaşkın anlatıcısı,

"elektriklendirme"nin teknolojik süreçlerinden etkilenmemiş ve ebedi açlığını doyurmak için şiddet kullanma arzusundan vazgeçmemiş bu kötü hayaletle uzlaşmak durumundaydı.

Görkemli şölenlerinde insanlara acı çektirmekten zevk alan tarihi Vlad Dracul Tepeş'in [Kazıklı Voyvoda] sadizmi, köle ve serfleri şiddet yoluyla sindirmeye dayalı düzene üstün gelen "uygarlık ve rasyonellik"ten önceki bir çağın anısı olarak, tarihinden silmeye çalıştığı bir şeydi Avrupa'nın. Işık korkusu, vampir gibi anlamca belirsiz figürlerin ardında yatan negatifliğin bir belirtisidir. On sekizinci yüzyılın başında Avrupa Aydınlanması, Balkanları kasıp kavuran bulaşıcı salgınlar biçimindeki vampir negatifliğinin doğuşuyla çakışıyordu. Sırbistan'daki Avusturya-Türk savaşları sırasında Habsburg subaylarının bildirdiği ünlü Arnold Paole ve Petar Plogoyeviç vakaları, Avrupa'nın kültürel imgelemini harekete geçirmiş; hatta bir Londra gazetesindeki köşe yazarının, dönemin bir vergi yasasının kana susamış doğası üzerine "Siyasi Vampirlik" (1763) başlıklı bir yazı yazmasına yol açmıştı. Geri dönüp doymak bilmez açlığını sağlam bedene geçirme tehdidinde bulunan ölümsüz saldırgan figüründe çoğu zaman eski, gerici düzenin gücü gizliydi.

Stoker'in ölümsüz kan arzusu görüsünü kurmak için yararlandığı tarihi figür Vlad Dracul, gençliğini Türklerin elinde tutsak geçirdikten sonra güya Osmanlılardan öğrenmişti işkence sanatını. Balkanlarda, İslami yönetimin keyfi uygulamalarına maruz kalan Hıristiyanlar, on dokuzuncu yüzyılda "ulusal kurtuluş" süreci başladıktan sonra, belleklerinde yer eden sömürge acımasızlığını kolaylıkla cinayet ve işkence gibi yerli biçimlerle kaynaştırıp özümsemişlerdi. Vlad Dracul'un seçtiği kurbanları yavaş yavaş kazığa oturtması, bu aydınlanmamış, feodal Avrupa periferisine özgü bir gösteriydi – günlerini sürekli işgal ve katliam tehdidi altında geçiren bir periferi. Bu tür deneyimler acımasız kolektif bellek biçimleri üretmeye devam eder; bu biçimler de, tarihin milliyetçi bir açıdan algılanmasına yol açarlar. Transilvanya'nın [Erdel], bir sınır ülkesi ve Hıristiyanlıkla İslam arasında bir çatışma alanı olarak konumu, Doğu Avrupa'nın Batı imgeleminde genel olarak temsil ettiği olanaksız yerin tipik bir örneğidir.

Doğu Avrupa'nın görünüşte hastalıklı geçmiş saplantısı, aslında zamansal bir gecikmeyle, Batı'nın siyasal ve kültürel savaşımlarını andırır. Ölüme direnen "eski çağlar," Aydınlanma'ya ve onun unutma teknolojisine direnen karanlık ve kanlı yüzyıllar olarak hayal edilirler; gene de, Avrupa'nın bastırılmış köklerini, Batı'nın unutmaya çalıştığı tarihi içerirler. Doğu Avru-

pa'nın yazınsal ve kültürel tarihinin büyük bir bölümüne nüfuz eden, geçmişin utkusuna yönelik gecikmiş Romantik özlem, görünürde ulusun ıstırabını vurgular. Gerek Balkanlarda, gerek Orta Avrupa'da yazılan ve öğretilen "ulusal" tarihlerin birçoğu, kendi uluslarının utkusu uğruna yaşamlarını feda eden kişilerin yüceltilmesi üzerine kurulmuştur.

"Mittel Land"a Yaklaşırken

Günümüzde, Doğu Avrupa'daki komünist blokun, yeni Orta Avrupa devletlerinde (Çek Cumhuriyeti, Macaristan, Polonya, Slovenya) "melek" milliyetçilikler ile "sırplar"ın ve onların Balkan düşmanlarının "şeytan" milliyetçilikleri şeklinde ikiye ayrılması, "orada" yaşamayan, ama böyle bir medya görüşünü "rahat bir vicdan"la benimseyebileceğine inananların ahlakçı dargörüşlülüklerini açığa vurur. Küresel medya bizi Balkanlarda Dracula'nın akrabalarının yaşadığına, buna karşılık *Mitteleuropa*'nın (Orta Avrupa) mirasçılarının Roma Katolik uygarlığının çalışkan torunları olduğuna, bu yüzden de ABD'nin başı çektiği Batı'nın stratejik ve askeri gereksinmelerine hizmet etmeye pek istekli olduklarına inandırmaya çalışmaktadır. *Dracula*'da canlandırılan *Mittel Land*'ın –geçmişin egemenliği altındaki bir bölge– açıkça hem Balkanlara, hem Orta Avrupa'ya ait olması ilginçtir. Polonya doğumlu, Nobel ödüllü Czeslaw Milosz Orta Avrupa'yı bir uç nokta, Baltık'tan Adriyatik'e uzanan ve asıl Batı uygarlığı ile Rusya'nın anlaşılmaz kimliği arasında geçiş bölgesi işlevi gören bir yer olarak düşünür.

Berlin Duvarı'nın yıkılmasından önce yazan Milosz, Milan Kundera'nın ve Batı yanlısı öteki birçok entelektüelin aksine, Orta Avrupa görüsüne Balkanları da katar. Şair, kendisini Litvanya'nın Polonya kökenli kesimiyle özdeşleştirmesine rağmen, ana yurdunun bütün sınır bölgesine yayıldığını düşünür ve bu bölgenin ortak bir mağdurluk yazgısını paylaştığını düşünür. Ona göre, Orta Avrupa'nın asıl travması, "Avrupa'daki bölünme"nin arşiv ve ders kitaplarıyla sınırlı tarihsel bir olgu değil, "somut bir gerçeklik olması"dır.[4] Milosz'un gündeme getirdiği bölünmeye Demir Perde'nin kurulması ve Sovyet komünizminin kaba saltıkçılığı ile ABD'nin başı çektiği, açlığını özgür tüketim toplumu ideolojisiyle gizleyen Batı'nın teknolojik açıdan üstün yaşam tarzları arasında patlak veren savaşım yol açmıştır. 1989'dan sonra, bu eski bölünmenin ortadan kalkması, Doğu Avrupa'da Kuzey-Güney bölünmesi –ileri Orta Avrupa ile kana susamış Balkanlar– şeklindeki kutuplaşmayı getirmiştir.

Eski Yugoslavya gibi dikkat çekici bir istisna dışında, Milosz'un Orta Avrupa'sının büyük bir bölümü Soğuk Savaş sırasında Sovyetler Birliği'nin korumasına tabi olmuş, "Ana Rusya"nın tehdidi karşısında jeopolitik önemsizliğinin sonuçlarına katlanmıştı. Demir Perde gerisindeki halklar arasında, yazgılarının, toplu çabalarına karşıt olan güçlerce belirlendiği şeklindeki bu toplu bilinç, Milosz'un "tarihsel imgelem" adını verdiği bir kültürel olgu biçiminde kendini gösterir. Milosz'a göre, "büyük bir olasılıkla toplu acı çekmenin anısı tarihsel imgelemi beslemiş," böylece büyük yazınsal yaratıların kültürel bağlamını oluşturmuştur.[5]

Polonyalılar arasındaki "ulusların İsa'sı" kompleksi iyi bilinir, ama Milosz bir de benzersiz bir alt kimlik görünümü sunar bize: daha büyük tarihsel avcılarının bulaşıcı ısırığına katlanmak zorunda kalan zayıfların ıstıraplarına dayalı bir kimlik. Demek ki, küçük halkların yazgısı, toplu kimliklerinin tarihsel mağdurluk anısından kaynaklanan düşsel aşırı-büyümesinin (*hipertrofi*) bir belirtisidir. Bu iyileştirilmemiş yara daha sonra, tarihsel imgelemi sürdüren ve ezilmiş halklara ilişkin yazınsal ve kültürel anlatılarda yankısını bulan büyüklük öyküleriyle örtülür.

Şiddetten yararlanmaya hazır milliyetçi liderler açısından, etnik ötekilerin kanına susamışlığın nedeni, bölünmeyi amaçlayan bir "öteki"nin toprağın simgesel değerini gasp etmek üzere olduğu toprak tartışmalarıdır hep. Binyılın sonunda Yugoslavya'daki savaşçıların "uygarlık dışı" davranışları, aynı mülksüzlük –geçmişteki ya da günümüzdeki– duygularından kaynaklanır, ama her zaman kan ve toprak imgeleriyle bağlantılıdır. Komünizm sonrası vampirliğin yerel biçimlerinin (Slobodan Miloşeviç ve "sırplar") ve varlığını sürdüren son süper gücün (Soğuk Savaş'tan sonra Amerika Birleşik Devletleri) küresel açlığının ortak etkileri, Balkanlarda herhangi bir sivil yaşam biçimini ya da toplumlar arası anlayışı engellemede eşzamanlı işlev görür.

Balkanlarda, küçük ulus çoğunlukla silahlıdır ve güçlü bir müttefik tarafından desteklenir; bu güçlü müttefik, Maria Todorova'nın belirttiği gibi, çoğunlukla kendi jeopolitik düşlerini gerçekleştirmek için "yavru ulus"unu besler.[6] Büyük güç, yavru ulusun zayıflık duygusunu sömürerek, ittifak içine girdiği ülkenin küçüklüğünü ve acı çekmişliğini bölgede nüfuz kazanmaya çalışan öteki büyük güçlerle ilişkilerinde stratejik kazanımlar elde etmek için manipüle eder. Kurbanın hem gerçek, hem düşsel acısı ve ıstırabı, suçluluk duygusundan yoksun ve yalnızca öç almayı hedefleyen haklı bir öfkeye dönüşme sınırındadır her zaman. Etnik ötekine yönelik sorumluluğu

üzerinden atma, daha önceki bir tarihsel çevrimde genellikle kurban olmuş olan zulmediciyi temel içgüdülerine indirgenmiş –aynı anda hem insan-altı, hem insan-üstü– bir yaratığa dönüştürür.

Zulmedici, gücünü geçmişte çekilmiş acılardan alır ve çok eski haksızlıkların öcünü almak için saldırgan rolünü üstlenir. Milosz'un ulusunun tarihsel imgelemini kuşatan en yakın tarihli olay 1939 Molotov-Ribentropp Antlaşması'dır; Polonya bu antlaşmayla Rusya ile Almanya arasında bölünmüş, bir kez daha parçalanmıştı. Küçük ulusun kurban anlatısı bu tür örnekler yoluyla gelişir. Güçlü müttefiklerin stratejik kumar oyununda pazarlık fişleri olarak kullanıldıklarını gören uluslar, genellikle yazınsal ve kültürel alanda bir çıkış yolu bulan bu aşırı tarihsel imgelemi geliştirirler.

Milosz, Avrupa'nın Doğu'su ile Batı'sı arasındaki temel farklılığın, "bellek ile belleksizlik" arasındaki fark olduğunu öne sürer.[7] Batılılar için, özellikle Amerika Birleşik Devletleri kolonilerine yerleşmiş son derece başarılı Avrupalılar için, tarih bugün bir merak konusudur, ders kitaplarıyla sınırlı bir konu, Batı'da "puslu bir geçmişin belli belirsiz anımsanması" şeklinde var olan bir şeydir.[8] Bu belleksizlik büyük güçlere yalnızca güncel çıkarlarını gözeterek hareket etme olanağı verir; büyük güçler, geçmişi, küçük ulusları dokunaklı bir biçimde, sahip olmadıkları bir güçle özdeşleşme arayışına sokan bir tehdit olarak görürler.

Yugoslav yazarı Danilo Kiş, korku ülkesinin bütün Avrupalılara yakın olduğunu hatırlatır bize, çünkü Avrupalılar etnik ötekilerin ideolojik ve ırksal saflık fikrine kurban edildikleri uzamda yaşamaktadırlar. *Tomb for Boris Davidovich* (Boris Davidoviç İçin Mezar) adlı yapıtının "The Magic Card Dealing" (Büyülü Kâğıt Oyunu) başlıklı bölümünde, Stalin'in Gulag'ındaki suçlular Marsilya Tarotu'na benzer bir kâğıt oyunu oynarlar. Oyundaki Şeytan ya da Ana adlı ödüller, Stalin'in siyasi muhaliflerinin hayatlarıdır.[9] Eski Yugoslavya'da, gerek ırksal saflık arayışı (Sırpları, Yahudileri ve Çingeneleri katleden ayrılıkçı Nazi rejimi Ustača bunun somut örneğidir), gerek Titocu komünizm biçimi, İkinci Dünya Savaşı sırasında çok büyük bir şiddete yol açmıştır.

Milosz, acı bir ironiyle, Batı'nın teknolojik gelişmişliğin bedelini tarihsel ve kültürel bellek yitimine gerilemekle ödediğini belirtir. Bu "yaşamsal çıkarı"nın dışında kalan şeyleri unutma eğilimi, Amerika Birleşik Devletleri'nde egemen ideolojik söylemdir ve yaygın "tarihle ilgili kavramların belirsizliği"nde açıkça görülür.[10] Milosz, küçük ulusun tarihsel imgelemini şekillen-

diren "doğru yer ve zaman" anlayışını bu unutkanlık politikasıyla yan yana koyar. Bugün, göründüğü kadarıyla, kalan son süper gücün belleğe gereksinmesi yoktur, çünkü bu güç içeride ekonomik büyümenin, dışarıda ise barışı koruma operasyonlarının yön verdiği sürekli bir şimdide yaşamaktadır.

Avrupa temelli toplu anlatıların çoğunda, kan gereksinmesi belleğe kutsal bir şehitlik imi gibi kazınmış geçmiş hakkındaki öyküler aracılığıyla dolaşır. Bu im kurban edilmişliğin yükünü taşır ve dile gelmez karanlığın içinde gizlenen vampir biçiminde geri döner. Gotik düşselliğin yarattığı korku etkisi, eski Avrupalıların üstesinden gelmeye ve unutmaya çalıştıkları geçmişi anımsatır Batılı seyirciye. ABD'nin başı çektiği Batı'nın barışı sağlamak ve geçmişle şimdiyi silip yeniden şekillendirmek için kullandıkları "insan hakları" etiği, küçük ulusların sefil güçleri karşısında sorgulamaya açılır. Bu uluslar, "sırplar"ın intikamı yoluyla kendi sömürgecilik sonrası mağdurluklarını yeniden yaşamaya zorlanırlar.

Milosz'un bellek poetikasına göre, küçük ulusların tarihsel imgelemi, bu özgül, kurbana has tarih duygusundan yoksun büyük ulusların emperyal mantığınca sürekli olarak yazılıp silinir. Bir başka deyişle, küçük uluslar acı çeker ve düş kurarlar, buna karşılık büyük uluslar tarihsel imgelem sorununu salt akademik bir arka plana iterek yönetirler. On dokuzuncu yüzyılda, yükselmekte olan orta sınıfların, kendi uluslarının utkulu imparatorluk günlerine yönelik özlemleri biçim veriyordu "Öteki" Avrupa'nın tarihsel imgelemine: insanın kendi ulusal varlık ve aidiyetinin tam bir buradalık [*presence*] olarak hayal edildiği bir geçmişti bu.

O çok uzun yüzyıl boyunca, küçük ulusların büyük güçlerin emperyal yönetimi altına girişi, her ne pahasına olursa olsun kurtuluş savaşımını kazanma anlayışı çerçevesinde yeniden yorumlandı. Bu ulusal yükseliş ânından önce, Batı için Balkan halkları büyük ölçüde görünmez kalmışlardı, tıpkı bir vampirin aynadaki yansısı gibi. "Öteki" Avrupa'nın tek tek her ulusu için emperyal köleleştirilmenin özgül koşulları ne kadar farklı olursa olsun, on dokuzuncu yüzyılda ulusun ve ulusal kültürün yeniden keşfedilmesi, bu küresel görünmezliğe karşı mücadele veren sömürge sonrası bir miras bağlamında gerçekleşiyordu.

Yüzkarası Giz

Ulusun yeniden keşfedilmesi süreci geçmişi yüceltir, her zaman belirsiz ve *Dracula*'nın "eski çağlar"ının kahramanlık yükü altında çökmeye hazır

görülen şimdi ile tekinsiz bir ilişki kurar. Şimdinin bu boşluğu, doğmakta olan ulusal kültürlerin tipik özelliğidir; Harker'ın ölümsüz konta bakarken aynada "bir insan izi" görememesinin bir nedeni de belki budur. "Arkamdaki bütün oda görünüyordu; ama benim dışımda hiçbir insan izi yoktu aynada."[11] O "Öteki" Avrupalıların Türk, Avusturya-Alman ve Rus sömürgeciliği çağları sırasında büyülü tarih aynasında yansıdığını gördükleri boşluk çok çabuk kan ve aidiyet anlatılarıyla dolduruldu.

Vampirin geri dönüşü ve "eski çağlar"ın egemenliği, geçmiş utkunun düşsel yeniden kuruluşu yoluyla başarılır, bir de "ulusal" dilin ve halkın övgülerini dile getiren kanonsal edebiyatın derlenip düzene koyulması yoluyla. Halka ve "şanlı" geçmişine ilişkin folklorik görünün kayda geçirilmesi arzusu, insanın kendi kültürel kimliğine ilişkin savaşımcı bakışını olağan hale getirir. Bu "Öteki" Avrupalılar, günümüzün Batı Avrupalıları için gene görünmez olmakla birlikte, zamansal boşluğu kapamaya çalışır ve hem liderlerinin, hem dış dünyanın onları tabi kıldığı savaşımcı görüden ayrı bir kimlik üstlenirler.

Kötü ünlü Transilvanyalı, eski çağların "salt modernlik"le öldürülemeyeceğini gözlemlerken, Balkan hayallerinin belirtisi olan bir zamansallığı yeniden canlandırır. Bu sözler, Bram Stoker'in *Dracula*'sının kahramanı-anlatıcısı Jonathan Harker'ın yazdığı günlüğe kaydedilmiştir. Stoker'in gotik imgeleminde vampir, Avrupa'nın geçmişe ilişkin öykülerini lekeleyen ve "Öteki" Avrupa'nın ötekiliğini anlamanın zamansal bağlamını belirleyen kan ve kötülük yolu olarak ortaya çıkar. Avrupalı Doğu, gotik imgelemin aynasında birkaç yüzyıllık bir zamansal gecikmeyle yansır; Harker'ın Batılı imgelemine yabancı, gene de bildik görünür onlar.

Balkanlar, Avrupa ile Asya arasında, yarımadada yaşayan belirsiz ve melez kimlikler yüzünden hem yabancı, hem geri geçiş bölgesi olarak temsil edilirler. Batı, vampire benzer biçimde, Balkan zamansallığında kendi yansısını göremez ve Doğu'dan sızma korkularını Dracula'nın şatosunun karanlık odalarına gömer. Bu arada, "Öteki" Avrupa'nın entelektüelleri, her zaman Batı'nın aynası ile kendi "yerlici" eğilimleri arasında bocalamışlardır. Gene, Transilvanyalı kontun yansısı gibi, milliyetçi seçkinlerin "yerlici" güdüleri Ortaçağ şatolarının mahzenlerinde daha iyi gizlenip örtülmüştür.

Geç sömürge döneminde Doğu Avrupalıların yerli imgelemine Osmanlıların, Habsburgların, Romanoffların eline düşmeden önceki özgürlük günlerine yönelik güçsüz burjuva özlemi biçim vermiştir. Bu hanedan üçgeni, Aydınlanma'nın asla bütünüyle silemediği yollardan "yerli" kültür-

leri sömürgeleştirmiş ve vampir mirasının uzun ömürlü olmasına katkıda bulunmuştur. Tarihin bir ürünü olan talihsiz konta Batı'nın sömürgeci bakışı biçim verir; Batı, vampir imgeleminin parodili olmayan yönlerinde yansıyan kendi kana susamış geçmişinin varlığını sezer. Medyanın 1990'ların ilk yarısında eski Yugoslavya'daki vahşet karşısında çarpık bir büyülenmişlik sergilemesini çözümlerken, bu aynasal kimlik yerdeğiştirmesini unutmamak gerekir.

Vlad Dracul'un Türklerin elinde tutsak iken işkence sanatını öğrenmiş olması, Balkan halkları arasındaki bir başka önemli hayali pekiştirir. Milliyetçiler için, Balkan Hıristiyanları arasında İslami halkların sürekli varlığı, bu Hıristiyanların utanç verici geriliğinin bir göstergesidir. Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşünden sonra, Slav Hıristiyanların Türklerin köleliğinden kurtuluşunu, sömürgeci efendilerle ve onların "Hıristiyan köpekler ve kâfirler"i küçümsemesiyle güçlü bir özdeşleşme izlemiştir.

Doğu ve Batı Avrupa'nın, yazınsal imgelemi meşgul etmeyi sürdüren ve eceliyle ölmeyi reddeden eskiye, kadim zamana büyülü ilgisi ortaktır. Açıkça teknolojik açıdan üstün Batı uluslarının özelliği olan "salt modernlik" o anıyı öldürme ve bir halkın toplu kimliğine ilişkin anlatıları silme görevini üstlenmiştir. Bram Stoker'in on sekizinci yüzyıldaki Balkan vampir salgınlarına gotik tepkisi, bir zamansallığın bir başka zamansallıkla öldürülmesini akla getirir. Batı Avrupa, üstün bir güç unsurudur; gene de, çoktan ölmüş olanların direnciyle karşılaşır.

İşçi özyönetiminin ve bağlantısız dış politikanın öngörülebilir başarısızlığının ardından, Yugoslavya'nın komünizm sonrası sivil düzeni yavaş yavaş parçalanınca, Yeni-Ortaçağlı siyasi uygulamalar yükselişe geçti. Ana yurdumun kopan bağları, Slav ötekilerin ve onların etnik ötekilerinin eşzamanlı olarak ayrılma ve bir arada kalma arzularının sonucudur. "Kardeşlik ve birlik"e dayalı eski Tito düzeninin ortadan kalkmasından sonra beliren farklı etnik-dinsel biçimlenmeler, Yugoslavya'nın son bulmasının ardından ortak bir etnik devleti yitirecek olan "sırplar"ı tehdit ediyordu.

"Öteki," "öteki"ni öldürmeye başladıktan sonra gelen sömürgeci boyutun dirilişi, entelektüellerin anlatılarında dile getiriliyordu. Bu entelektüeller birden Ortaçağlı köklerini keşfetmekle kalmayıp, bu keşfe ABD'nin başı çektiği Batı'nın günümüzdeki egemenlik söylemini oluşturan tüketicinin "daha çok arzusu"nu da eklediler. Tito'nun ve yoldaşlarının başardığı çağdaşlaşmanın toplumsal etkileri komünizmle birlikte ortadan kaldırılacaktı; buna karşılık,

bütün Yugoslavya sonrası devletlerde din ve dinin savunucuları eşi görülmemiş bir nüfuz ediniyorlardı. Özgül milliyetçi görüler, Yugoslav iskeletinin eski imparatorlukların hatları boyunca kırılmasına yol açtı. Tek istisna "sırplar"dı. Onların bombalara ve açlığa karşı inatçı dirençlerinin gizi vampirlere özgü bir gizdir, çünkü aklın ve gün ışığının dışında duranların gizidir.

"Kardeşlik ve birlik" bir toprak savaşına dönüşürken, yabancı diplomatik ve askeri müdahaleler yurttaki etnik terörü meşrulaştırıyordu. Çatışma, eski Osmanlı ve Habsburg imparatorluklarını bölen uygarlık fay hatlarında patlak veriyordu. Yükselen milliyetçi seçkinlerin belirledikleri hedefler farklıydı: "sırplar" tek bir devlette yaşamalarına imkân sağlayan bir oluşum olarak Yugoslavya'yı savunuyor; buna karşılık, kalan Yugo-ötekiler ayrılık ve bağımsızlığı yeğliyorlardı. ABD'nin başı çektiği Batı "sırplar"ın düşmanlarını destekliyordu, çünkü ülkenin dağılması, komünizmin dışarıdan, Sovyetler Birliği'nce dayatılmadığı, görece önemsiz bir Soğuk Savaş düşmanının yenilgisi anlamına geliyordu. Yugoslavya, işçi devletinin yerli bir değişkesiydi; dünya savaşları ve karşılıklı soykırımlar gibi korkunç olaylardan sonra kendini toparlayabilmişti. Dehşetin gizi ve hem Doğu'da, hem Batı'da başarısı, küresel ve yerel vampirlik biçimleri arasındaki karmaşık ilişkide yatar.

Aslında, komünizmden sonra ortak herhangi bir devlet biçiminin toplu olarak reddedilmesi ve "Doğu" Avrupa'nın "ötekileştirilmesi"ndeki örtük şiddet, Yugoslav yönetimini ele geçirmeye yönelik yakın tarihli savaşların (1991-1995) medyada sergilenmesinde belirgindir en çok. Böyle bir soykırım çılgınlığından sonra, bütün uzmanlar, insanların artık kardeş olmadıkları görüşünde birleşiyorlardı. ABD'nin başı çektiği Batı, Yugoslav iskeletinin parçalanması sırasında yaptığı "hatalar"da Balkanlara ilişkin kendi çarpık bakışının oynadığı rolü görmeyi reddediyordu; bu reddin kendisi, bölgede stratejik üstünlük elde etmenin bir parçasıydı. Balkanlarda gerçek acımasızlıklar yapıldı; bunlara bir de "barışı korumaya yönelik" operasyonlar ve vampirlerin en vampiri "sırpları" öne çıkaran medya haberleri eklendi. NATO hükümetlerinin son derece somut askeri, siyasi ve diplomatik önlemleri, Avrupa'nın "sırplar"ın yaşadığı parçasını Batı'nın simgesel alanından koparmaya yarıyordu; ne var ki, müstehzi bir gözlemci elbette yetmiş yedi gün süreyle "insanlık adına yapılan bombalama"nın ABD'nin başı çektiği Batı'yı "sırplar"a ve onların vampirlik saplantılarına çok yaklaştırdığını öne sürebilirdi. ABD'nin başı çektiği Batı'da Clinton yılları sırasında, orta Balkan yarımadasında yaşayan bu daha az uygar insanları cezalandırmayı haklı çıkaracak yeni bir tekno-üstünlükçü söylem biçimi belirdi.

Yugoslavya'nın yönetimini ele geçirme savaşları sırasında yeniden canlandırılan soykırım uygulamaları, Yugoslavya, Bosna, Kosova ve "sırp" adlarını cinayet, ırza geçme ve etnik temizleme de dahil olmak üzere korkunç uygulamaların birer göstergesine dönüştürdü. Ama bu uygulamaların hepsi ortak Avrupa-Batı mirasının bir parçasıdır: Batılı sömürge güçleri, denizaşırı ülkelerde kendi yönetimleri altında yaşayanların ve Avrupa'nın içindeki "ırksal" düşmanlarının üzerinde sınamıştır bunları. Birçok NATO ülkesinin kimliği, aslında varlıkları Batı'nın ortak soyuna yabancı görülen bu "ötekiler"in bastırılması ve reddedilmesi yoluyla oluşmuştur. "Sırplar" kusursuz bir hayalettir. Şiddet yanlısı, gene de küçük bir güçtürler ve ABD'nin başı çektiği Batı için kültürel korkuluk rolünü yerine getirirler. Soğuk Savaş sonrası söylemde, bu hayaletimsi topluluk, yoldan çıkmış insan doğasının tehdit edici görünümü olarak, hem Marx'ın, hem de Sovyet ağabeyinin yerini almıştır.

Modern Avrupalı ulusal kimlik, bir toprağın tek bir etnik gruba ait olduğu gibi açıkça indirgemeci bir devlet tanımına dayalı olarak doğmuştur. Aynı süreç –etnik kimliğin toprağa bağlı olarak tanımlanması süreci– yirminci yüzyılın son on yılında Balkanlarda devreye sokulmuştur. Derrida'nın "Avrupalı sorumluluğunun gizi" adını verdiği şey, son on yılda gerçekleştirilen çeşitli Balkan adaleti biçimlerinin merkezinde yer alır.[12] Bir yüzyılı aşkın bir zaman gecikmesi, Aydınlanma'nın mirasçısı Batılılara, uluslar arasındaki mücadelelerin sayısız savaş ve pek çok kan dökme yoluyla Avrupa kıtasını şekillendirdiği gerçeğini gereğince bastırma imkânını vermiştir. Gerçekten de, bu vampir hayaleti, Stoker'in Balkanlara ilişkin görüşünü pekiştirmiştir: Stoker'e göre, Balkanlarda "eski çağların, salt 'modernlik'in öldüremeyeceği kendine özgü güçleri vardı ve hâlâ var." Yugoslavya, Avrupa'nın yüzkarası gizidir: beni yaratan ötekiliğin bastırıldığı, cezalandırıldığı ve bombalandığı bir yer.

Düşsel Mercek

Gotik düşsellik, on dokuzuncu yüzyılın sonunda bu düşselliği İngiliz dilinde yaratan yazarların ötesine geçmiş, Balkanlara ilişkin çağdaş jeostratejik algılamalar için bir merceğe dönüşmüştür. Vesna Goldsworthy'e göre, "büyük bir olasılıkla, İngilizce'deki Balkan kökenli en yaygın sözcüklerin hepsi –'dangalak/oğlancı (*bugger*)', 'Balkanlaş(tır)ma' ve 'vampir'– bir bakıma, Öteki korkusunu, olası işgal ve yozlaşma tehdidini yansıtır."[13] Yirminci yüzyılın son on yılı, gotik düşsellik merceğinden görünür kılınan bir toplu figür daha eklemiştir buna: Kana susamış Sırplar.

ABD'nin başı çektiği Batı'da medya ağları, "sırplar"ı vampirin postmodern bedenlenmesi olarak zihinlere yerleştirmiştir. Avrupa'daki asıl saldırgan ırk olarak temsil edilen "sırplar," vampirin kendi Balkan yurdundaki ölümsüz açlığını diriltmişlerdir ya da gündelik enformasyon dünyamızın üreticileri bizi buna inandırmak istemektedirler. Balkanlara ilişkin günümüzdeki bilginin büyük bölümü, "eski çağlar"ın geri dönüşünü gösteren bu aşırı şiddete bağlıdır. Toplu varolmanın kurban verme mekanizması, kanlı Kosova sunağında görülür hale getirilmiştir: "sırplar"ın İslam'a köleliği anımsatan değerli bir yara gibi korudukları bir yer.

"Sırplar" her ne pahasına olursa olsun özgürlüğü arzu ettikleri için, ABD'nin başı çektiği Batı onların ortak devlet görüşünü tehlikeli bir hayal olarak görür ve bu görüşe itibar etmez. Yugoslav yönetimini ele geçirme savaşları (1991-1995) sırasında işlenen gerçek savaş suçları ve NATO'nun Federal Yugoslavya'yı bombalaması (1999), gotik düşselliğin ustaca kurduğu mercekten görülür, böylece "sırplar" şeklindeki toplu hayal NATO'nun varlığının haklı çıkarılması olarak belirir. En büyük Balkan ulusunu tanımlamak üzere tırnak içinde ve baş harfi küçük olarak yazılan ad, "sırplar"ı özel bir addan medyadaki kötülük bedenlenmesine indirger. Bu vampir esinlenmeli topluluk, uluslararası savaş suçları zanlılarının önderliğinde ve şatosu NATO bombaları ve füzeleri tarafından yıkılmış olarak girmiştir yeni binyıla. Küresel medya "sırplar"ı bir etnik nefret bütünü olarak temsil ettiği için, "uluslararası toplum" adı verilen topluluk da ulus kavramını bu hayali cemaatten geri almıştır.

Yugoslavya'nın parçalanması, "sırplar" adındaki büyük baş harfin zamanla silinmesine katkıda bulundu. "Sırplar"ın "ötekiler"i Yugoslavya'dan kaçıp, vampirce davranışları yüzünden kendilerine dayatılan karantinanın bir göstergesi olarak adları çevresindeki tırnak imiyle bıraktılar onları. Komünizm sonrası dünyada "sırplar"ın kimliği, ad biçiminden (özel ad olarak Sırp) eylem biçimine (İngilizce'de *to serb* [srbovati], insanın kendi etnik acısının utkusunu yüceltmesinden, kendi etnik ötekilerini vahşice yok etmesine uzanan eylemleri gösterir) dönüşmüştür. Gerek yerel, gerek küresel medya bu ulusa ilişkin temel, anıtsal ve tarihsel olarak değişmez bir varlık imgesini kabul ettirmede birlikte hareket etmiştir. Küresel medya dilbilgisi "sırplar"ı başkalarının acı çekmesinden zevk duyan o eski varlığın geri dönüşünün bir belirtisi şeklinde sınıflandırmıştır.

Samuel Huntington'ın farklı uygarlıklar arasında çatışma görüşü, ABD'nin başı çektiği, kendisi vampirlerin vampiri olan ve ortalama küresel

tüketicinin her arzusunu biçimlendiren Batı'nın saldırgan bir tasarısıdır. Huntington, ırkı biyolojik olmayan bir kurgu şeklinde yeniden tanımlar: Bunun yerine, aidiyet, bir dinsel ve kültürel miras meselesi haline gelmiştir. Bu senaryonun eski Yugoslavya'da somutluk kazandığı birebir doğruysa da, bu tür gelişmeler yerel güç mücadelelerinden çok, dışarıdaki karar alıcıların gotik siyasi imgeleminin bir sonucuydu. Hırvatistan'da yenilgiye uğratılıp saf dışı edilmeleri, Bosna-Hersek'te karantina altına alınmaları ve Sırbistan'da cezalandırılmak üzere NATO tarafından bombalanmaları gerçeğine rağmen, "sırplar" ABD'nin başı çektiği Batı tarafından hedef alınmaya devam etmektedirler, çünkü iki kez Şarklılaştırılmışlardır. Osmanlı bağımlılığının sömürgecilik sonrası mirasını da taşıyan Ortodoks Hıristiyanlığın küçülen dünyasının üyeleri olarak, Avrupa içinde Avrupa'nın Öteki'sine dönüştürülmüştür "sırplar."

Küresel medya, kendi etnik suçları için "sırplar"ı bir örnek haline getirmiş, böylece toplu sorumluluk kavramının Daniel Jonah Goldhagen gibi kişilerce yeniden canlandırılabileceği bir atmosfer yaratmıştır. Yerli hoşgörüsüzlük "sırplar"a yüklenmiş, buna karşılık komşuları zor yoluyla etnik yerdeğiştirmeye, kitlesel ırza geçmelere, katliamlara ve toplama kamplarında işkenceye maruz kalanlar olarak çizilmiştir. Küresel televizyonda sergilenen bitmek bilmez sığınmacı dalgası, bu vampirler ulusuna karşı her savaşım biçimini haklı göstermek için kullanılmıştır. Önde bir korkuluk gibi duran "sırplar" sayesinde, Amerika Birleşik Devletleri'nin uydu devletleri (İsrail, Türkiye), neredeyse göze görünmeksizin, kendi azınlıklarına Kosovalı Arnavutların çektiği acıya benzer ölçekte şiddet uygulayabilmektedir.

Böylece, Hırvatistan ve Bosna'daki savaşta olan korkunç olayların medyada veriliş tarzı sayesinde, ABD'nin başı çektiği Batı vampir "Sırplar"a karşı suç işleme hakkı olduğunu düşünüyordu; "Sırplar"ın etnik ötekilerine saldırırken sergiledikleri gözü dönmüş vahşilik, onların küçüklüğü ve zayıflığını kolaylıkla kapatıyordu. Miloşeviç'in 1980'li yıllarda etnik gururu yeni bir milliyetçilik aracına dönüştürmesi, ülkenin belirsiz stratejik konumuyla birleşince, küresel topluluğun siyasi, ekonomik ve kültürel dışlamasıyla sonuçlandı. Yugoslavya içindeki patlama "sırplar"ı "etnik tutkal" rolünü oynadıkları, küçülen ortak bir devletteki bir nüfus haline getirdi. Amerika Birleşik Devletleri "sırplar"ı yok edici çözümlere tabi tuttu: amaçlı yıkım, bütün bir nüfusun seyreltilmiş uranyumla zehirlenmesi ve bombalanmış petrokimya tesisleri.

"Sırplar"ın askeri cılızlıkları ile şişirilmiş ulusal kimlikleri arasındaki gülünç oransızlık, 1999'da Yugoslavya'nın bombalanması sırasında kutlanan NATO birliğinin sunağında kusursuz bir kurban haline getirdi onları. Bir toplu hayal olarak "sırplar"ın stratejik açıdan eski bir düşmanın ikamesi olarak konumlandırıldığını unutmamak gerekir; anıtsal Atlantik ötesi ittifak, bu düşmana karşı ABD'nin başı çektiği Batı'nın temellerini korumak için kurulmuştu.

Bu eski düşman, Kont Dracula'nın Transilvanya'daki yıkık şatosunda oturmaz yalnızca. Daha çok, başka düşsel toprakları kaplar ve başka hayalet görüngülerini çağrıştırır; bunların en yakın tarihlisi "dünya komünizmi" olgusudur: ABD'nin başı çektiği Batı'nın soylu şövalyelerini tepeden tırnağa silahlanmaya ve 1989'da Berlin Duvarı'nın yıkılmasından sonra kalan her komünist kaleye karşı saldırının önderliğini etmeye zorlayan bir totaliterlik hayaleti. Rusya'daki daha büyük Ortodoks ulusunun mükemmel bir ikamesiydi "sırplar": Sayıca saldırıya asla karşılık veremeyecek kadar az ve medyada yargılandıkları suçlar dolayısıyla insanlıktan dışlanacak kadar karanlıklardı.

"Sırplar" yeni bir yasadışı ulus olarak küresel medya imgelemini meşgul etmeyi sürdürür: "Eski çağlar"dan vampirce geri dönüşünün, Madeline Allbright'ın "harika ordu" adını verdiği ve Sovyetler Birliği'nin dağılmasından sonra ciddi bir eylemsizlik sıkıntısı çeken askeriyeden tek ve kesinlikle güçlü bir tepkiyi hak ettiği düşünülen bir topluluk. Batı demokrasilerinin silah depoları, Kosova'yı 1999'da "sırplar"dan koparmayı başaran darağacını ve hava gücü kanatlarını sağladı – medyanın, Stoker'in "kendine özgü güçleri" olan "eski çağlar"ında takılıp kalmış şeklinde betimlediği topluluk için Kosova'nın olağanüstü değerli konumuna rağmen.

"Sırplar"ı kendi "tarihi topraklar"ına bağlı kalmaya iten nedir? Dracula'daki gotik düşsellik, Avrupa'nın mirasında derin kökleri olan İslam karşıtı bir dünya görüşünden kaynaklanır. Avrupa'nın genç modernleri, Balkan Hıristiyanlarının "Osmanlı boyunduruğu" altındaki yazgısından yakınarak geçirmişlerdir on dokuzuncu yüzyılı. Bu bakış açısı, Edward Said'deki anlamıyla Şarkiyatçı olmamakla birlikte, "Hilal" ve "Türk"e düşman topraklar olarak Avrupa üzerinde bir egemenlik iddiası kurgular, tıpkı "sırplar"ın milliyetçi ideolojilerinin Boşnak ve Arnavut "öteki"lerini yaftaladığı gibi. On dokuzuncu yüzyıl Avrupa'sı İslam'ın Balkanlardan çekilmesine tanık olmuştu; bunu, bütün savaşları sona erdirecek olan Büyük Savaş'ın "salt modernlik"i izleyecekti. O halde "sırp" hayaletini, Orta Avrupa'da sona erecek son emperyal güç olan Avusturya-Macaristan yeniden gündeme getirdi. Birinci

Dünya Savaşı'nın arifesinde, Clara Zetkin şöyle yazıyordu:

> Avrupa halkının karşısında titrediği korkunç hayalet gerçeklik haline geliyor. Savaş, insan bedenlerini, yerleşim yerlerini ve tarım alanlarını ezmeye hazır. Avusturya, yirmi yaşındaki bir Sırplı gencin Tahtın Vârisine karşı anlamsız davranışını, Sırp halkının egemenlik ve bağımsızlığına karşı ve son çözümlemede Avrupa barışına karşı canice bir davranışın mazereti olarak kullanıyor.[14]

Kan emici milliyetçiliğini imparatorluk bölgesi Bosna-Hersek'e yayma ve son Orta Avrupa İmparatorluğu'na meydan okuma cüretini gösteren aşağı köylü ırk, barbarca eğilimlerinden ötürü ABD'nin başı çektiği Batı tarafından bir kez daha hedef alınıyordu. Vlad Dracul Tepeş'in adını, Osmanlı ordularını Avrupa'nın sınırlarında durdurduğu için babasına Habsburg Kutsal Roma İmparatoru'nun verdiği Drakon onur nişanının Vlah dilindeki bozulmasından almış olması yalnızca bir rastlantı mı? Bir kez daha, Orta Avrupa ve Balkanlar, tarihi kont figüründe ve İslam akınlarından korudukları haç yoluyla birleşiyorlar. Dracula'nın aristokratik mirasına Stoker'in döneminin milliyetçi ağız kalabalığı ekleniyor. Jonathan Harker gizemli konta kökenini sorduğunda, başka durumlarda Haç karşısında dehşete kapılan Dracula kendisini "Kosova'nın utancı"nın öcünü alan bir Haçlı olarak tanımlar:

> Cassova'nın [yani, Kosova'nın] bu büyük utancı gerçekleştiğinde, Eflâk ve Macar bayrakları Hilal'in altında kaldığında, Voyvoda olarak Tuna'yı geçip Türkleri kendi toprağında bozguna uğratan benim ırkımdan biri değil miydi? Gerçekten de, bir Dracula'ydı o.[15]

Dracula'nın yaşı tek bir insan yaşamının sınırlarını aşar, ona "Kosova'nın utancı"nın intikamını alma gücünü veren bir geçmişe uzanır. O dönemde, bu mit hâlâ oldukça etkiliydi, yalnızca "sırplar" arasında değil, bütün Batı'da. Stoker'in gotik imgelemi, Müslüman efendilerinin buyruğunda yaşayan Balkan Hıristiyanları adına "Avrupa'daki Türkiye"ye karşı tüm Avrupa'nın verdiği bir savaşımın simgesi olarak ele alıyordu Kosova'yı. 1999'da ABD'nin başı çektiği Batı'nın Kosovalı Arnavutları "sırplar"dan kurtarmak için yaptığı "insancıl amaçlı müdahale," o uygarlık örüntüsünü tersine çevirir, çünkü Batı çoğunlukla Müslüman azınlık adına müdahale-

de bulunmuştur. Yeni dünya düzeninin vampirleri olarak "sırplar" hayaleti, belli ki bu tersine çevirmeyle sürdürülmektedir; söz konusu tersine çevirme, Batı'ya "komünizm"in son kalıntılarını yok ederken, bir yandan da kendini bir etnik hoşgörü modeli olarak sergileme olanağını vermiştir.

Gotik düşsellik, Avrupa topluluklarının geçmiş travmalarının gecikmiş bir yansıması işlevini görür ve daha sonra bu imge küresel haber ağlarının anlatıları aracılığıyla –bu ağlar gerçek zamanda kendi Balkan öykülerini anlatırlarken– "sırplar"a yansıtılır. Dracula'nın "Kosova'nın utancı"nın intikamını almanın gerekliliği hakkındaki konuşması, Batılı liderlerin Yugoslavya'nın NATO tarafından bombalanması sırasındaki konuşmalarıyla aynı söylemler dağarcığından kaynaklanır. O dönemde, Bill Clinton *New York Times*'da Joseph Conrad'a bile gönderme yapmıştı, bize kendi dünya görüsü içinde "Balkanların karanlığın yüreğine yazgılı olmadıklarını" anımsatmak için.[16] Balkanlar burada Conrad'ın düşsel Afrika'sından bile daha kötü olma gizilgücüne sahip bir yer olarak anılır. Küresel medyanın sözcük dağarcığında, insan yaşamının masumluğu sürekli olarak "sırplar" –yok edici liderleri Slobodan Miloşeviç'in kararlarının temsil ettiği bir hayal– tarafından ihlal ediliyordu.

Örnek acımasızlık şeklindeki vampir miti, "Sırplar"ın sömürge sonrasında yeniden uyanan öfkesini yatıştırmak gibi yeni bir uygarlaştırıcı misyona girişmek için Avrupa ve Amerika'ya kusursuz bir mazeret sunan Sırplı başkanın kişiliğinde yeniden canlandırılıyordu. Avrupa'daki son komünist başkanın adı çoğunlukla "sırplar"a karşı müdahaleleri haklı çıkarmak için anılmıştır, özellikle onun kendi kana susamış ırkı uğruna masum sivilleri kurban etme istekliliği yüzünden. *Balkan Ghosts* (Balkan Hayaletleri) adlı kitabında Robert Kaplan, Dracula'nın kalıtı ile Balkanlardaki komünizm sonrası dönemin yoz seçkinlerinin bugünkü davranışı arasında doğrudan bağlantı kurar.[17]

Kaplan'ın ve Stoker'in "gerçeklik"i arasındaki uzaklık her geçen gün azalıyor, çünkü "sırplar" yeni binyıla can çekişmekte olan komünist iktidarın Miloşeviç çeşitlemesinin boyunduruğu altında giriyorlar. 1999'daki Kosova yenilgisinden sonra, bütün medya seyircileri sormaya başlıyorlar kendilerine: Miloşeviç'in 1989'da Kosova'da dirilttiği vampiri adaletin darağacı ne zaman son yolculuğuna uğurlayacaktır? Larry Wolff ile Todorova'nın Doğu Avrupa ve Balkanların "ötekileştirilmesi" konusundaki mükemmel kitaplarında saptadıkları gibi, Batı bu hayali yerleri gerçek Avrupalı kimliğinin "daha az uygar" bir çeşitlemesini sergileyen topluluklar şeklinde kurma eğilimi

göstermektedir. On sekizinci yüzyıldan başlayarak, kendi Batı uygarlıklarının üstünlüğünü keşfetmek için "Öteki" Avrupa'nın ünlü "aradaki toprakları"na yolculuk eden aydın gezginler bu algılamaları güçlendirmiştir. Dracula anlatısının Jonathan Harker'in Balkanlara yolculuğuyla başlaması şaşırtıcı değildir; burada Harker, Avrupalı kimliğinin çelişkilerini ve onun metafizik temellerini temsil eden bu ölümsüz varlıkla karşılaşır.

Laurence Rickels *Vampiric Lectures* (1999; Vampir Konferansları) adlı kitabında, Batı'nın köklerindeki şizoid bölünmeyi değerlendirmek için psikanaliz kuramındaki yansıtma mekanizmasından yararlanır. Varlık açlığı sürekli olarak bir karşılıklı yutma sürecine yol açar ve Avrupa kimliğinin köklerinde bu vardır:

> Ben Doğu Avrupa'ya saldırırken, Batı'ya saldırma tehdidinde bulunan Doğu'dur; Doğu'yu aktif olarak sömürgeleştiren (ve aslında yamyamlaştıran) biz değiliz: hayvanlar ve insanaltı yaratıklarla dolu olan Doğudur, onun Batı'ya doğru ilerleyişini biz Doğu'ya giden yollarımızda durdurmalıyız. Sözgelimi, vampirlik şeklinde canlandırılan tehdit, her zaman Doğu'dan (sözgelimi, Doğu Avrupa'dan) gelir, açlıkla kendini ikiye bölen hep Batı olduğunda bile.[18]

Ötekinin kanına susamışlık, insanaltı "sırplar" ırkıyla sınırlı değildir. Daha çok, bastırılmış olsa da, *bütün* toplulukların imgelemini besler, çünkü ötekiler, vampirin bitmek bilmez açlığının yansıtılmasında bir perde işlevini görürler. Rickels'e göre, Batılı ötekiler çoğunlukla değerli yaşam gücümüzü, bireysel ve grup kimliklerimizi elimizden almaya niyetli ölümsüz varlığın temsilcileri olarak hayal edilirler. Vampire karşı önceden eyleme geçmezsek, en derinimize yerleşmekle, aykırı arzularıyla kanımızı ve ırkımızı lekelemekle tehdit eder bizi.

Halihazırda ABD'nin başı çektiği Batı'nın küresel kimliği Balkanlara hayali bakış yoluyla kurulmaktadır: Avrupalı bilinçdışının temsili olarak, şiddet ve cinsellik gizlerinin açıkça sergilendiği bir yer olarak ve uygarlıktan önceki "eski çağlar"ın anımsatıcısı olarak işlev görmeye başlayan Balkanlara. Vampir hayali, "sırplar"ı prototip bir Balkan ulusuna dönüştürür; küresel medya, varlığını sürdürmesini ancak etnik ötekilerini sürekli olarak kurban etme yoluyla güvence altına alabilen, eski tarihe takılıp kalmış bir topluluk olarak yansıtır bu ulusu.

Bu aşağı ve vahşi kimlik görüsü Balkan etnik uzamı boyunca yayılır; bu uzam daha sonra "sırplar"ın şiddete dayalı yakınlıklarıyla bozulur. Yarımadada yaşayanların, kültürlerini zaman açısından geri ve uygarlık açısından aşağı şeklinde belirleyen karanlık bir yürekleri vardır. Harker, Dracula'nın şatosuna giden yol boyunca karşılaştığı köylüleri aynı biçimde algılar: "dış dünya için ne gözleri, ne kulakları olan" otistik yaratıklar olarak.[19] Balkanların bu biçimde kodlanması, gotik düşselliğin tipik bir belirtisidir; Jonathan Harker, Avrupa'nın "modernlik"ten etkilenmemiş bu parçasını yorumlarken böyle bir kodlamayı temel alır. *Dracula*'nın anlatıcısı, teknolojinin gücünün, gerçek Avrupalı kimliğinin sınırları içinde ilerlemeye karşı eski körlüğü ve aydınlanmaya direnci yok edemediğini ima eder.

Küresel medya, eski Yugoslav federasyonu içinde patlak veren siyasi ve askeri çatışmaları aynı çerçevede, "eski ve usdışı etnik nefretler"in güdülediği olaylar olarak yorumlamıştır. Bu, kendilerini yönetmekten aciz insanlara "Batı demokrasileri"nin rehberliğini ve korumasını sağlayacak askeri müdahalenin gerekliliğini ima ediyordu. Söylemeye gerek yok, o aynı demokrasilerin sömürgecilik güdüsüyle yüzyıllar boyunca giriştikleri soykırımlar, hiç de Balkan çatışmalarında aracılık rolünü üstlenmeye elverişli ahlaki araçlarla donanmış kılmıyordu onları.

Yugoslav savaşına ilişkin televizyon anlatıları, korku ve nefretin uyanmasına katkıda bulundu, çünkü kökleri "yeni dünya düzeni"yle bağdaşmayan kanlı, gene de utkulu bir geçmiş hakkındaki öykülere uzanan "etnik tutkular"ın sonuçlarını sergiliyordu bu anlatılar.

Irksız Irkçılık

Pek az analist, "sırplar" hakkındaki mevcut siyasi söylemin ırkçı imalarını değerlendirmiştir, belki de kana susamış etnik arılık arayışlarında onlarla eşit görülme korkusuyla. Bu riski aklımda tutarak, ama aynı zamanda medyanın ve halkla ilişkiler sektörünün "sırplar"a ilişkin kasıtlı yanlış yorumunun etkilerini yapıçözümüne uğratabileceğim umuduyla yazıyorum. Batı'da enformasyon endüstrisinin gerçekleştirdiği en başarılı iş, "sırplar"ın 1990'lı yıllarda işledikleri savaş suçlarını Alman Nazilerin 1930'lu ve 1940'lı yıllarda işledikleri suçlarla örtüştürmek olmuştur.

Medya, Avrupalı Yahudilerin tarihsel kıyımını [Şoa] Balkanları yorumlamaya yönelik bir eğretileme olarak gündeme getirdiğinde, "sırplar"ı toplu olarak, komşularının nedensiz yere yok edilmesini amaçlayan soykırımcı

bir ulusa dönüştürmektedir. Ne var ki, bu, Balkanlardaki gerçek olayları çarpıtmakla kalmaz, aynı zamanda tarihsel Şoa'nın benzersiz doğasını da küçültür. Balkan ülkelerindeki halklar –"beyaz" insanları Batı tarafından "daha az" Avrupalı olarak görülmüş olsa bile– egemen bir ırk örneği oluşturmaz hiç de.

Aslında, bu "öteki" Avrupalılar, çoğu zaman Slav kökenlerine ya da Ortodoks Hıristiyanlık ve İslam dinsel kültürlerine aidiyetlerine bağlanan kültürel "gerilik" tonlarıyla lekelenmişlerdir. Kültür farklılığı, daha düşük uygarlık standartlarının bir göstergesi işlevini görmeye başlar, sonuçta belli bir ulusun doğusundaki ve güneyindeki bütün halkları, söz konusu ulus açısından söze dökülmese de esef verici olan bir dizi uygulamaya tabi olmak açısından eşitler. Bu incelikli ırkçılık biçimi bütün Avrupa'da yürürlüktedir, Freud'un milliyetçi şovenizmi bir küçük farklılıklar narsizmi olarak nitelerken daha önce dikkati çektiği gibi.

Batı medyasının bakışı ve NATO liderlerinin iyi niyetleri olmasa, gotik düşsellik korku filmleri ve düşük nitelikli kurmacayla sınırlı kalabilirdi. İmparatorluk yönetimi ve sömürgeleştirme "yerli" kültürleri ithal cılız Aydınlanma'nın asla bütünüyle silemeyeceği tarzlarda dönüştürmüş, vampirlik zamansallığının ve imgeleminin uzun süre yaşamasına katkıda bulunmuştur. Kana susamış kontun torunlarını Avrupa'nın ısrarlı sömürgeci bakışı biçimlendirir; bu bakış, kendisinin pek de aydınlanmış olmayan geçmişinin varlığını vampir figürüne yansıtılmış olarak algılar. Batı halkının 1990'lı yıllar boyunca eski Yugoslavya'daki vahşetin medyada sergilenişine duyduğu çarpık büyülenmeyi çözümlerken, bu ayna görüntüsel kimlik yerdeğiştirmesini unutmamak gerekir.

Yirminci yüzyılın sonunda, Transilvanyalı kontun mirası, Yugoslavya'daki son derece gerçek trajediyle yeniden canlandırılmıştır. Vampir imgeleminin yayılması karşısındaki tedirgin kahkaha-korku karışımı tepki, Dracula figüründeki parodili ve parodili olmayan öğelerin eşzamanlı kültürel temsilinin olanaklılığına tanıklık eder. Vampir çağı korkusuna, Batılı seyircinin kahkahası eklenir. Dracula'nın bütünüyle parodili olmayan temsilleri artık olanaklı değildir, çünkü Jonathan Harker'in Doğu Avrupa'ya bakışı, gotik düşselliğin beslediği çok eski önyargının belirtisidir. Yirminci yüzyıl boyunca Hollywood filmlerinde vampirin giderek artan popülerliği, binyıllık şimdiyi belirleyen kan ve şiddet büyülenmesini anlatır.

Gülünç şiddet, Quentin Tarantino'nun *Pulp Fiction* (1994) filminden sonra, Hollywood'un türlerinden biri haline geldi. Bu tür, Batılı seyircilerin,

1990'lı yıllar boyunca yoksulluğun ve etnik çatışmanın pençesindeki gerçek Balkan halklarının medyada sergilenmesinden sonra yaşadığı "merhamet yorgunluğu"na yerinde bir pazarlama tepkisi niteliği gösteriyor. Francis Ford Coppola'nın *Bram Stoker'in Dracula'sı* adlı filmi de dahil olmak üzere, yeniden çekilmiş birtakım vampir filmlerinin yarattığı kahkaha, parodisi yapılan gerçek şiddetin izini taşır her zaman. Masum siviller komünizm sonrası dönemdeki efendilerinin ellerinde ölürken, vampir imgeleminin küresel çapta yayılımı, Avrupalı düşselliğin çeşitli parçaları arasındaki ilişkileri düzenleyen yeni/eski kültürel oluşumların bir örneğini oluşturur.

Farklı bir görünüm altında ırkçılığın geri dönüşü, düşmanın rolüyle tutarlılık içindedir; yirminci yüzyılın büyük bir bölümü boyunca bu rolü komünizm görünümü altında "öteki" Avrupa oynamıştır. Batılı halk söylemi, "işçi sınıfı" adına o ülkeleri yöneten askeri parti yapılarını, sonuçta Batılı yurttaşların rahat yaşamlarını bozmaya niyetli totaliter efendilerin "kötülük imparatorluğu"nun hizipleri olarak sergiliyordu. Gorbaçov'un reformları 1980'li yıllarda Avrupa'nın iki kesimi arasındaki ideolojik engelleri kaldırdıktan sonra, Batı hemen "üçüncü dünya"da daha önce sınamış olduğu denetim tarzlarına döndü ve askeri, ekonomik, siyasi ve kültürel denetime dayalı sömürgeci ve yeni sömürgeci uygulamalar aracılığıyla Balkan halklarını boyunduruğu altına aldı.

İngiltere Başbakanı Tony Blair, yetmiş yedi günlük NATO bombalamasını ve daha sonra 1999 baharında Kosova yönetiminin ele geçirilmesini, Avrupa kıtasında artık müsamaha gösterilemeyecek bir barbarlığın bozguna uğratılması yönünde atılmış gerekli adımlar olarak nitelendirdi. Medya, bu NATO zaferini olanaklı kılan uzaktan kumandalı bombalamayı, tehlikedeki bir azınlığın (Kosovalı Arnavutlar) "sırplar"ın akıldışı ve kudurgan davranışından kurtarılması için gerekli, insancıl amaçlı bir müdahale olarak yansıtıyordu. Batılı askeri ittifak, Yugoslavya'nın sanayi altyapısını yok edip çevresini kimyasal ve radyoaktif kirleticilerle kirletirken, kendi teknolojisinin üstünlüğünün reklamını yapıyor, Batı'daki haber tüketicilerinin "gerçeklik" olarak kabul ettikleri çeşitli psikolojik operasyon ve elektronik savaş biçimleri aracılığıyla ahlaki üstünlük iddiasında bulunuyordu.

Bu yeni beliren ırkçılık biçimi çoğu zaman ilerici insan hakları diliyle dile getirilir, ama sözde yansız ve evrensel uluslararası adalet düzeni –Lahey'deki Uluslararası Savaş Suçları Mahkemesi çalışmalarının örneklediği gibi– açık bir çifte standart sergiler. Robert Hayden, bu olguyu değerlendirmek için "insanhakçılığı" terimini üretmiştir; özellikle, eski Yugoslavya'daki savaş

suçlarının, NATO pilotlarının "sırplar"a karşı 1999 bombalama harekatı sırasında işledikleri, aynı türden savaş suçlarıyla karşılaştırıldığında, nasıl ele alındıklarıyla ilgili olarak.

Sanrısal Bhabhacılık

"Sırplar"ı Batılı bakışın masumluğunu rencide eden cinayet ve işkence aşırılıklarına götüren şey, "saf ulusal kimlik fikri" değildir. Savaş suçlarını, etnik ve dinsel kökenden bağımsız olarak, komünizm sonrası topraklarda yurtsuzlaşmış, birbirin tıpatıp aynısı insanlar işlemiştir; "sırplar" bu Yugoslav karşıtı güçlerin hem en amansız failleri, hem de en kalabalık kurbanları olmuşlardır. "Sırplar"ın sosyalist Yugoslavya iskeletini ayakta tutan etnik tutkal olmaları, ülkenin ortadan kalkmasından sonra onları ortak toprağı korumak amacıyla savaşmaya ve suç işlemeye sürüklemiştir. Aslında, "sırplar" eski devlette ortak etnik paydaydı, çünkü Sırbistan'ın yalnızca üçte ikisini oluşturuyorlardı ve en batıdaki Slovenya gibi kayda değer bir istisna dışında diğer bütün Yugoslav cumhuriyetlerinde öteki etnik gruplarla karışmış olarak yaşıyorlardı.

1990'ların ilk yarısında Balkanlarla ilgili gotik görüşün yeniden uyanışı, Batılı egemen insan hakları görüsüyle görünürde "bağdaşmaz" zaman ve kimlik kavrayışlarına bağlıydı. Günümüzde Balkanlarla ilgili olarak Batılı söylemde dile getirilen en sanrılı toplu bellek biçimleri, yeni dünya düzeninin baş alçakları olarak "sırplar"ı dışarıda bırakamaz. Eski Yugoslav halklarının, eski emperyal efendilerin inançlarına ve kültürlerine aidiyet konusundaki siyasi söylemlerinin, müdahale eden Batılı hükümetlerce kasıtlı olarak göz ardı edilmesi anlaşılır bir şeydir. Ama bu sömürge sonrası (aynı zamanda kökten modernlik karşıtı) yönelimin Homi Bhabha gibi kuramcıların dikkatinden kaçmış olması tuhaftır; gene de Bhabha, 1994 tarihli *The Location of Culture* (Kültürün Yeri) adlı kitabında "psikotik coşkunluk"un temsilcileri olarak "sırplar" hayaletine bir tek cümle ayırma zorunluluğunu duyuyordu:

> Sırp milliyetçiliğinin tiksindirici aşırılığı şunu kanıtlamaktadır: Saf, "etnik olarak temizlenmiş" bir ulusal kimlik fikri olsa olsa tarihteki karmaşık iç içe geçişlerin ve modern ulustaki kültürel açıdan olumsal sınır çizgilerinin gerçek ve mecazi ölümü aracılığıyla başarılabilir. Yurtsever coşkunluk psikozunun bu yanında, hayali cemaatlerin melezliğine ilişkin daha uluslarüstü [*transnational*] ve daha çevirisel [*translational*] bir anlayışa ilişkin pek çok belirti olduğunu düşünmek istiyorum ben.[20]

Gotik düşselliğin mantığı ve egemenliği, haberi *New York Times*'tan alan Bhabha'yı etnik temizlik temsilcileri olarak "sırplar" anlatısına inanmaya zorlamaktadır. Bhabha'nın "sırplar"ın istisna oldukları ve "yurtsever coşkunluk psikozunun bu yanındaki" yurttaşların farklı bir ulus görüsü sergileyebilecekleri kanısına rağmen, bu tür sonuçların geçerliliği hakkında çok zor bir soru sorma zorunluluğunu duyuyor insan. Bir kez "kendi" toprağı ve ulusal varlığı için savaş çılgınlığına itildikten sonra, hayali cemaate yönelik arzu kıskacından kaçan bir "bu yan" olabilir miydi gerçekten? Can evinde daha güçlü duymuyor mu insan hakikati? Derrida'nın deyişiyle: "Orada olup bitenler; burada, hep burada, her neredeyse insan ve her nereye bakıyorsa, tam can evinde olup bitenlerin çevirisidir." "Sonsuz sorumluluk" etiği küresel olarak uygulanabilse, "bizim gibi vampirler," "sırplar" hayaletine "ABD gibi vampirler," Balkanlardaki iyi niyetli seyirciler ve müdahale ediciler hayaletinin eklenmesi gerekir.

Bhabha'nın "Sırp milliyetçiliğinin tiksindirici aşırılığı" adını verdiği şeyin, kurtuluş için tek toplumsal savaşım yolu olmadığı bellidir. Gene de, bu tiksindiriciliğin Sırp "ulusal karakter"ini belirleyen doğuştan gelen ve temel bir nitelik olmadığını, daha çok, Batı'nın ve Batı'nın ulusal saflık hakkındaki fantezilerinin bir kurgusu olduğunu görememe bir yanılgıdır ve Bhabha'nın Batı'nın egemen medya bakışına teslim olmasından kaynaklanmaktadır. Balkanlardaki Batılı askeri müdahalelerin gerekçeleri ne kadar "insancıl" olursa olsun, sonuç hem "sırplar"ın, hem onların etnik düşmanlarının yok edilmesi, yoksullaşması ve bağımlılığı olmuştur.

Bu yüzden, "tarihteki karmaşık iç içe geçişlerin ve modern ulustaki kültürel açıdan olumsal sınır çizgilerinin gerçek ve mecazi ölümü"yle sonuçlanan süreçler, ABD'nin başı çektiği Batı'nın 1991'den beri eski Yugoslavya'da uyguladığı bölünme mantığında vardır, Kosova ve Büyük Sırbistan uğruna fetih ideolojisinde değil. En önde gelen sömürge sonrası eleştirmeninin bu yanlış yorumunun, "sırplar"ın suçlu çıkarılmasından sorumlu küresel imgelemle aynı özellikleri sergilemesi şaşırtıcıdır.

CNN ve öteki küresel medya ağlarınca uygarlığın öteki'sinin bir örneği olarak kullanılan "sırplar," ikinci binyılın sonunda, aranan liderlerinin gölgesinde çile doldurmaya devam etmektedirler. Avrupa'da vampirliğin beşiği bir kez daha objektife katliamlar, ölüm kampları ve toplu mezarlar aracılığıyla ulaşmaktadır. Vampire atfedilen kötülük "sırplar"ın medya temsiliyle geri dönmektedir; buna karşılık, onları durdurmak için kullanılan NATO

şiddeti, üstün teknoloji ve askeri gücün steril, "iyileştirici" bir sergilenmesi olarak yansıtılmaktadır.

Gerçek insani acı çekmeyi bir enformasyon birimine dönüştürürken, "eski çağlar"ın beklenen telegörsel silinişi, bu çağların anında yeniden gösterimine dönüştü. Dünya, İkinci Dünya Savaşı'nın sona erişinden bu yana ilk kez Avrupa'da bir savaşın adım adım gerçekleşmesini seyrediyordu. Vahşiler, ölmemekte direnen bir geçmiş adına, masumları kan ve toprak sunağında kurban ediyorlardı. Tarihsel olayın parodili olmayan doğası, Yugoslavlar arasındaki uygarlık farklılıkları öykülerinin körüklediği binlerce insanı ezip yerlerinden ediyordu. Bir kez daha, geçmiş tarihsel travmaların anıları canlandırılıyor ve yaşlı tarih canavarını beslemek için eski yaralar yeniden açılıyordu.

"Sırplar" şeklindeki vampir hayali, Batı'nın kendisinin gecikmiş bir ayna görüntüsü gibi işlev görür, gerçek zaman tarihine dayalı telegörsel teknolojinin işlediği ve haber ağlarının yaydığı bir görüntüdür bu. "Yeni dünya düzeni" toprağına bir tehdit olarak algılananlara karşı işlenen gerçek savaş suçlarının kötülüğü, hem "sırplar"ın imlediği yurtsuz benzerlerin, hem onların sayısız ötekilerinin "gerçek ve mecazi" yerdeğiştirmesine yol açmaktadır. Vampirin ısırığı ulusal düşselliğe acıyı ve Kosova'da düşüşten önceki utkuya olanaksız bir geri dönüş arzusunu geçirir. Çöküş ve unutmaya bağımlı kılınmamış yaşam, özne ve onun sonsuzluğu kavramının bir parçası haline getirilmiş şiddet olarak sürdürür kendini. Dracula'nın şatosunun yıkıntıları bu kirli gizi saklar; belli ki Batı'nın kötü ötekisini temsil eden varlıklar olarak "sırplar"ın sergilediği yaşam açlığını gizler. Demek ki, Yugoslavya'nın uzaktan kumandalı bombalanmasının ve askerileşmiş medya yayınlarının ortaya koyduğu Batı'nın sonsuz teknolojik üstünlüğü, vampirin bulaştırdığı mikrobun bir başka belirtisidir. Görünen o ki, "sırplar" vampirliği Balkanların ötesine, ABD'nin başı çektiği Batı'nın merkezlerine yaymışlardır: "sırplar"ın kanlı uygulamalarına karşı eyleme geçiyor görünen, ama aynı zamanda kendi gizli iktidar susuzluğunu koruyan Batı'nın.

Çeviren: K. A.

Notlar

1 Matthew Brunson, *The Vampire Encyclopedia* (New York: Crown, 1993), s. 64.
2 Bram Stoker, *Dracula* (New York: Modern Library, 1897), s. 40. [*Dracula*, çev. Niran Elçi (İstanbul: İthaki, 2003)]
3 Jacques Derrida, *Specters of Marx* (New York: Routledge, 1994), s. xv. [*Marx'ın Hayaletleri*, çev. Alp Tümertekin (İstanbul: Ayrıntı, 2001)]
4 H. C. Artman ve diğerleri, "The Budapest Roundtable," *CrossCurrents* 10: s. 18.
5 *A.g.y.*, s. 21.
6 Maria Todorova, *Imagining the Balkans* (Oxford: Oxford University Press, 1997), s. 82. [*Balkanları Tahayyül Etmek*, çev. Dilek Şendil (İstanbul: İletişim, 2003)]
7 Artman, "The Budapest Roundtable," s. 20.
8 *A.g.y.*, s. 18.
9 Danilo Kič [Kiş], *Tomb for Boris Davidovich* (New York: Penguin, 1980).
10 Artman, "The Budapest Roundtable," s. 21.
11 Stoker, *Dracula*, s. 25.
12 Jacques Derrida, *The Gift of Death*, İng. çev. David Wills (Chicago: University of Chicago Press).
13 Vesna Goldsworthy, *Inventing Ruritania* (New Haven: Yale University Press, 1998), s. 74.
14 Clara Tzetkin, "Proletarian Women Be Prepared," *Women Writers of World War I* içinde, yay. haz. Margaret Higgonet (Londra: Penguin, 1999), s. 6.
15 Stoker, *Dracula*, s. 29.
16 William Jefferson Clinton, "A Just and Necessary War," *New York Times*, 23 Mayıs 1999.
17 Bkz. Robert D. Kaplan, *Balkan Ghosts: A Journey through History* (New York: Vintage, 1996).
18 Laurence Rickels, *The Vampiric Lectures* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999), s. 12.
19 Stoker, *Dracula*, s. 20.
20 Homi Bhabha, *The Location of Culture* (Londra: Routledge, 1994), s. 5.

Herkes İçin Asgari Ücret

PHILIPPE VAN PARIJS

Özgürlüğü gerçekten önemsiyorsanız, insanlara koşulsuz bir ücret verin.

Yeni binyıla girerken, insanlık durumunun iyileştirilmesine yönelik bir öneriyi tartışmaya açmak istiyorum: Bu, herkese *yaşamını sürdürmesine yetecek* düzeyde bir *genel asgari ücret* (GAÜ) ödenmesi önerisidir.

Her iki saniyede beş yaşın altında bir çocuğun yetersiz beslenmeden öldüğü ve dünya nüfusunun yaklaşık üçte birinin çoğunlukla ölümle sonuçlanan bir "aşırı yoksulluk" hali içinde yaşadığı bir dünyada, böyle bir asgari ücret önerisinin küresel olarak uygulanması son derece ütopik görünebilir. Okurlar, bunun en zengin OECD ülkelerinde bile olanaksız olduğunu düşünebilirler.

Gene de, o ülkelerde, verimlilik, refah ve ulusal gelirler, uygun bir GAÜ'yü rahatlıkla destekleyebilecek kadar gelişmiştir. Ve uygulanması halinde, asgari, güçlü bir toplumsal adalet aracı işlevini görecektir: İnsanların amaçlarını gerçekleştirmek için gereksindikleri maddi kaynakları sağlayarak, herkese gerçek özgürlük getirecektir. Aynı zamanda, yoksulluk ve işsizliğin yol açtığı siyasi ikilemlerin çözülmesine yardımcı olacak ve hem feminist, hem yeşil hareketleriyle bağlantılı ideallere hizmet edecektir. Yazımda bu savı savunacağım.

Avrupa'daki başka birçok kişi gibi ben de, GAÜ'nün –ütopik olmak bir yana– mevcut Avrupa Birliği konjonktüründe akla yatkın olduğu kanısındayım.[1] Brezilyalı senatör Eduardo Suplicy'nin savunduğu gibi, bu tür bir asgari ücret az gelişmiş ülkeler açısından, yalnızca yüksek işsizlik gibi olumsuz bir sonuca yol açmaksızın, üst düzeyde toplumsal dayanışma gibi uzak bir vaadin canlı tutulmasına yardımcı olduğu için değil, daha alçakgönüllü acil

reformları teşvik edip onlara yön verebileceği için de önemlidir.[2] Ve eğer GAÜ Avrupa'da ve az gelişmiş ülkelerde akla yatkın bir öneri niteliğinde ise, niçin Kuzey Amerika'da aynı ölçüde (hatta belki de daha çok) akla yatkın olmasın?[3] Sonuçta, Amerika Birleşik Devletleri, GAÜ'nün yürürlüğe konduğu tek ülkedir dünyada: 1999'da, Alaska Sürekli Fonu, yaşı ne olursa olsun, en az bir yıldan beri Alaska'da yaşamakta olan herkese yıllık 1.680 dolarlık bir GAÜ ödemiştir. Kabul etmek gerekir ki, bu ödeme geçim için yetersizdir, ama gene de başlangıcından yirmi yıl sonra göz ardı edilemez bir nitelik kazanmıştır. Üstelik, Avrupa'da başlamasından çok önce, Amerika Birleşik Devletleri'nde GAÜ üzerine kamusal bir tartışma vardı. 1967'de, Nobel ödüllü ekonomist James Tobin bu konu hakkındaki ilk teknik makalesini yayımlamış ve birkaç yıl sonra George McGovern'ı 1972 başkanlık seçimi kampanyası sırasında GAÜ'yü –o zamanki adıyla "halk ödeneği" (İng. *demogrant*)– savunmaya ikna etmişti.[4]

Tabii, bu kısa kamusal yaşamının ardından, Kuzey Amerika'da GAÜ neredeyse unutuldu. Haklı gerekçelerle mi? Kanımca, hayır. İş piyasaları, eğitim sistemleri ve etnik yapı açısından Amerika Birleşik Devletleri ile Avrupa Birliği arasında birçok önemli farklılık var. Ama bunlardan hiçbiri, özü itibarıyla GAÜ'yü Amerika Birleşik Devletleri için Avrupa Birliği için olduğundan daha elverişsiz kılmaz. Daha önemlisi, siyasi güçler dengesindeki önemli farklardır. Amerika Birleşik Devletleri'nde, Avrupa'dakinden çok daha fazla olmak üzere, bir önerinin zengin kampanya bağışlayıcılarının zevklerine ne kadar hitap ettiği, onun siyasi uygulanabilirliğini derinden etkilemektedir. Bunun, refahtan en az pay alanlara yönelik seçenekler geliştirmeyi ya da onları güçlendirmeyi amaçlayan herhangi bir önerinin önünde ciddi, ek bir engel oluşturduğu kesindir. Ama olumsuz bir tutumu erdeme dönüştürüp, daha geniş bir siyasi uygulanabilirlik adına adaleti feda etmeyelim. Ekonomik eşitsizliklerin siyasi gündem üzerindeki etkisini azaltmak için mücadele verirken, Amerika Birleşik Devletleri'nde olduğu kadar başka yerlerde de, siyasi uygulanabilirlikleri belirsiz olsa bile, hem etik açıdan zorlayıcı, hem de ekonomik katkısı olan fikirler önermek, keşfetmek ve savunmak şarttır. Avrupa'daki son yirmi yıllık tartışmanın kazandırdığı bilinç, sağduyu ve güçle, işte benim bu göreve mütevazı katkım.

GAÜ'nün Tanımı

Genel asgari ücret ile, bir hükümetin, tekbiçimli olarak ve düzenli aralıklarla, toplumun her yetişkin üyesine ödediği bir ücreti kastediyorum.

Ödenek, kişinin zengin ya da yoksul olmasından, yalnız ya da başkalarıyla yaşamasından, çalışmak isteyip istememesinden bağımsız olarak ödenir ve düzeyi sabittir. Birçok biçimlerinde –benimkinde kesin olarak– bu para yalnızca yurttaşlara değil, oturma hakkı olan herkese verilir.

GAÜ'ye "asgari" denmesinin nedeni, kişinin güvenle bel bağlayabileceği bir şey, yaşamın sağlam bir biçimde dayanabileceği maddi bir temel olmasıdır. Başka herhangi bir ücret –ister nakit, ister başka türden olsun, çalışma ya da birikimden, piyasa ya da devletten kaynaklansın– yasal olarak onu tamamlayabilir. Öte yandan, GAÜ'nün tanımındaki hiçbir şey, burada anlaşıldığı biçimiyle, onu bir "temel gereksinmeler" kavramıyla bağlantılandıramaz. Tanımlandığı biçimiyle GAÜ, düzgün bir yaşam sürdürmek için gerekli görülenden az olabilir ya da onu aşabilir.

Bu tür sürdürülebilir en yüksek ücreti savunuyor ve artık bütün zengin ülkelerin yaşamak için gerekli olanın üstünde bir asgari ücreti verebilecek durumda olduklarına inanıyorum. Ama GAÜ savunucularının, hemen bu düzeydeki bir asgari ücrette ısrar etmeleri gerekmez. Aslına bakılırsa, en kolay ve en güvenli yol, her ne kadar ayrıntılar bir ülkeden ötekine önemli değişiklikler gösterebilirse de, önce yaşamak için gerekli olanın altında bir GAÜ'yü yürürlüğe sokup, sonra zamanla onu artırmak olacaktır.

GAÜ fikri en az yüz elli yaşındadır. Bu fikrin bilinen en eski iki biçimi, esin kaynağını verimli yazar, Fransız ütopyacı sosyalist Charles Fourier'den alır. 1848'de, Karl Marx *Komünist Manifesto*'ya son halini verirken, Brüksel'de yaşayan Fourierci yazar Joseph Charlier, *Toplumsal Sorunun Çözümü* adlı eserini yayımlıyordu; Charlier bu eserinde, ülke toprağı üzerindeki eşit mülkiyet hakkından ötürü her yurttaşa bir "toprak payı" verilmesi gerektiğini savunuyordu. Ertesi yıl, John Stuart Mill *Siyasal Ekonominin İlkeleri*'nin yeni bir basımını yayımlıyordu; bu kitap, Fourierciliğin olumlu bir sunumunu içerir ("bütün sosyalizm biçimleri içinde, en ustaca ve itirazlara ilişkin en büyük öngörüyle kotarılmış olanı") ve onu açık bir GAÜ önerisi oluşturacak tarzda yeniden tanımlar: "Dağıtımda, toplumun her üyesinin yaşamını sürdürmesi için, ister çalışma becerisi olsun ister olmasın, önce belli bir tutar ayrılır. Hasılanın kalanı, önceden belirlenecek belli oranlarda, üç öğe arasında paylaştırılır: emek, sermaye ve yetenek."[5]

Çeşitli etiketler altında –"devlet primi," "ulusal pay," "toplumsal pay," "yurttaşlık maaşı," "yurttaşlık geliri," "genel ödenek," "taban gelir," vb.– GAÜ fikri yirminci yüzyıl boyunca entelektüel çevrelerde tekrar tekrar ele

alınmıştır. İngiltere'de iki Dünya Savaşı arasında G.D.H. Cole ve James Meade gibi solcu öğretim üyelerince ciddi olarak tartışılmış ve öyle görünüyor ki Abba Lerner yoluyla Milton Friedman'in "eksi gelir vergisi" önerisinin esin kaynağı olmuştur.[6] Ama ancak 1970'li yılların sonlarından beri bu fikir, başta Hollanda ve Danimarka olmak üzere, bazı Avrupa ülkelerinde gerçek bir siyasi güncellik kazanmıştır. Çoğunlukla yeşil ya da "solcu liberal" (Avrupa'daki anlamıyla) bazı siyasi partiler, artık onu resmi parti programlarının bir parçası haline getirmişlerdir.

GAÜ ve Mevcut Programlar

Bu ilgi ve desteğin önemini anlamak için, GAÜ'nün mevcut yardım programlarından nasıl ayrıldığını kavramak önemlidir. Bariz olarak GAÜ, geleneksel sosyal sigorta bazlı gelir sağlama kurumlarından (Sosyal Güvenlik gibi) farklıdır; bu kurumların yardımları, geçmişteki kazançlarından yardıma hak kazanabilecekleri kadarını katkı payı olarak vermiş maaşlı çalışanlarla sınırlıdır. Ama GAÜ, Batı Avrupa'daki ya da Kuzey Amerika'daki koşullu asgari ücret düzenlemelerinden de (sosyal yardım ya da devlet yardımı gibi) farklıdır.

Birçok, aslına bakılırsa çoğu Batı Avrupa ülkesi, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra şu ya da bu noktada bir güvenceli asgari ücret programı biçimini uygulamaya sokmuştur.[7] Ama bu programlar koşulludur; yararlanıcı, bir gelir payı almak için, şu üç koşulun az çok uyulması zorunlu değişkelerini yerine getirmek zorundadır: çalışabiliyorsa, uygun bir işi kabul etmeli ya da sunulan uygun bir eğitimden geçmeye istekli olmalıdır; para varlığı soruşturmasından geçmek zorundadır, başka bir deyişle, ancak başka kaynaklardan yeterli bir geliri olmadığı kanısı hasıl olursa yardıma hak kazanır; ayrıca, aile durumu da belli ölçütlere uymalıdır – sözgelimi, tek başına mı, işi olan birisiyle mi, işsiz birisiyle mi yaşadığı vb. önemlidir. Aksine, GAÜ bu koşullardan hiçbirinin yerine getirilmesini gerektirmez.

GAÜ'yü savunanlar, onu halihazırdaki koşullu aktarımların tam bir ikamesi olarak önerebilirler, ama genellikle yapmazlar bunu. Programın birçok destekleyicisi, her zamanki koşullara tabi kalarak, koşulsuz ücreti tamamlayacak olan kamusal sosyal sigorta ve sakatlık tazminatı programlarını –olabildiğince basitleştirilmiş biçimlerde ve muhakkak kapsamı daraltılmış düzeylerde– korumayı istemektedir. Gerçekten de, bir hükümet, temel gereksinmeleri karşılayamayacak kadar düşük bir koşulsuz ücret uygulama-

sında bulunuyorsa –daha önce belirttiğim gibi, başlangıçta neredeyse kesin olarak böyle olacaktır bu–, GAÜ savunucuları var olan koşullu asgari gelir programlarının kaldırılmasını değil, yalnızca düzeylerinin yeniden düzenlenmesini isteyeceklerdir.

Sözgelimi, Avrupa'nın en gelişmiş refah devletleri bağlamında, çocuklar ve yaşlılar için, yürürlükteki para varlığı soruşturmalı yardım programlarının eksiksiz birer ikamesi olarak genel bir çocuk yardımı ve kişiye özel, katkı payına dayanmayan asgari emekli maaşının hemen devreye sokulması düşünülebilir. Gerçekten de, bu ülkelerden bazılarında gençler ve yaşlılar için yaş sınırlamalı bu tür GAÜ'ler vardır. Katkı paylı emeklilik sigortası programları, ister zorunlu olsun ister tercihe bağlı, asgari emeklilik maaşını tamamlayacaktır.

Çalışacak yaştaki nüfusa gelince, genel bir asgari gelirin savunucuları, kısa vadede, "kısmi" (geçim için gerekenden az), ama tamamıyla kişiye özel GAÜ'ye razı olabilirler; başlangıçta bu GAÜ, diyelim ki, kişi başına mevcut güvenceli asgari ücretin yarısı şeklinde belirlenebilir. ABD açısından bu, ayda yaklaşık 250 ya da yılda 3.000 dolar olacaktır. Net kazançları toplumsal olarak tanımlanmış geçim düzeyine ulaşamayan aileler için bu koşulsuz ve bireysel asgari ücret, ailenin büyüklüğüne göre farklı ve şimdi olduğu gibi bazı çalışma gerekliliklerine tabi para varlığı soruşturmalı yardımlarla bütünlenecektir.

GAÜ ve Bazı Alternatifler

GAÜ geleneksel gelir sağlama programlarından farklı olduğu gibi, yakın zamanlarda dikkati çeken bazı başka yenilikçi önerilerden de farklıdır. Bunlar arasında, büyük bir olasılıkla GAÜ'ye en yakını, çeşitli eksi gelir vergisi (EGV) önerileridir.[8]

EGV

Ayrıntılar değişmekle birlikte, eksi gelir vergisinin dayandığı temel fikir, her yurttaşa bir asgari ücret vermektir, ama geri ödemeli bir vergi kredisi biçiminde. Her ailenin kişisel vergi yükümlülüğünden, aile üyelerinin asgari ücretler toplamı çıkarılır. Fark artı ise, bir verginin ödenmesi gerekir. Eksi ise, hükümet aileye bir yardım parası (ya da eksi vergi) öder. İlke olarak, GAÜ'yle ya da EGV'yle, aileler arasında aynı vergi ve devir sonrası gelir dağılımı gerçekleştirilebilir. Aslında, EGV'nin yürütülmesi daha ucuz olabilir, çünkü bu yöntem, iyi bir geliri olanlara önce bir asgari ücret ödeyip son-

ra bu geliri vergilendirmekten kaynaklanan "ver-al"ı önler.

Ne var ki, GAÜ'nün EGV'ye göre üç önemli avantajı vardır. İlki, herhangi bir EGV programının yoksulluk üzerinde istenen etkileri yaratabilmesinin, mali yılın sonunda vergi formları incelenineye kadar insanları aç kalmaktan koruyacak bir peşin ödemeler sistemiyle desteklenmesine bağlı olmasıdır. Ama sosyal yardım programlarından bildiklerimize bakarak, bilgisizlik ya da karışıklığın bazı insanların bu tür peşin ödemelerden yararlanmalarını mutlaka engelleyeceğini söyleyebiliriz. GAÜ'nün sağladığı daha yüksek ödeme oranı, yoksullukla mücadele etmek isteyen herkes için son derece önemlidir.

İkincisi, EGV ilkece bireye özel kılınabilmekle birlikte, doğal olarak aile düzeyinde işler ve genellikle aile temelli olarak önerilir. Bunun bir sonucu olarak, gelirin aileler arası dağılımı GAÜ ve EGV'de tam olarak aynı olsa bile, aile içi dağılım GAÜ'de çok daha eşit olacaktır. Özellikle, bugünkü koşullarda, kadınların payına düşen gelir, EGV'ye oranla GAÜ'de çok daha yüksek olacaktır; çünkü EGV, düşük kazançlı ya da kazançsız aile üyesinin vergi kredisinin hiç olmazsa bir kısmını daha yüksek kazanan kişiye verme eğilimi gösterir.

Üçüncüsü, kamu hizmetlerinde çalışanların vurguladığı, ama ekonomistlerin genellikle göz ardı ettiği "işsizlik tuzağı"nın önemli bir yönünü GAÜ'nün EGV'ye göre çok daha iyi çözmesi beklenebilir. İşsiz bir kişinin iş araması ya da bir işi kabul etmesi, işteki gelir ile iş dışı gelir arasındaki farka bağlı değildir yalnızca. İnsanları işi bırakmaktan caydıran şey, çoğunlukla anlaşılır belirsizlik korkusudur. İnsanlar yeni bir iş yapmaya çalışırken ya da bir işi yitirmelerinden hemen sonra, düzenli yardım parası akışı genellikle kesintiye uğrar. İdari zaman gecikmeleri riski –özellikle, hakları konusunda sınırlı bilgilere sahip olan ve borçlanmaktan korkan ya da başvuracakları birikmiş paraları olmayan kişiler arasında– yardım paralarına bağlı kalmayı en akıllı seçenek haline getirebilir. EGV'nin aksine GAÜ, kişi çalışıyor olsa da olmasa da, kesintiye uğramayan sağlam bir gelir temeli sağlar. Bu yüzden de, yoksulluk tuzağının bu yönünü çözmede çok daha elverişli bir yöntemdir.

Hissedar Toplum

GAÜ, Thomas Paine ile Orestes Brownson'ın –daha yakınlarda da Bruce Ackerman ile Anne Alstott'un– bütün yurttaşlara yaşlılıklarında verilmesini önerdikleri toplu para ya da "hisse"den de farklıdır (bu öneri, "hissedar toplum" anlayışının yeni bir biçim verilmiş halidir).[9] Ackerman ile Alstott, 21 yaşına gelen her yurttaşa, ister zengin olsun ister yoksul, 80.000 dolarlık bir toplu para

hissesi verilmesini önerirler. Bu parayı alan kişi, onu istediği biçimde –menkul kıymetler borsasında yatırım yapma ya da üniversite harcını ödemeden, hepsini çılgınca bir kumar gecesinde saçmaya kadar– kullanabilir. Hisse, alıcıların "hak etmeleri" ya da topluma katkıda bulunmaya istekli olmaları koşuluna bağlı değildir. Fon, %2'lik bir refah vergisiyle sağlanacak; bu, zaman içinde aşamalı olarak (alıcıların önemli bir bölümünün yaşamlarını yeterli mal varlıklarıyla bitirdiklerini varsayarak) 80.000 dolarlık bir toplu mal varlığı vergisiyle (fiilen alıcının hisseyi geri ödemesini gerektiren bir vergi) geri ödenecektir.

Refah ya da mal varlığı vergisine karşı değilim, yetişkin yaşamlarına başlarken herkese küçük bir hisse vermenin yanlış bir fikir olduğunu da düşünmüyorum. Kaldı ki, yetişkin yaşamın başlangıcında büyük bir hisse vermek, yaşam boyu koşulsuz ücret olarak eşdeğer bir tutar vermenin biçimsel eşdeğeri –belli bir ek özgürlükle– şeklinde görülebilir. Sonuçta, Ackerman/Alstott önerisinde olduğu gibi, hissenin kişinin yaşamı sonunda geri ödeneceği varsayılıyorsa, eşdeğer yıllık tutar yalnızca hisse çarpı reel faiz oranıdır, diyelim ki yıllık 2.000 dolar gibi (son derece mütevazı) ya da Alaska payından biraz daha fazla bir tutar. Oysa insanların hisselerini yaşamları boyunca harcama hakları olsa –hem kim engel olacaktır buna?– eşdeğer yıllık gelir önemli ölçüde daha yüksek olacaktır.

Düzey ne olursa olsun, başlangıçtaki bir para bağışlama ile ona eşdeğer yaşam boyu bir GAÜ arasında seçim söz konusu olduğunda, ikincisini savunmak durumundayız. Bağışlarda, özellikle hissenin sağladığı fırsatı değerlendirecek ailevi ve kültürel donanımdan yoksun olanlar açısından paranın harcanıp tüketilmesi olasılıkları çok fazladır. Bu yüzden, sürekli bir temel üzerinde, belli bir asgari ücret hedefini gerçekleştirmek için, para varlığı soruşturmalı yardım sistemini korumak gerekecek ve sonuçta başladığımız noktaya dönmüş olacağız – cari karşılıklara bir alternatif olarak bir GAÜ'nün gerekliliği ve arzu edilirliği.

Niçin GAÜ?

Tanımlar ve ayrımlar konusunda bu kadarıyla yetineceğiz. Şimdi GAÜ'yle ilgili ana savımıza dönelim.

Adalet

GAÜ'nün ana savı, bir adalet görüşüne dayanır. Kanımca, sosyal adalet, kurumlarımızın herkese *gerçek özgürlüğü* en iyi biçimde sağlayacak tarzda

tasarlanmasını gerektirir.[10] Adalete ilişkin böyle bir gerçek-özgürlükçü adalet kavrayışı iki görüşü birleştirir. Birincisi, toplumun üyeleri biçimsel olarak özgür olmalıdır – herkesin kendi üzerindeki tasarruf hakkı da dahil olmak üzere, iyi uygulanan mülkiyet hakları yapısıyla. Bununla birlikte, gerçek bir özgürlükçü için önemli olan, yalnızca bireysel hakların korunması değil, o hakların gerçek değerine ilişkin güvencelerdir aynı zamanda: Yalnızca özgürlükle ilgilenmekle kalmayıp, John Rawls'un deyişiyle "özgürlüğün değeri"yle de ilgilenmeliyiz. Bir ilk yaklaşımda, kişinin özgürlüğünün gerçek değeri, o kişinin, özgürlüğünden yararlanmak için sahip olduğu kaynaklara bağlıdır. Bu yüzden, fırsat dağılımının (insanların yapmak istedikleri şeyleri yapmak için gereksindikleri araçlara erişim olarak anlaşılan fırsat dağılımının), herkesin biçimsel özgürlüğüne saygı duyulmak koşuluyla, en az fırsatı olanlara olası en büyük gerçek fırsatı sunacak tarzda düzenlenmesi gerekir.

Bu adil, özgür toplum kavramını birçok açıdan belirgin hale getirmek ve açıklamak gerekir.[11] Ama bu kavramı cazip bulan herhangi bir kimsenin gözünde, GAÜ lehine güçlü bir çıkarımın olmaması mümkün değildir. Herkese peşin bir ödeme, hiçbir soru sorulmaması, hiçbir koşul getirilmemesi, en üst sürdürülebilirlik düzeyinde, bu idealin ileri götürülmesini elbette sağlayabilir. Ya da sağlamıyorsa, bu savı kanıtlamak doğrudan karşı çıkanlara düşer.

İşler ve Büyüme

GAÜ'yü savunmanın ikinci bir yolu, daha politik merkezlidir. GAÜ, Avrupa usulü sınırlı yoksulluk-yüksek işsizlik birleşimi ile Amerikan usulü düşük işsizlik-yaygın yoksulluk birleşimi arasındaki açık ikilemi çözmenin bir yolu olarak görülebilir. Bu savı, epey şematik olarak, şöyle dile getirebiliriz.

Yirmi yılı aşkın bir süredir, birçok Batı Avrupa ülkesi büyük bir işsizlik yaşıyor. İş dolaşımının doruğunda bile, milyonlarca Avrupalı boş yere iş arıyor. Bu sorunla nasıl başa çıkılabilir? Belli bir süre boyunca, kitlesel işsizlikle başa çıkmanın geleneksel yolu, büyüme hızını artırmaktı. Ama teknolojik ilerlemenin işleri ortadan kaldırma hızı göz önünde bulundurulduğunda, işsizlerin sayısını azaltmak bir yana, istihdamı sabit tutabilmek için bile çok büyük bir büyüme hızının gerekli olacağı ortaya çıktı. Çevreyle ilgili ve başka nedenlerden ötürü, böyle bir büyüme hızı arzu edilir bir şey değildi. Alternatif bir strateji, işçi ücretlerinde ciddi bir indirimi düşünmekti. Nispi emek maliyetini azaltarak, teknoloji daha az işin gözden çıkarıldığı bir yöne yönlendirilebilirdi. Böylece, daha mütevazı ve buna bağlı olarak sürdürü-

lebilir bir büyüme hızı, mevcut işsizlik düzeylerini dengeleyip yavaş yavaş azaltabilirdi. Ama bu ancak nüfusun büyük bir bölümüne kabul edilemez bir yaşam standardının dayatılması pahasına gerçekleştirilebilirdi; kabul edilemez olmasının bir nedeni de, maaşlardaki bir indirimin, çalışma dürtülerini koruyabilmek için, işsizlik yardımlarında ve öteki ikame gelirlerinde koşut bir indirimi gerektirecek olmasıydı.

Hem hızlı büyümeyi, hem de maaşlardaki indirimi reddedersek, tam istihdamdan da vazgeçmemiz gerekir mi? Evet, eğer tam istihdamla *tamgün* bir iş isteyen hemen herkesin, işverenin *herhangi bir sübvansiyon olmaksızın* karşılayabildiği, çalışanın da *ek herhangi bir yardım olmaksızın* geçinebildiği bir iş bulabildiği bir durumu kastediyorsak. Ama belki de vazgeçmemiz gerekmez, eğer tam istihdamı ya mesai haftasını kısaltmak, işverenlere sübvansiyonlar ödemek, ya da çalışanlara sübvansiyonlar ödemek yoluyla yeniden tanımlamak istersek.

Şu an özellikle Fransa'da revaçta olan ilk seçenek, "tamgün"ün yeni bir toplumsal tanımını yapmaktır: bir başka deyişle, azami mesai süresinde bir indirime gitmektir – tipik olarak, mesai haftasının standart süresinde indirime gitme biçiminde. Bunun altında yatan fikir, işlerin paylaştırılmasıdır: iş isteyen herkese yetecek kadar iş olmadığı için, küçük bir kümenin bütün işleri kendine mal etmesine izin vermeyelim.

Ne var ki, yakından bakıldığında, bu strateji göründüğünden daha az yardımcıdır. Amaç işsizliği azaltmak ise, mesai haftasındaki indirim, verimlilik artış oranını dengelemenin ötesinde keskin olmalıdır. Bu keskin indirime koşut olarak gelirlerde aynı oranda bir düşüş olursa, bu durumda en düşük maaş –kabul edilemez bir biçimde– toplumsal en azın aşağısına düşecektir. Bunun yerine, toplam gelirler aynı düzeyde tutulacak olursa –yalnızca en düşük maaş alanlar için bile olsa– işçi maliyetleri yükselecektir. Makineleşme yoluyla vasıfsız işleri kaldırma baskısı arttığı için, işsizlik üzerindeki etki azalacaktır (tersine dönmezse eğer). Bir başka deyişle, mesai süresinde keskin bir indirim, göründüğü kadarıyla, en vasıfsız işlerin zararına olacaktır – ya arzı yok ettiği için (bu işlerin geliri ikame gelirlerden daha azdır), ya da talebi yok ettiği için (bu işlerin şirketlere saat başına maliyeti bir zamankinden çok daha fazladır).

Buradan, standart mesai haftasında indirime gitmenin, yoksulluğu artırmaksızın işsizliği azaltmaya yönelik bir stratejide hiçbir rol oynayamayacağı sonucu çıkarılmamalıdır. Ama genel çizgileriyle böyle özetlediğimiz ikilemden kaçınmak için, düşük ücretli işlere verilecek açık ya da örtük sübvansi-

yonlarla birlikte uygulanması gerekir. Örneğin, standart mesai haftasında gidilen bir indirim "Hollanda mucizesi" adı verilen olguda önemli bir rol oynamıştır – yaklaşık son on yıllık sürede, işlerin Hollanda'da Avrupa'nın öteki ülkelerinden çok daha hızlı yayılması olgusudur bu. Ama bu "mucize," temel olarak, standart mesai haftasının şirketlerin alışılmış çalışma süresinin altına düşmesinin ve böylece iş organizasyonunda çok daha fazla sayıda yarımgün işi gerektiren bir yeniden yapılanmayı tetiklemesinin bir sonucuydu. Ne var ki, Hollanda'da, genel bir asgari emeklilik maaşı, genel çocuk yardımları ve genel bir sağlık sigortası sistemi sayesinde sağlanan kapsamlı örtük sübvansiyonlar olmasa, bu işler gelişme gösteremezdi.

Öyleyse, yoksulluğu artırmaksızın işsizliği azaltmaya yönelik herhangi bir strateji, şöyle ya da böyle bir *aktif* refah devleti çeşitlemesine dayanır – yani, edilgenliği (işsizlik, emeklilik, sakatlık, vb.) sübvanse etmeyen, tam tersine üretim faaliyetlerini sistematik ve kalıcı olarak (mütevazı bir biçimde olsa da) sübvanse eden bir refah devleti. Bu tür sübvansiyonlar çok farklı biçimler alabilir. Bir uçta, saat ücreti oranı arttıkça aşamalı olarak azaltılan bir düzeyde işverenlere sağlanan genel sübvansiyonlar biçimini alabilirler. Edmund Phelps, Amerika Birleşik Devletleri için, tamgün çalışanlarla sınırlı bu tür bir programı savunmuştur.[12] Avrupa'da, bu yaklaşım çoğunlukla, işverenlerin düşük gelirler için ödediği sosyal sigorta katkılarını kaldırıp, bir yandan da işçilerin aynı düzeydeki para yardımı haklarını koruma önerileri biçimini alır.

Öteki uçta, GAÜ'yü görürüz; GAÜ de bir sübvansiyon olarak anlaşılabilir, ama işçiye (ya da potansiyel işçiye) ödenen bir sübvansiyondur bu ve ona, başka türlü kabul edemeyeceği, daha düşük ücretli ya da daha kısa çalışma süreli bir işi kabul etme seçeneğini verir. İkisinin arasında, pek çok başka program vardır – ABD Gelir Vergisi Vergi Kredisi ve çalışmakta olan ya da aktif olarak tamgün iş arayan insanlarla sınırlı çeşitli yardım programları gibi.

Genel bir istihdam sübvansiyonu ile GAÜ, dayandıkları ekonomik analiz açısından ve gerçekleştirmeyi amaçladıkları şey açısından birbirine çok benzer. Örneğin, ikisi de, mesai süresinde indirimlerle bağlantılı yukarıda sözü edilen ikilemi doğrudan çözmeye çalışırlar: en vasıfsız kişilerin işveren tarafından daha düşük bir maliyetle çalıştırılmalarını –bundan ötürü işçileri yoksullaştırmaksızın– olanaklı hale getirirler.

Ne var ki, iki yaklaşım bir açıdan birbirinden temelden farklıdır. İşveren sübvansiyonlarıyla, istihdamı artırma baskısı sürer, büyük bir olasılıkla artar da; GAÜ'de bu baskı azalır. Bunun nedeni, kalıcı aylaklığın çekici bir

seçenek haline gelmesi değildir: Dolgun bir GAÜ'nün bile tek başına rahat bir yaşam standardı sağlaması beklenemez. Buna karşılık, GAÜ iki iş arasında bir süre çalışmaya ara vermeyi, çalışma süresini azaltmayı, eğitime daha çok zaman ayırmayı, kendi işini yapmayı ya da bir birliğe katılmayı kolaylaştırır. Ve GAÜ'yle, işçiler ancak yeterince çekici buldukları bir işe gireceklerdir, buna karşılık işveren sübvansiyonları çekici olmayan, düşük verimlilikteki işleri ekonomik açıdan daha yapılabilir hale getirir. İşsizlikle mücadele etmenin nedeni bir tür iş fetişizmi –herkesi bir işle iştigal ettirme saplantısı– değil de, her insana kabul ve başarı bulabileceği kazançlı bir iş yapma olanağını verme kaygısı ise, o zaman GAÜ'yü yeğlemek gerekecektir.

Feministlerin ve Yeşillerin Kaygıları

GAÜ'den yana üçüncü bir sav, onun feminist ve yeşil hareketlerin vaadini gerçekleştirmeye olan katkısını özellikle göz önünde bulundurur. İlkine olan katkı açık olsa gerektir. Ailedeki cinsiyetçi iş bölümü ve kadınların orantısız bir biçimde üstlendikleri özel "bakım" yükümlülükleri yüzünden, kadınların emek piyasasına katılımları ve iş alternatifleri erkeklerinkinden çok daha sınırlıdır. Bu yüzden, gerek bireyler arası gelir dağılımı üzerindeki doğrudan etkisi, gerek iş seçenekleri üzerindeki uzun vadeli etkisi açısından, GAÜ erkeklerden çok kadınlara yararlı olacaktır. Hiç kuşkusuz, kadınlardan bazıları, ücretli çalışma sürelerini azaltmak, böylece yaşamlarının belli dönemlerindeki "çift vardiya" yükünü hafifletmek için GAÜ'nün sağladığı daha büyük maddi özgürlükten yararlanacaklardır. Ama kim, haftada kırk saat bir patronun emirlerine tabi olarak çalışmanın bir özgürleşme yolu olduğuna inanabilir içtenlikle? Üstelik, GAÜ yalnızca patronların zorbalığına karşı değil, kocaların ve bürokratların zorbalığına karşı da belli bir koruma sağlar. Evlilikler çöktüğünde ya da idari takdir hakkı kötüye kullanıldığında, daha kolay mağdur olabileceklerin dayanabilecekleri mütevazı, ama sağlam bir zemin sağlar.

GAÜ ile yeşil hareketi arasındaki bağlantıyı ele alabilmek için, yeşil hareketini iki bileşenin bir ittifakı olarak değerlendirmek yararlı olur. Çok şematik olarak, *çevresel* bileşenin merkezi kaygısı, sanayi toplumunun yol açtığı *kirlenme*'dir. Ana hedefi ise, fiziksel çevresinden güç alabilecek bir toplumun kurulmasıdır. Öte yandan, *yeşil alternatif* bileşeninin merkezi kaygısı, sanayi toplumunun yol açtığı *yabancılaşma*'dır. Ana hedefi, insanların zamanlarının büyük bir kısmını ne piyasanın, ne de devletin yön verdiği "özerk" faaliyetlere ayırdıkları bir toplum kurmaktır. Her iki bileşen için de, GTG fikrinde son derece çekici bir yön vardır.

Çevrecilerin ana düşmanı üretimcilik, saplantılı ekonomik büyüme arayışıdır. Ve hızlı büyümenin özellikle işçi sınıfı ve onun örgütleri arasında en güçlü gerekçelendirilmelerinden biri işsizlikle mücadeledir. GAÜ, yukarıda savunulduğu gibi, hızlı büyümeye dayanmaksızın işsizlikle başa çıkmaya yönelik tutarlı bir stratejidir. Böyle bir stratejinin varlığı, geniş üretimci koalisyonun gücünü azaltır ve bu yolla, kirlenmenin (en geniş anlamıyla bile) birçok insanın önemsediği tek şey olmadığı bir dünyada çevreci hedefleri gerçekleştirme olasılıklarını artırır.

Yeşil alternatiflerin asgari ücret önerilerini de cazip bulmaları gerekir, çünkü GAÜ piyasa ve devlet çevrelerinin özerk çevrenin yararına finanse ettiği genel bir sübvansiyon olarak görülebilir. Bunun bir nedeni şudur: GAÜ, herkese gerçek bir özgürlük –salt özgürlük *hakkına* karşıt olarak– verir, böylece kişi sıradan insanların haklarını savunma ya da ücretsiz sosyal hizmet gibi özerk faaliyetleri yapabilmek için ücretli işi bırakabilir. Ama etki kısmen de şundan kaynaklanır: En donanımsız olanlara, yeterince tatmin edici bulmadıkları işleri geri çevirmek için daha büyük bir güç verme, böylece daha az yabancılaşmış istihdam planlama ve sunma teşvikleri yaratma.

Bazı İtirazlar

Farz edelim ki, şimdiye kadar söylediğim her şey –GAÜ'nün, tesis edilebilirse, gerçek özgürlüğün adil dağılımını sağlamanın, yoksulluğu artırmaksızın işsizlikle savaşmanın ve hem feminist, hem yeşil hareketlerin merkezi hedeflerini gerçekleştirmenin doğal ve çekici bir yolu olacağı– ikna edici olsun. İtirazlar nelerdir?

Büyük bir olasılıkla, en yaygını, GAÜ'nün çok pahalıya mal olacağıdır. Tutar ve ölçek belirlenmediği sürece, böyle bir söz elbette anlamsızdır. Ayda kişi başına 150 dolarlık bir düzeyde, GAÜ bariz olarak bazı yerlerde karşılanabilmektedir, çünkü bu her Alaskalının yıllık pay olarak aldığı paranın aylık eşdeğeridir. Yoksulluk sınırına daha yakın bir GAÜ karşılanabilir mi? Tek kişilik bir ailenin yoksulluk eşiğini bir ülkenin nüfusuyla çarpmak yoluyla, insan ürkütücü tutarlara ulaşır hemen – çoğunlukla mevcut toplam hükümet harcamaları düzeyinin epey ötesine geçen tutarlara.

Ama bu hesaplar yanıltıcıdır. GAÜ uygulanmaya başladıktan sonra, mevcut yardımların büyük bir bölümü kaldırılabilir ya da azaltılabilir. Ve çalışma çağında olan birçok kişi için, asgari ücret ile onu ödemek için gerekli ek vergiler (büyük bir olasılıkla, vergi bağışıklıklarının kaldırılması ve en alt gelir

grupları için düşük vergi oranları biçiminde), büyük ölçüde birbirini dengeleyecektir. Epey etkili bir vergi toplama sistemi geliştirmiş olan Amerika Birleşik Devletleri gibi bir ülkede, önemli olan brüt maliyet değil, onun dağılımsal etkisidir – bu sorun GAÜ ya da EGV'yle aynı şekilde kolaylıkla çözülebilir.

Çeşitli GAÜ ve EGV programlarının net bütçe maliyetlerine ilişkin hem Avrupa'da, hem Amerika Birleşik Devletleri'nde tahminlerde bulunulmuştur.[13] Bariz olarak, halihazırdaki para varlığı soruşturmalı asgari gelir programları ne kadar kapsamlı ve ödemeleri ne kadar yüksek ise, belli bir düzeydeki bir GAÜ programının net maliyeti o kadar sınırlıdır. Ama net maliyeti büyük ölçüde etkileyen iki etmen daha vardır. Program, düşük gelir dağılımı ucunda, üstteki vergi oranları kadar yüksek olmayan etkili (ve dolayısıyla çalışmayı engelleyici) bir vergi oranı gerçekleştirmeyi amaçlamakta mıdır? Ve bir çiftin her üyesine tek kişiye verdiği tutarın aynısını mı vermektedir? Her iki halde de yanıt olumluysa, her aileyi yoksulluktan kurtarmayı amaçlayan bir programın son derece yüksek bir net maliyeti var demektir ve bu yüzden gelir dağılımında önemli değişikliklere yol açacaktır, yalnızca zengin ailelerden yoksul ailelere doğru değil, tek yaşayanlardan çiftlere doğru da.[14] Bu, "karşılanamaz" olduğu anlamına gelmez; anlamı, bazı ailelerin kullanılabilir gelirlerinde ani keskin düşüşlerden kaçınılacaksa, aşamalı bir yaklaşımın gerekli olduğudur. Aile düzeyinde asgari ücret ya da eksi gelir vergisi olası bir seçenektir. Bir başkası ise, kesinlikle kişiye özel, ama "kısmi" asgari ücrettir, tek yetişkinli aileler için para varlığı soruşturmalı ek ücretlerle.

Sıkça karşılaşılan ikinci bir itiraz, GAÜ'nün emek arzı üzerinde olumsuz etkileri olacağıdır. (Aslına bakılırsa, 1970'li yıllarda Amerika'daki bazı gelir sağlama deneyleri bu tür sonuçlar vermiştir.) İlk yanıt şu olmalıdır: "Öyle olursa, ne olur?" Emek arzını artırma, kendi içinde bir amaç değildir. Aklı başında hiç kimse aşırı çalışan, hiperaktif bir toplum isteyemez. Her sınıftan insanlara, çocuklarına ya da yaşlı akrabalarına bakmaları için çalışma sürelerini azaltma, hatta işten tamamen ayrılma fırsatını verin. Yalnızca hapishanelerden ve hastanelerden tasarruf etmekle kalmazsınız. Bir sonraki kuşağın insan sermayesini de daha iyi hale getirirsiniz. Mütevazı bir GAÜ, ücretli emek arzı ile yaşamlarımızın geri kalanı arasında toplumsal ve ekonomik açılardan sağlam bir dengeyi korumaya hizmet eden basit ve etkili bir araçtır.

Vergi ve devir sistemlerimizin, en yeteneksizleri ya da seçenekleri başka bir nedenden ötürü sınırlı olanları, bir aylaklık ve bağımlılık durumuna düşürmemesi son derece önemlidir. Ama önemli bir para varlığı soruştur-

malı güvenceli asgari gelirin bir süredir yürürlükte olduğu Avrupa ülkelerinde GAÜ'ye yönelik kamusal bir ilginin doğmasında, tam da bu riskin bilincinde olma en önemli faktör olmuştur. Bu tür programların işçilerin düşük ücretli işleri kabul etme ve o işleri sürdürme isteklerini, bu yüzden de işverenlerin bu tür işleri planlayıp sunma ilgilerini arzu edilmeyecek biçimlerde azalttığını yadsımak saçma olurdu. Ama Amerika Birleşik Devletleri'nin 1996 yardım reformunu model alarak gelir desteğinin düzeyini ya da güvenliğini düşürme tek olası tepki değildir. Para varlığı soruşturmalı programları genel programlara dönüştürerek işsizlik tuzağının çeşitli boyutlarını azaltma, bir başkasıdır. Bu iki yol arasında, sağlam bir ekonomi ile adil bir toplumu birleştirmeye –emek arzını azamiye çıkarma yerine– kararlı insanların neyi yeğleyecekleri konusunda pek kuşku olamaz.

Üçüncü bir itiraz, yalnızca pragmatik olmaktan çok, ahlakidir. GAÜ, denir sık sık, hak etmeyen yoksullara hiçbir şey karşılığında bir şey vermektedir. Bu itirazın bir çeşitlemesine göre, GAÜ temel karşılıklılık ilkesiyle çelişir: yardım alan insanların katkılarda bulunarak aynı türden bir karşılık vermeleri gerektiği fikrine. Koşulsuz olduğu için, GAÜ toplumsal bir katkıda bulunmayanlara bile –sabahlarını eşleriyle atışarak geçiren, öğleden sonra Malibu kıyılarında sörf yapan ve geceleleri marihuana tüttürenler– para verir.

Yalnızca şunu sorarak karşılık verebilir insan: Kaç kişi gerçekten de bu hayatı seçecektir? Günlerinin büyük bir bölümünü toplumsal açıdan yararlı, ama ücretsiz işler yaparak geçiren sayısız insana kıyasla kaç kişi? Bildiğimiz her şey, hemen hemen bütün insanların şöyle ya da böyle bir katkıda bulunmaya çalıştıklarını göstermektedir. Ve pek çoğumuz, toplumsal olarak yararlı bütün katkıları ücretli istihdama dönüştürmenin kesinlikle aykırı olacağı kanısındayız. Bu bağlamda, "herkese katkısına göre" ilkesi bile, en olası kurumsal uygulanmasının bir parçası olarak, mütevazı bir GAÜ'yü haklı çıkarır.

Ama daha temel nitelikli bir yanıt vardır. Doğru, GAÜ aylak sörfçü için hak edilmemiş iyi bir haberdir. Ama bu iyi haber, mevcut refah, gelir ve boş zaman dağılımını kitlesel olarak etkileyen hak edilmemiş şanstan etik olarak ayırt edilemez. Irkımız, cinsiyetimiz, uyruğumuz, ne kadar eğitimli ve zengin olduğumuz, matematikte ne kadar yetenekli ve İngilizceye ne kadar hâkim olduğumuz, ne kadar yakışıklı, hatta ne kadar hırslı olduğumuz, çok büyük bir ölçüde anne-babamızın kim olduğunun ve eşit ölçüde keyfi başka olumsallıkların bir sonucudur. En narsistik, kendi yolunu kendisi çizmiş insan bile bu dünyaya girmeden önce anne-babasını kendisinin belirlediğini

düşünemez. Bu tür şans armağanları kaçınılmazdır ve, adil olarak dağıtılmışlarsa, kimsenin itirazı olamaz. Adil bir dağılımın asgari koşulu, herkesin bu hak edilmemiş armağanlardan küçük bir pay almasının sağlanmasıdır.[15] Hiçbir şey bunu GAÜ'den daha kesin olarak gerçekleştiremez.

Böyle bir ahlaki sav, siyasi olarak mümkün olanı yeniden şekillendirmeye yeterli olmayacaktır. Ama son derece önemli olduğu ortaya çıkabilir. Çalışmanın önemini ve kişisel sorumluluğun rolünü yadsıma gereği duymaksızın, bu sav en dezavantajlı olanları daha da boyunduruk altına almayı haklı çıkaran moda bir siyasi söylemin aşırı etkilerinden koruyacaktır bizi. Genel seçme ve seçilmenin haklılığından eminiz, genel bir asgari ücretin haklılığı konusunda daha da emin kılacaktır bizi. Herkesin, tembellerin bile, bir gelire hakkı olduğu konusunda daha rahat kılacaktır bizi, herkesin, en ehil olmayanların bile oy verme hakkı olduğu konusundan da fazla.

Çeviren: K. A.

Notlar

1 Bu görüşü paylaşan birçok öğretim üyesi ve aktivist *Basic Income European Network*'e (BIEN; Avrupa Asgari Ücret Ağı) katıldılar. 1986'da kurulan BIEN, Ocak 2000'de sekizinci kongresini gerçekleştirdi. Kurum, elektronik bir haber bülteni yayımlıyor (bien@etes.ucl.ac.be) ve bütün Avrupa Birliği dillerinde kapsamlı bir kaynakçanın yer aldığı bir Web sitesi var (http://www.etes.ucl.ac. be/BIEN/bien.html). Konuyla ilgili en son Avrupa yazıları bütünü için bkz. Loek Groot ve Robert Jan van der Veen, yay. haz., *Basic Income on the Agenda: Policy Objectives and Political Chances* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000).

2 Dev Sao Paolo eyaletinin federal senatörü ve muhalefetteki İşçi Partisi'nin (PT) üyesi olan federal senator Suplicy, iddialı bir güvenceli asgari gelir tasarısını savunmuş; bu tasarının bir biçimi 1991 yılında Brezilya Senatosu'nca onaylanmıştır.

3 Bu yılın başlarında İki Kuzey Amerikan GAÜ ağı kurulmuştur: İlki, Dr. Karl Widerquist'in başkanlığını yaptığı, Bard Üniversitesi'ne bağlı Jerome Levy Ekonomi Enstitüsü'nun Amerika Birleşik Devletleri Asgari Ücret Güvence Ağı, Annandale-on-Hudson, NY 12504-5000, USA (http://www.usbig.net); ikincisi ise, başkanlığını Prof. Sally Lerner'in yaptığı, Waterloo Üniversitesi'ne bağlı Çevre ve Kaynak Araştırmaları Bölümü'nün Asgari Ücret/Kanada'sı, Waterloo, Ontario, Canada N2L 3G1 (http://www. fes.uwaterloo.ca/Research/FW).

4 Bkz. James Tobin, Joseph A. Pechman ve Peter M. Mieszkowski, "Is a Negative Income Tax Practical?" *Yale Law Journal* 77 (1967), s. 1-27. Ayrıca bkz. BIEN'in haber bülteninde Tobin'le yakın tarihli bir konuşma: "James Tobin, the Demogrant and the Future of U.S. Social Policy," *Basic Income* 29, Bahar 1998 içinde (konuşmaya BIEN'in web sitesinden ulaşılabilir).

5 Bkz. Joseph Charlier, *Solution du problème social ou constitution humanitaire* (Brüksel: Chez tous les libraires du Royaume, 1848); John Stuart Mill, *Principles of Political Economy*, 2. basım [1849] (New York: Augustus Kelley, 1987).

6 Bkz. Eduardo Suplicy ile Milton Friedman'ın *Basic Income* 34'deki (Haziran 2000) tartışması.

7 Ulusal düzeyde güvenceli asgari ücreti uygulamaya sokan son ülkeler Fransa (1988'de) ve Portekiz (1997'de) oldu. Avrupa Birliği'nin on beş üye ülkesinden, yalnızca İtalya ile Yunanistan'da böyle bir düzenleme yoktur.

8 Amerika Birleşik Devletleri'nde, bu türden yakın tarihli bir öneriyi şu yazılarında Fred Block ve Jeff Manza dile getirmişlerdir: "Could We End Poverty in a Postindustrial Society? The Case for a Progressive Negative Income Tax," *Politics and Society* 25 (Aralık 1997), s. 473-511.

9 Bruce Ackerman ve Anne Alstott, *The Stakeholder Society* (New Haven: Yale University Press, 1999). Ackerman ile Alstott'un önerileri, Thomas Paine'in Fransız Direktuvarı'na sunduğu bir önerinin geliştirilmiş ve güncelleştirilmiş biçimidir. Bkz. "Agrarian Justice" [1796], *The Life and Major Writings of Thomas Paine* içinde, yay. haz. P. F. Foner (Secaucus, N.J.: Citadel Press, 1974), s. 605-623. Benzeri bir programı, bağımsız olarak, New England'lı liberal, daha sonraları ise baş muhafazakâr Orestes Brownson Ekim 1840 tarihli *Boston Quarterly Review*'de dile getirmiştir. Amerikan halkı "eşit fırsatlar" ilkesine bağlı ise, diyordu Brownson yazısında, o zaman her kişinin, olgunluk çağına ulaştığında, "genel miras"tan eşit pay almasını sağlaması gerekir.

10 Daha ayrıntılı bir değerlendirme için bkz. Philippe Van Parijs, *Real Freedom for All* (New York: Oxford University Press, 1995).

11 Alternatif normatif temeller düşünülebilir. Sözgelimi, bazı empirik varsayımlara dayanarak, GTG'nin Rawls'un farklılık ilkesini temel alan paketin bir parçası olduğu söylenebilir. Örneğin, bkz. Walter Schaller, "Rawls, the Difference Principle, and Economic Inequality," *Pacific Philosophical Quarterly* içinde, 79 (1998), s. 368-91; Philippe Van Parijs, "Difference Principles," *The Cambridge Companion to John Rawls* içinde, yay. haz. Samuel Freeman (Cambridge: Cambridge University Press, yayımlanacak). Öte yandan GTG, gereksinmelere göre dağıtım şeklindeki Marksçı ilkenin kısmi bir ete kemiğe bürünmesi olarak da görülebilir. Bkz. Robert J. van der Veen ve Philippe Van Parijs, "A Capitalist Road to Communism," *Theory and Society* 15 (1986), s. 635-55.

12 Bkz. Edmund S. Phelps, *Rewarding Work* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997).

13 Sözgelimi, ABD örneğinde, Block ile Manza'nın önerdikleri ve bütün taban gelirlerini yoksulluk çizgisinin en az yüzde 90'ına (yoksul ailelerinkini ise onun da epey üstüne) yükseltecek olan, mali açıdan eşdeğer negatif gelir vergisi düzenlemesi, 1990'ların ortasındaki dolar değeri baz alındığında, yılda yaklaşık 60 milyar dolara mal olacaktır.

14 Bu net maliyeti karşılamak için, kişisel gelir vergisinin olası tek kaynak olmadığı açıkça ortadadır. Bazı Avrupa kökenli önerilerde, hiç olmazsa paranın bir bölümü şunlarla sağlanır: çevre, enerji ve taşınmaz vergileri; değer üzerindeki vergi; enflasyon dışı para kaynağı yaratılması; hatta uluslararası finans işlemleri üzerinden alınacak Tobin vergileri (ne var ki, zengin ülkelerde, bu kaynaktan elde edilecek hasılanın bölüştürülmesinde, taban gelirin karşılanmasının öncelik taşımayacağı genel olarak kabul edilmektedir). Ama bu kaynaklardan hiçbiri, fonun temel kaynağı olarak kişisel gelir vergisini gerçekçi olarak gözden çıkarmamızı sağlamaz. Keza bu kaynaklar, bazı ailelerin reel kullanılabilir geliri açısından net bir maliyetin ortaya çıkmasını, böylece "zarara uğramaksızın ödeyebilme" meselesinin gündeme gelmesini de önleyemez.

15 Bu çerçevede Herbert A. Simon şunu belirtir: "Amerikan gayri safi milli hasılasının neden kişi başına 25.000 dolar civarında olduğunu açıklamaya çalışan herhangi bir neden-sonuç çözümlemesi, bunun en az üçte ikisinin, gelir sahibinin ABD'de doğmuş olması gibi mutlu bir rastlantıya bağlı olduğunu gösterecektir." Simon şunu da ekler: "[Yıllık 8.000 dolarlık bir GTG'nin sabit bir vergiyle karşılanması için gereken] yüzde 70'lik vergimin halihazırda Amerika Birleşik Devletleri'nde uygulanabilir olduğuna inanacak kadar saf değilim, ama geleceğe doğru baktığımızda, kazandıkları bütün serveti ellerinde tutmak gibi sağlam bir ahlaki haklarının olduğunu düşünenlerin savlarına yanıt verebilmek için bir an önce harekete geçilmesi gerektiği kanısındayım." Bkz. Simon'un Yedinci BIEN Kongresi düzenleyicilerine mektubu, *Basic Income* 28 (Bahar 1998).

Badiou: Etik Üzerine

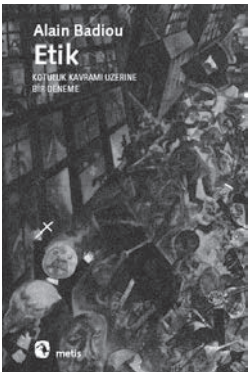
BÜLENT DOĞAN

Alain Badiou, *L'Éthique* (Hatier: 1993).

Özellikle Nazizm sonrasında yeni bir kimliğe bürünen etik kavramı, günümüz dünyasına gelinene değin düşün alanında gitgide daha fazla yer kapladı. Her şeyden önce insan hakları alanıyla bağlantılı olarak önümüze gelen bu kavram, tıp, medya, hukuk vb. alanlarda da sık sık tartışma konusu oluyor. Söz konusu tartışmalarda genellikle neyin etiğe uyduğu, neyin uymadığı, şu ya da bu tikel alanın etiğinin nasıl olması gerektiği üzerinde duruluyor. Ama etik kavramının kendisi sorgulanmıyor, sorgulansa dahi ürkekçe dokundurmaların ardından Kant'a kadar uzanan bir dizi referans vermekle yetiniliyor.

Peki bunun ötesine geçilebilir mi? Alain Badiou bunu amaçlıyor. Badiou, aralarında başarılı oyun ve romanların da bulunduğu yirmiden fazla kitabın yazarı. Paris'te bulunan Ecole Normale Supérieure ve Collège International de Philosophie'de felsefe dersleri vermenin yanı sıra, matematikten sanata, radikal siyasete kadar pek çok alanda uğraş vermekte.

1993 yılında yazdığı ve çok yakında Metis Yayınları'ndan çıkacak olan *Etik* adlı eseriyle, hümanizme saygıda kusur etmeyen tüm çağdaş düşünürlerle bir hesaplaşmaya girişir yazar. Etiğin Öteki ile ilgili olduğu yolundaki adeta evrensel sayılan savı reddederek, "Ötekini tanımaya dayalı her türlü etik hüküm kesinlikle terk edilmelidir," der. Çünkü ona göre gerçek etik, ancak özgül bir durum içinde ve ayrıştırıcı olmakla birlikte esasen farklılıklara karşı kayıtsız olan, ötekinin kendisiyle, öteki olarak ötekiyle "ilgilenmeyen" özneler içeren koşullarda ortaya çıkabilir.



Günümüzdeki insan hakları etiği anlayışını tüm ikiyüzlülüğü içinde gözler önüne sererken bu anlayışın felsefi arkaplanında duran Kant'ın konumunu da irdeler. Söz konusu anlayışa göre "etik meseleleri insan hakları ve insancıl eylemler meselesine indirgeme kudretine", daha net bir ifadeyle "kendini kurban olarak tanıma kudretine" sahip evrensel bir insan öznesi mevcuttur. Badiou bu bakışı, insanı düpedüz canlı bir organizma düzeyine indirgediği için reddeder: "Elbette ki insan bir hay-

van türüdür. Ölümlü ve yırtıcıdır. Ama bu özelliklerin hiçbiri insanı canlılar dünyası içinde ayrı bir yere koyamaz. Cellat olarak insan sefil bir hayvandır, ama kurban olarak da daha değerli bir şey olmadığını buna ekleme cesaretini göstermemiz gerekir... Zindanların ve kampların işkencecileri ile bürokratları, kurbanlarına kendileriyle, yani besili canilerle hiçbir ortak yanı olmayan, mezbahaya gidecek hayvanlar gibi muamele edebiliyorlarsa, bunun nedeni kurbanların gerçekten de böyle hayvanlaşmış olmalarıdır." Yazar *Etik*'te bunun yerine ölümsüz insanı koyar, yani insanın, kendini "koşulların onu maruz bırakabileceği hayvan-olma ayartısına karşı koyabilen biri olarak olumladığı anda sahip olduğu ölümsüzlük kimliğini."

Badiou ikinci olarak günümüzde "Kötü'nün tanımlanması üzerine kurulu" olan etik mutabakatın, insanları olumlu bir İyi fikri etrafında birleştirmeye yönelik her türlü çabayı mahkûm etmesi üzerinde durur. Her kolektif İyi iradesinin Kötü'yü yarattığı iddiasına açık bir şekilde karşı çıkarak, "[İnsanın] İyi'yi hayal etmesini, kolektif güçlerini ona adamasını, bilinmeyen imkânları gerçekleştirmek için çabalamasını, mevcut olandan radikal bir biçimde koparak olabileceği düşünmesini yasaklamak, ona insanlığı yasaklamaktır," der.

Üçüncü olarak da, kurbanlardan oluşan şekilsiz kalabalıklar varsayan etik anlayışın durumların tekilliğini düşünmeyi engelleyerek yol açtığı insanlık dışılığı vurgular. Bu noktada verdiği bir örnek çarpıcıdır. "Etik" savunucusu bir doktor, genel olarak hastaların durumu için her türlü müzakerede bulunacaktır. Ancak sigortası ya da parası olmayan bir hastanın hastane kapısından çevrilmesini kabullenmekte güçlük çekmeyecektir. Burada gözardı edilen şey ortada tek bir tıbbi durum olduğudur.

Badiou'nun felsefi anlayışını en kaba haliyle tarif etmek gerekirse, her durumdaki radikal yenilenme potansiyelini sergileme ve anlamlandırmaya çalıştığı söylenebilir. İnsanın eylemde bulunduğu alanı birbiriyle çakışabilen, ancak kesin olarak ayrı bulunan iki alt-alanda inceler. Bunlardan birincisi "sıradan" yani onaylanmış bilgilerin, yerleşik çıkarların ve farkların bulunduğu alan, ikincisi de "istisnai" yani kendilerini bir hakikatin özneleri olarak gören sayılı insanların eylemleriyle varlığını sürdüren yenilikler alanı.

Sıradan alan aslen sabittir, mevcut durumu tahakküm altında tutan ve yönlendirenlerin çıkarlara göre oluşturulmuştur. Badiou bunu "durumun statükosu" olarak adlandırır. Öte yandan istisnai alana, bir başka deyişle "hakikatler alanına" ulaşmak, tam da bu statükonun mevcut durum üzerindeki tahakkümünü saptayan ve aynı zamanda bu tahakkümden kaçmayı başaran bir yordam sayesinde mümkün olur. Söz konusu yordam tamamen özneldir. Ama etkisi ve hitap ettiği alan bakımından kesinlikle evrensel bir yeniliğe ya da kopuşa işaret eder.

Badiou'ye göre "bir hakikat, içkin bir kopuştur... 1792 Fransız Devrimi, Héloïse ile Abélardus'un buluşması, Galileo'nun fiziği yaratması, Haydn'ın klasik müzik üslubunu icat etmesi... Schönberg'in on iki tonlu gamı icat etmesi" bu tür kopuşlardandır.

"'Schönberg' adıyla bilinen müziksel olaya sadık olan Berg ve Webern sanki hiçbir şey olmamış gibi *fin-de-siécle* neo-Romantizmini sürdüremezlerdi. Einstein'ın 1905 tarihli metinlerinden sonra, eğer bu metinlerin radikal yeniliklerine sadıksam, klasik çerçevesi içinde kalarak fizikle uğraşmaya

devam edemem. Bir olaya sadakat, (ister siyasi, ister aşksal, ister sanatsal, ister bilimsel olsun) olayın gerçekleştiği özgül düzen içinde meydana gelen (hem düşünülmüş hem uygulanmış) gerçek bir kopuştur."

Hakikat sürecini teşvik eden şey – Badiou'nün deyişiyle "olay"– mevcut durumun egemen dili ve yerleşik bilgileri açısından bir anlam taşımaz, yani hakikat süreci mevcut durumun kurumsallaşmış bilgilerinden farklı türdendir. Badiou günümüz etiğinin içini boşalttıktan sonra, çok daha farklı bir etik, bir hakikatler etiği önerir. Hakikatler etiği dediği şey, bir hakikat sürecinin devamını sağlayan ilkedir. Bu etikte daima tek bir soru vardır: "Biri olma sıfatımla, kendi varlığımı aşmayı nasıl sürdüreceğim? Bildiğim şeyleri, bilinmeyene yakalanmanın etkileri üzerinden tutarlı bir biçimde birbirine nasıl bağlayacağım?" Hakikatler etiğinin amacı "dünyayı bir Yasa'nın soyut egemenliğine tabi tutmak ya da dışsal ve radikal bir Kötü'ye karşı mücadele etmek" değildir. Aksine, "hakikatlere gösterdiği sadakat yoluyla Kötü'yü –tam da bu hakikatlerin dublörü ya da karanlık yüzü olarak gördüğü Kötü'yü– savuşturmaya çabalar."

Badiou hakikatler etiğinin "devam et" buyruğuna, yakalanmış olan hakikate sadakat gösterilmesini etkiyebilecek bozulma biçimlerine "kötülük" adını verir. Söz konusu kötülük hakikati saptıran başlıca üç biçimden birinde kendini gösterebilir. Bunlardan ilki ihanet, yani devam ettirilmesi zor gelen bir sadakatten vazgeçmektir. Sadakatin zorunlu kıldığı yaşam biçiminden yorulma, kurulu düzenden gelen baskıya boyun eğme ya da düzenin bir parçası olmanın sunduğu avantajların cazibesine kapılma gibi nedenlerle ortaya çıkan bu vazgeçişi Badiou'nün "ihanet" olarak adlandırması anlamlıdır. Hakikatin bilincine varması sonucu kurulu düzenden kopan bir kişinin bu hakikate sadakat göstermeyi artık bırakmasını "kopuştan kopma" olarak görür. Dolayısıyla birey içsel tutarlılığını sağlamak adına, daha önce kurulu düzene karşı aldığı tavrı şimdi hakikatin ta kendisine karşı almak durumunda kalacaktır. İkinci kötülük biçimi bir olayı, yani mevcut durumun boşluğuna doğan ve yeni bir dengeyi ima eden hakikati sahtesiyle karıştırmaktır ki yirminci yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan, Hitler'in ünlü "nasyonal sosyalizmi" bunun en iyi örneğidir. Sahte bir hakikatin hitap alanı sahicisinde olduğu gibi evrensel değil, belli bir cemaate, halka ya da ülkeye yöneliktir; dolayısıyla mevcut durumun boşluğuna doğduğu iddiasında bulunurken, aksine tam da bir doluluk içine yerleşmiştir, aslında yeni bir durumu değil, mevcut olandan da eski bir durumu ima eder. Nitekim Almanya'da varılan nokta faşizm olmuş, Sovyetler tarafından durdurulana kadar dünyayı kasıp kavurmuştur. Üçüncü kötülük biçimi ise adlandırılamayanı adlandırma, yani bir hakikatin totaliter ve kayıtsız şartsız egemenliğini dayatmadır. Hakikati devam ettiren öznenin nihai bir hakikat düzeni dayatma ayartısına direnememesi halinde bir Pol Pot Kamboçyasında olduğu gibi ölümcül sonuçlara gidilebilir.

Kısacası Badiou'nün hakikatler etiği doğruyla yanlışı karıştırmamayı, doğruya ihanet etmemeyi, totaliter bir hakikati dayatma ayartısına kapılmamayı ön plana koyar. Badiou bir hakikati, uğruna eyleme geçilmesi gereken önceden verili aşkın bir norm olarak değil, bir üretim olarak tasarlar. Bunun anlamı da hiç kimsenin, hakikati bildiği için, kendisini onun nasıl bilinmesi gerektiğini söyleyecek kişi olarak koymasının mümkün olmadığıdır.

geçen sayıdakiler

Kan, damardan

Cogito / Sayı: 37

Cogito'dan / Kan, damardan **Rüzgâr Gülü /** Görüntü Yamyamlığı • Capa'nın *Düşen Askeri*'nin Sahiciliği Üzerine • İngiliz Unutur, Kitap Unutmaz • Leni Riefenstahl de Öldü • Hegel'in Son Sözleri • Carter ve Mavi Sakal • Kan'dan Gen'e... **Klasik /** İbn Sina • Bedensel Sıvı Karışımlarının Mahiyetine Dair **Söyleşi /** Sadun Aren "Önemli Olan Dünyayı Yorumlamak Değil, Değiştirmektir" • Neşet Kocabıyıkoğlu **Yeni Perspektifler /** Şeyla Benhabib • Değişen Dünyada Siyaset Kuramı ve Siyasal Üyelik **Dosya: "Kan" /** Selim Badur • Tıp Tarihinde Kan • Valentina Conticelli - Mino Gabriele • Mikrokozmos'tan Makrokozmos'a Kan'ın Öyküsü • Kaan H. Ökten • *"Semen est Sanguis"* Yahudilikte ve Hıristiyanlıkta Kan • A. Sait Aykut • Kan: İsmi Cisminden Ağır • Gürbüz Erginer • Kan ve Tabu • Julian Huxley • Kan Kavgası • René Girard • Kan, Arınma ve Şiddet Döngüsü • Artun Ünsal • Ağıt ve İntikam: Anadolu'da Bitmeyen Kan Davası • Güven Turan • Mutfaktaki Kan • Peter Weiermair • Çağdaş Sanatta Kan Üzerine Düşünceler • Zeynep Direk • Adet Kanaması Tecrübesi: Sınırlar ve Ufuklar • Slavoj Zizek • Bir Vampirizm Kuramı **Odak: Edward Said ve "Öteki" /** David Barsamian: Edward Said'le Söyleşi • Ötekine Bir Yer Vermenin Bir Yolu Olmalı • Ibn Warraq • Said ve Saidciler ya da Üçüncü Dünya Entelektüel Terörizmi **Gündem /** Jürgen Habermas - Jacques Derrida • Avrupa'nın Yeniden Doğuşu • Gianni Vattimo • Avrupa Evi • Adolf Muschg • "Çekirdek Avrupa": Avrupa Kimliği Üzerine Düşünceler • Richard Rorty • Aşağılanma ve Dayanışma: Avrupa'nın Washington'a Direnmesi **Kitap /** Osman Yener • Renkkörleri Adası **Site /** Didem Güngören • www.zmag.org **Geçen Sayıdakiler /** Sayı 37: Kan, damardan • **Yazarlar Hakkında**

Türkiye'nin evrensel yazarı Yaşar Kemal Yapı Kredi Yayınları'nda



40 kitabıyla her yerde

"Bu ana topraktan fışkıran yazarın yanında, bizim tüm romancılarımız apartman saksısında yetişen bitkilere benzediler."
Robert Kanters, Le Figaro

"Yaşar Kemal yüzyılımızın en büyük romancılarından biridir."
Europe

YKY
Yapı Kredi Yayınları

YAPI KREDİ YAYINLARI KİTABEVLERİ • İSTANBUL: 212 293 08 24 / 502 • İZMİR: 232 463 82 90 • ANKARA: 312 435 85 94 **E-POSTA** • ykykultur@ykykultur.com.tr **WEB SİTESİ** • www.yapikrediyayinlari.com **INTERNET SATIŞ** • www.estore.com.tr / bulvar / yky • www.teleweb.com.tr **BİLGİ HATTI** 212 473 0 444 **YAPI KREDİ KÜLTÜR SANAT YAYINCILIK TİC. VE SAN. A.Ş.** 212 293 08 24 - 252 47 00

YAPI KREDİ KÜLTÜR SANAT YAYINCILIK

Yazarlar Hakkında

Kemal Atakay: 1962'de, Ankara'da doğdu. İÜ İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünde lisans; Illinois Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nde lisansüstü öğrenimi gördü. Yeditepe Üniversitesi'nde karşılaştırmalı edebiyat dersleri verdi. Eleştiri-inceleme yazılarının yanı sıra, İtalyan edebiyatından yaptığı çevirilerle tanınmaktadır.

Enis Batur: 28 Haziran 1952'de Eskişehir'de doğdu. İlk yazısı 1970'te, ilk kitapları 1973'te yayımlandı. Şiirleriyle Cemal Süreya, Altın Portakal, Sibilla Aleramo ödüllerini, denemeleriyle TDK ödülünü kazandı. Halen YKY'de çalışıyor, aynı zamanda Galatasaray Üniversitesi'nde ders veriyor.

E. Efe Çakmak: 1979, İzmir doğumlu. Felsefe ve İngiliz edebiyatı eğitimi gördü; editörlük ve yayın yönetmenliği yaptı, Türkiye'de ve yurt dışında çeşitli yayınlara makaleler yazdı ve çevirdi; bir dönem çeviriye yoğunlaşarak, felsefe çevirilerinin yanında Golding, Saramago, Conrad gibi yazarların yapıtlarını dilimize aktardı.

Bülent O. Doğan: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı mezunu. Golding, Fuentes gibi yazarların yapıtlarının yanında, Bernieres ve Pelevin gibi genç yazarların yapıtlarını da dilimize aktardı, çeşitli gazete ve dergilerde yazılar yayımladı.

Suraiya Faroqhi: Osmanlı tarihçisi; Münih Ludwig Maximilians Üniversitesi Yakındoğu Araştırmaları Bölümü'nde öğretim üyesi. 1960'lı yılların sonundan günümüze uzanan zaman diliminde, pek çoğu dilimize de kazandırılan önemli eserlere imza attı. *Osmanlı'da Kentler ve Kentliler* (1993), *Hacılar ve Sultanlar* (1995), *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam* (1997), *Osmanlı Tarihi Nasıl İncelenir?* (2001), *Osmanlı Dünyasında Üretmek, Pazarlamak, Yaşamak* (2003), bu eserlerin bazıları.

Martin Heidegger: 26 Eylül 1889 tarihinde Almanya'nın Baden eyaletinin Messkirch kasabasında bir zangocun oğlu olarak dünyaya geldi. Küçüklüğünde dine ve felsefeye olan ilgisi dolayısıyla liseden sonra rahip adayı olarak Cizvitlere katıldı ve teoloji eğitimi aldı. Freiburg Üniversitesi'nde Katolik İlahiyatı ve Hristiyan felsefesi okudu. 1923 yılında Marburg'da profesör oldu. 1927 yılında geçtiğimiz yüzyılın yapıtaşlarından, başyapıtı *Sein und Zeit*'ı (Varlık ve Zaman) yayımladı.

Ekrem Işın: 1955, Ankara doğumlu. DTCF Türk Edebiyatı bölümünü bitirdi. *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanlarında Doğu-Batı Sorunu* başlıklı tez çalışmasıyla girdiği kültür tarihi araştırmalarını, 1977-1984 yılları arasında yaptığı edebiyat merkezli incelemelerle sürdürdü. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*'ni hazırlayan ekip içinde yer aldı. *İstanbul'da Gündelik Hayat* kitabının yazarı, aynı zamanda *Journal of History of Sufism* dergisinin editörlerinden.

Roman Jakobson: Rus dilbilimci ve şair. 1896'da Moskova'da doğdu, Lazarev Enstitüsü'nde eğitim gördükten sonra Moskova Üniversitesi'nde ders verdi. 1920'de çevirmen olarak Prag'a gitti, oradan Danimarka'ya, sonra Norveç'e geçti, sonunda 1941'de Amerika'ya göçtü. Jakobson henüz 19 yaşında altı arkadaşıyla birlikte Moskova Dilbilim Çevresi'ni kurdu, Prag'da da benzer bir örgütlenmenin öncüsü oldu. Yapısalcı olarak anılan Jakobson, Bloomfield ve Saussure ile birlikte döneminin en önde gelen dilbilimcilerindendir.

Ferda Keskin: Boğaziçi Üniversitesi Felsefe Bölümü'nü bitirdi, Columbia Üniversitesi'den doktora derecesini aldıktan sonra, yine Boğaziçi Üniversitesi'nde öğretim üyeliği yaptı. Halen Bilgi Üniversitesi Kültürel İncelemeler Yüksek Lisans Programı'nın direktörlüğünü yapıyor.

Mahmut Erol Kılıç: İstanbul'da doğdu, İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'nden mezun oldu. Marmara Üniversitesi'nde, *İslam Kaynakları Işığında Hermes ve Hermetik Felsefe* adlı yüksek lisans tezini, ayrıca *Ibn Arabî'de Varlık ve Mertebeleri* adlı doktora tezini hazırladı. Aynı üniversitede tasavvuf felsefesi ve tarihi üzerine dersler vermektedir.

Julia Kristeva: 1941'de Bulgaristan'ın Sliven kentinde doğdu. Sofya Üniversitesi'nde dilbilim eğitimi gören Kristeva, 1966 yılında Fransa'ya göç etti ve burada doktorasını yaptı. Psikanalist, eleştirmen, eğitmen Julia Kristeva; yapısalcı dilbilim, psikanaliz, göstergebilim ve feminizm üzerine yazdıklarıyla tanınır.

Tomislav Longinoviç: Wisconsin-Madison Üniversitesi'nde İslav Dili ve Karşılaştırmalı Edebiyat profesörlüğü yapan Longinoviç, aynı zamanda, hem Sırpça hem de İngilizce romanlar yazan Balkan kökenli bir yazar (*Moment of Silence*, 1990; *Borderline Culture*, 1993; *Lonely in America*, 1994).

Doğan Özlem: Lise ögrenimini üçüncü sınıftayken ekonomik nedenlerle yarıda bırakmak zorunda kalan; ardından kunduracı çıraklığı, tezgâhtarlık gibi çeşitli işlerde çalışan, 1965 yılında askerliğini yapmak üzere Sivas'a giden Özlem, 24 ay süren askerliği sırasında liseyi dışarıdan bitirdi; ardından İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü'nde eğitim gördü. 1988 yılında doçent, 1993'te ise profesör olan Özlem, "Sistematik Felsefe ve Mantık" anabilim dalı öğretim üyeliği görevinden 2001 yılında emekliye ayrıldı.

Philippe Van Parijs: Louvain Katolik Üniversitesi'nde Hoover Ekonomik ve Toplumsal Etik Kürsüsü başkanıdır. *Marxism Recycled* ve *Real Freedom for All* başlıklı kitapların yazarıdır.

Samih Rifat: 1945'de İstanbul'da doğdu, saint-Benoît Lisesi'ni ve İTÜ Mimarlık Fakültesi'ni bitirdi. Üniversite yılarından başlayarak çeviriye yöneldi. René Char, Jacques Prévert, André Verdet, Jean Follain, Paul Valery, Kavafis, Le Corbusier gibi ozan/yazar'lardan çeviriler yaptı. Yine üniversite yıllarında fotoğrafçılıkla ilgilendi. çeşitli dergilerde, yazdığı –çoğunluğu mimarlık konulu– yazılara eşlik eden fotoğraflar yayımladı; belgesel filmler çekti.

Obrad Saviç: Ljubljana, Zagrep ve Saraybosna Üniversiteleri dışında, Cornell, Ohio State, Stanford üniversitelerinde dersler veren, bir dönem Belgrad Üniversitesi'nde Felsefe Fakültesi'nde başkanlık yapan ve Miloseviç döneminde akademiden uzaklaştırılan, gerek eylemci kişiliği gerekse çok sayıda dile çevrilen kitaplarıyla uluslararası arenada ünlenen Obrad Saviç; Miloseviç döneminin ünlü muhalif örgütü Belgrad Çevresi'nin de kurucularındandır.

Peter Sloterdijk: 1947, Karlsruhe doğumlu. Lisans öğrenimini Münih Üniversitesi'nde tamamladıktan sonra Hamburg Üniversitesi'nde doktora yaptı. Ardından Karlsruhe'ye dönüp 1992'de, halen devam ettiği Mochschule für Gestaltfung'da Felsefe ve Estetik Kürsüsü'nde göreve başladı. Sloterdijk, Nazizmin sempatizanı olduğu yolundaki eleştirilere karşılık, yalnızca çağının problemlerine eğildiğini açıklayan ve modern insanın artık hiçbir ideolojiden nasiplenemeyeceğini düşünen bir filozoftur.

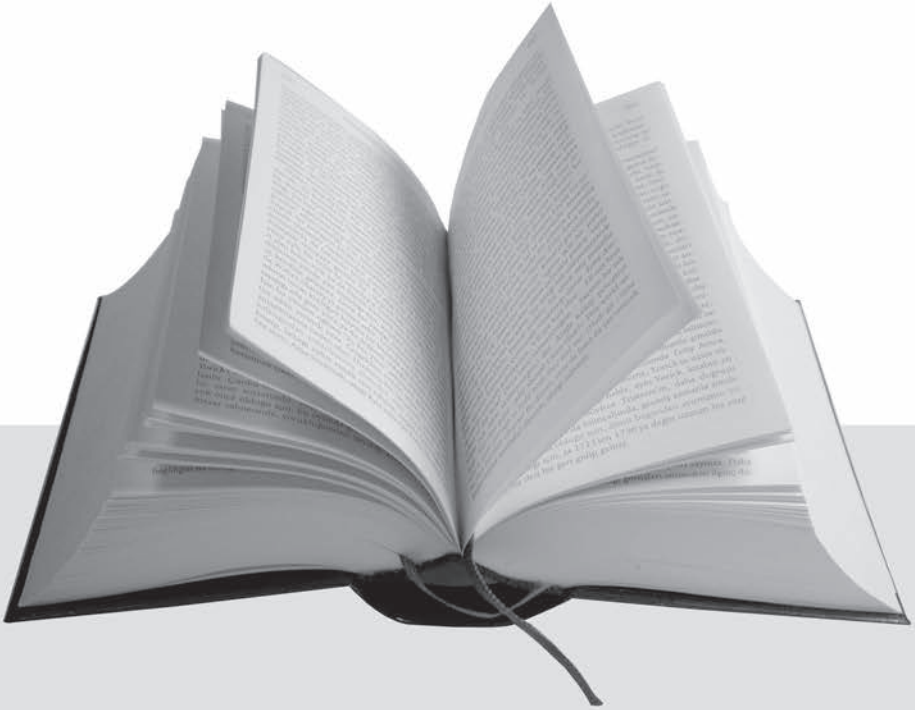
Sühreverdî: 1154'te İran'ın kuzeybatısında doğdu. 1191'de siyasi sebeplerle atıldığı Halep hapishanesinde öldü. Sühreverdî iç aydınlanma ve sezgicilik diyebileceğimiz İşrak Yolu'nun üstadıdır. Ekolünü oluştururken kavramsal düzeyde İbn Sinâ'dan çok faydalanmıştır. İşrâkîlik, ruhsal arınma prensibi üzerine kuruludur. Düşünsel kaynakları arasında Hermetizm, Plotinus, İbn Sina ve Hallâc başta gelir.

Hasine Şen: 1971 yılında Kırcaali, Bulgaristan'da dünyaya geldi. İstanbul Üniversitesi'nde Amerikan Kültürü ve Edebiyatı eğitimi gördü; *Author-ity of/and the Reader in Paul Auster's The New York Trilogy* adlı doktora tezini bu bölümde hazırladı. Halen aynı bölümde ders veriyor, özellikle kimlik sorunu ve göç olgusu üzerine çalışıyor.

Yapı Kredi
Kültür Sanat Yayıncılık Sunar

kitap

Başka hangi kitapta bir kitaplık dolusu kitap var?



Mîna Urgan'ın "İngiliz Edebiyatı Tarihi", Füruzan'ın "Toplu Öyküler" ve İlhan Berk'in "Toplu Şiirler"ini üç kitapta bir araya getiren Delta dizisi farklı bakış açısıyla hayatınıza yeni boyutlar kazandırıyor. Bilgiyi tek kaynaktan sunmayı amaçlayan YKY'nin yeni dizisi Delta bir kitaplık kitap niteliğinde. Delta; içeriği, baskı kalitesi ve farklı tasarımıyla okuyucuların hayranlığını kazanmaya aday.

- İngiliz Edebiyatı Tarihi - **Mîna Urgan** - 1844 sayfa
- Toplu Öyküler - **Füruzan** - 1040 sayfa
- Toplu Şiirler - **İlhan Berk** - 1928 sayfa

YKY
Yapı Kredi Yayınları

YAPI KREDİ YAYINLARI KİTABEVLERİ • İSTANBUL: 212 293 08 24 / 502 • İZMİR: 232 463 82 90 • ANKARA: 312 435 85 94 **E-POSTA** • ykykultur@ykykultur.com.tr **WEB SİTESİ** • www.yapikrediyayinlari.com **INTERNET SATIŞ** • www.estore.com.tr / bulvar / yky • www.teleweb.com.tr **BİLGİ HATTI** 212 473 0 444 **YAPI KREDİ KÜLTÜR SANAT YAYINCILIK TİC. VE SAN. A.Ş.** 212 293 08 24 - 252 47 00

YAPI KREDİ KÜLTÜR SANAT YAYINCILIK

Yapı Kredi
Kültür Sanat Yayıncılık Sunar

kitap

Medeniyet tarihinde tefekkürün hacmi nedir?



Düşüncenin kökenini bilmeden gerçek bilgiye ulaşılamayacağını savunan, Türk düşünce yaşamında ve bir felsefe geleneğinin oluşmasında büyük katkıları olan Hilmi Ziya Ülken "Türk Tefekkürü Tarihi" ile Türklerin İslam öncesi ve sonrasında oluşturdukları düşünce modellerini inceliyor. Düşüncenin derinliklerinde yol almak isteyenler için...

Türk Tefekkürü Tarihi – **Hilmi Ziya Ülken** – 354 sayfa

Diğer Kitabı: Aşk Ahlakı

YKY
Yapı Kredi Yayınları

YAPI KREDİ YAYINLARI KİTABEVLERİ ▪ İSTANBUL: 212 293 08 24 / 502 ▪ İZMİR: 232 463 82 90 ▪ ANKARA: 312 435 85 94 **E-POSTA** ▪ ykykultur@ykykultur.com.tr **WEB SİTESİ** ▪ www.yapikrediyayinlari.com **INTERNET SATIŞ** ▪ www.estore.com.tr / bulvar / yky ▪ www.teleweb.com.tr **BİLGİ HATTI** 212 473 0 444 **YAPI KREDİ KÜLTÜR SANAT YAYINCILIK TİC. VE SAN. A.Ş.** 212 293 08 24 - 252 47 00

YAPI KREDİ KÜLTÜR SANAT YAYINCILIK