DOĞU BATI

DÜŞÜNCE DERGİSİ | YIL:7 | SAYI:27 | MAYIS, HAZİRAN, TEMMUZ 2004 | ISSN: 1303-7242



AŞK VE BATI

DOĞU BATI

DOĞU BATI
DÜŞÜNCE DERGİSİ

AŞK VE BATI

27



Fotograf: Johan van der Keuken, *after image nabeeld*, 1956



DOĞU BATI

ÜÇ AYLIK DÜŞÜNCE DERGİSİ

ISSN:1303-7242 Sayı: 27
Doğu Batı Yayınları
adına sahibi
ve
Genel Yayın Yönetmeni: Taşkın Takış
Sorumlu Yazı İşleri Müdürü: Savaş Köse
Halkla İlişkiler: Şermin Korkusuz
Dış İlişkiler Sorumlusu: Erhan Alpsuyu

Yayın Kurulu
Halil İnalcık, E. Fuat Keyman,
Mehmet Ali Kılıçbay, Etyen Mahçupyan,
Süleyman Seyfi Öğün, Doğan Özlem,
Ali Yaşar Sarıbay

Danışma Kurulu
Tülin Bumin, Ufuk Coşkun,
Nezih Erdoğan,Cem Deveci, Ahmet İnam,
Hasan Bülent Kahraman,Yusuf Kaplan,
Kurtuluş Kayalı, Nuray Mert,İlber Ortaylı,
Ömer Naci Soykan, İlhan Tekeli,
Mirze Mehmet Zorbay

Doğu Batı, yılda dört sayı olmak üzere
Kasım, Şubat, Mayıs ve Ağustos
aylarında yayınlanır.
Doğu Batı ve yazarın ismi kaynak
gösterilmeden alıntı yapılamaz.
Dergiye gönderilen yazıların yayınlanıp
yayınlanmaması yayın kurulunun
kararına bağlıdır.

Doğu Batı hakemli bir dergidir.

Doğu Batı Yayınları
Selanik Cad. 23/8 Kızılay/ANKARA
Tel: 0 (312) 425 68 64 / 425 68 65
Fax: 0 (312) 384 34 37
e-mail: dogubatidergisi@hotmail.com
www.dogubati.com

Kapak Tasarım Uygulama: 3 TASARIM
www.3tasarim.com

Baskı: Cantekin Matbaacılık,

1. Baskı: 6 500 adet (Mayıs 2004)

Önceki Sayılar ve Abonelik için:
Tel: 0 (312) 425 68 65

Kapak Resmi:
"Büyük Saygı",
Edmund Blair, Leighton, 1901.

İÇİNDEKİLER

BATI:
MUTSUZ AŞKLAR ÜLKESİ
M. Mukadder Yakupoğlu 13
Batı Düşüncesinin Temel İkilemi
Olarak Aşk ve Cinsellik

Hasan Ünal Nalbantoğlu 27
"Kant Burada da Hizmetinizdedir,
Fräulein." Maria von Herbert-
Immanuel Kant
Yazışması

Hannah Arendt & Martin Heidegger 53

Yusuf Eradam 63
Aşkın Sözü Kördür :
Batı'nın Aşk Pazarı ve Paradigmaları
Üzerine Bir Deneme

"AŞK" YOK, "AYARTMA" VAR
Jean Baudrillard 83
Tutkunun Kötülük Meleği

BATI'NIN AŞK SEMBOLLERİ:
DON JUAN VE CASANOVA
Robert Laffont 97
Don Juan Mitosu

Stefan Zweig 113
Casanova / Homo Eroticus

MÜZİK
Senail Özkan 133
Opus Metaphysicum: Tristan ve Isolde

EDEBİYAT
Gürsel Aytaç 149
Alman Edebiyatında Aşk

İhsan Yılmaz Bayraktarlı 159
Hölderlin ve Aşkın Mutlaklığı

Rümeysa Çavuş 171
Shakespeare'de Aşkın
Farklı Kimlikleri

Zuhâl Yılmaz 185
XII.-XVIII. Yüzyıllar Arasında
İtalyan Edebiyatında ve Leopardi'de Aşk

Charles Baudelaire 205
Balkon

Louis Aragon 207
Elsa'nın Gözleri

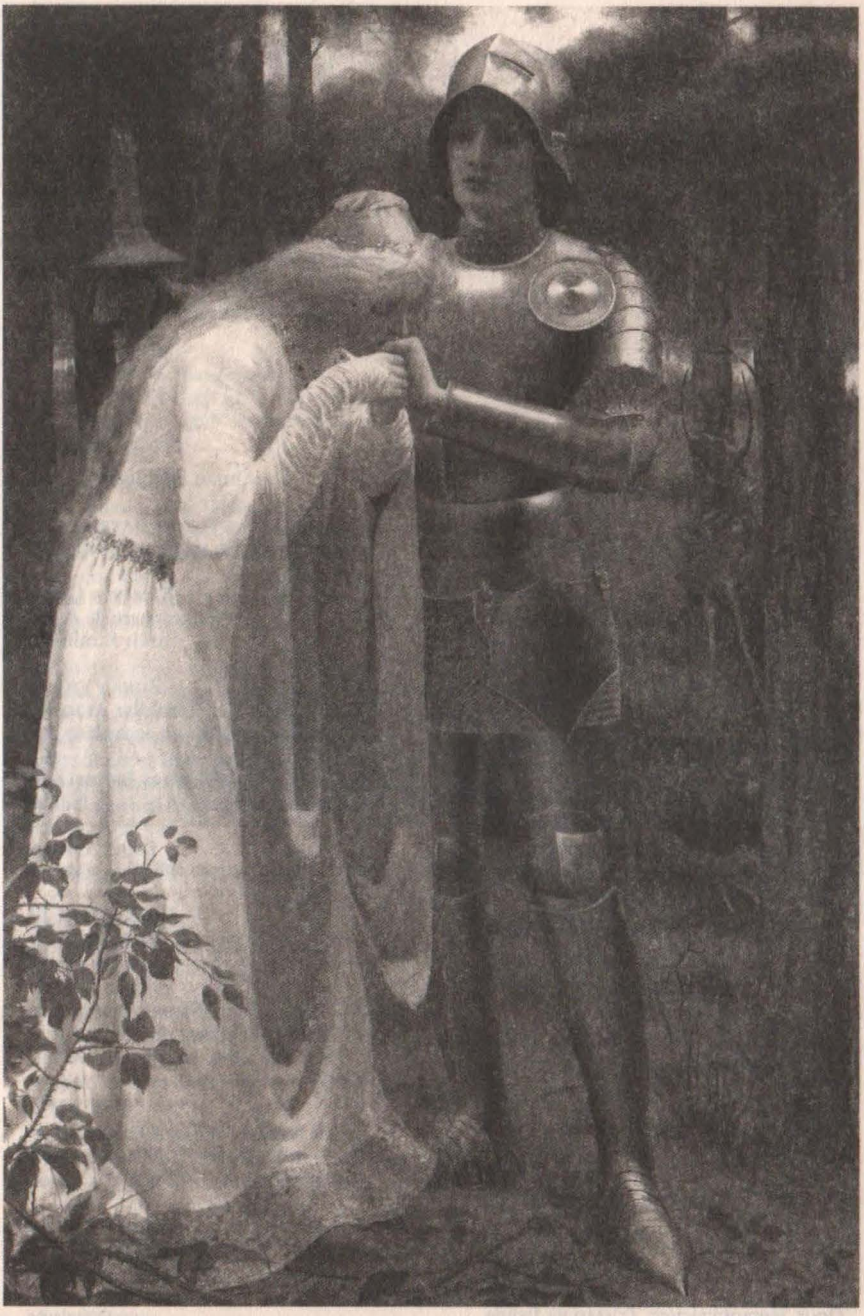
PSİKANALİZ
Nilgün Tutal 211
Kristeva'da Aşk

Fermâ Lekesizalın 221
William Faulkner'da Aşk, Arzu ve
Yitik Mutluluk: Lacan'cı Bir Analiz

TOPLUM
Belkıs Ayhan Tarhan & Funda Bekâr 233
Batı Dolayımıyla Aşk Temsilleri:
Romantik ve Seyirlik Aşk Hikâyeleri

Oktay Taftalı 247
Kötümser Aşk ve Batı

Düzeltme 253



Mary Raphael, Britomart ve Amoret, 1898.

AŞKIN ÖLÜMCÜL ÖPÜCÜĞÜ

"Ruha varana dek tensel, ete varana kadar ruhsal..."
Saint Augustine

Bugün Batı'nın aşk anlayışını incelemek nostaljik bir merakın ötesine geçemeyecektir. Bu tarihsel fantezi, kimilerine klâsik bir eğitim almak ya da ölü bir dili diriltmeye çalışmaktan farksız gelebilir. Petrus Abelardus ile Héloïse, Tristan ile Isolde gibi âşıklara, ya tozlanmış edebiyat kitaplarında rastlayabilir, ya da bir konser ve piyeste sözü edilen isimlerin duygusal bir mizansene eşlik ettiğini görebiliriz. Geçmişin aynasından aşka dair yansıyan her sembol, kuşkusuz içinde bulunduğumuz âna büsbütün yabancı kalacaktır ve günümüz ilişkilerine bakarak eski bir aşk hikâyesinin kopyasını çıkarmak da neredeyse imkânsızdır.

Aşktan söz ederken bir kültür ve dünya görüşünden söz ediyoruz demektir. Antik dönemin dostluk ve sevgi (*philia*) anlayışı; Ortaçağ'daki tinsel yolculuk; modern zamanlara gelindiğinde ise, daha çarpıcı ve dramatik dönüşümler, aşk kavramına yepyeni boyutlar kazandırmıştır.

Hölderlin ve Diotima...Aralarında düşsel bir ilişki geçse de biz bu çiftin büyük sevgilerinin kaynağı hakkında ne söyleyebiliriz? Yalnızca birbirlerini sevmeleri mi? Bu bir sonuç olabilir; birbirini sevmek aşkın doğası hakkında bizleri yeterince aydınlatmayabilir. Hölderlin Diotima'yı seviyordu ve "bu sevgi ölüm gibi kuvvetli"ydi, etkileyiciydi. Biz bu sevgide sonsuza doğru derinleşmiş saf ve temiz bir varlığı buluyoruz. Yaşamın en uç noktalarında,

soruların hudutsuzca sorulduğu bir ortak mesai sayesinde Hölderlin ve Diotiması'nın aşkını anlamlı ve evrensel kılabiliyoruz.

Hölderlin ve benzeri kahramanların kurduğu dünya artık unutulmuştur. Aşkın kanatları, sonsuz dönüşünü "iki üstderinin alışverişi"nde tamamlamıştır. Emile Durkheim "aşk bizde zihinsel bir olgudur" derken -esasen Platon'dan beri aşkla kurulan bu garip diyalog-, aklın darbe yediği her yerde aşkın duyusal tabakasını da zedelemiştir.

Batı'nın içinde patlayan bu derin yaranın kökenlerini aşkla kurulan çocuksu ilişkide görebiliriz. Modern edebiyatın tutku ve şiddet kavramlarını kazıdıkça bu çocuksuluğun hangi çılgın ve bilinçsiz ortamlara sürüklendiğine tanıklık ediyoruz. Örneğin, elinde kırbacıyla tasvir edilen Marki de Sade portresi, aşka dair oyunları tanımamış bir çocuğun öfkesini yansıtmaktadır.

Batı'nın aşkla kurduğu ilişki esasen hiyerarşik bir ilişkiydi. Aristoteles'in evrene ilişkin ünlü sınıflandırmasına, hiçbir zaman eşit olmamış âşıkları da dahil edebiliriz. Cennetin en yüksek noktasına kurulmuş Beatrice'den, Racine'in birbirine tutkuyla bağlı ama güç dengesine göre karşılıklı eziyeti de hiç ihmal etmeyen sevgili karakterlerine dek herkes bu sıralamadan nasibini almıştır.

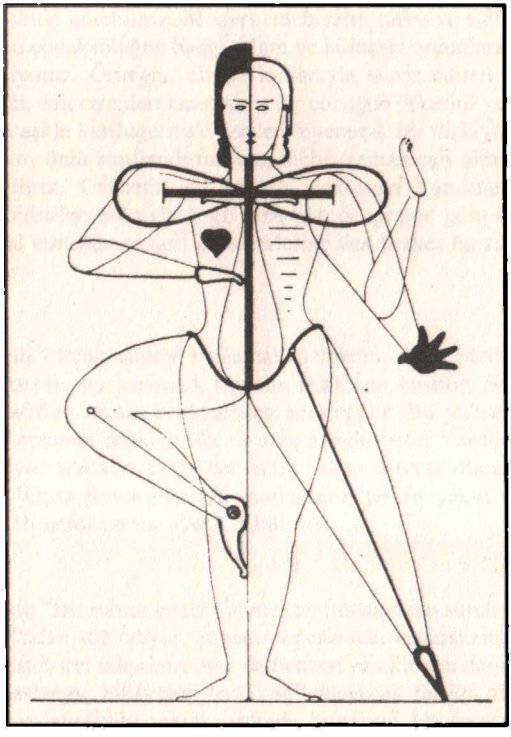
Aşk ile ilgili birçok tanımı sıralamak mümkün. Ama bütün yorumları bir tarafa bırakırsak, bu karmaşık oyunun denklemi basittir: Sevgiliye yaklaştıkça acı hafifler, ondan uzaklaştıkça acı çoğalır. Bu yükselti ve alçaltılar, aşkın değil arzunun denklemidir ve arzu aşındırıcıdır. Varolanın ötesini elde etme isteğiyle arzunun attığı her adım yıkıcı kuvvet olarak sahibine geri dönmüştür [Oysa mitolojide aşk tanrısı Eros'un en yakın dostları, Pothos (özlem) ve Himeros (arzu) olarak bilinirdi].

‡

Michelangelo "Bir ruhun güzel bir yüz tarafından uzun süreli ve derin yıkıma uğratılması"ndan söz ediyor. Sanatın tepesindeki kusursuzluk için, kökenindeki tahribatı işaret ediyoruz. Aşk da benzeri eksiklikten doğmuştur. Nasıl ki mucizevî başlangıç hikâyeleri hayâl edilemeyecek felâket zincirleriyle sonlanmışsa; her gürültülü yıkım, ardında mucizevî bir sessizlik bırakmıştır. Aşkın bu diriltici gücü aynı zamanda da onun ölümcül öpücüğüdür.

Taşkın Takış

Batı: Mutsuz Aşklar Ülkesi



Editör: Dick Dotterer, 1990.

Shakespeare's Monologues For Women

BATI DÜŞÜNCESİNİN TEMEL İKİLEMİ OLARAK AŞK VE CİNSELLİK

M. Mukadder Yakupoğlu

Batı düşüncesinin bir taraftan metafiziksel diğer taraftan bilimsel iki temele dayandığını söylemek mümkündür. Bu düalist düşünme biçimi Batı'da Ortaçağ'ın bitişini ilân eden Rönesans'la birlikte başlamıştır. Metafiziksel düşünce ruha yönelirken, bilimsel düşünce bedeni ele aldı.

Bilimsel düşünce bedende olup bitenlerle ilgilenirken, ruhu bilimsel bir yöntemle analiz etme merakı da gelişti. Bilimin aşkın metafiziğine müdahalesi olarak görülebilecek bu yöntemi ilk kez kapsamlı bir şekilde Stendhal uyguladı. *Aşk Üzerine* Stendhal'in ifadesiyle "türünün varlıklarına verilmiş olan en büyük zevkleri sağlayan bu çılgınlığın"[1] ne olduğunu araştırır. İnsan bu çılgınlığı yaşamaktan kaçınamaz. Çünkü "insan, olası tüm diğer eylemlerden daha fazla zevk veren bir şeyi yapmama özgürlüğüne sahip değildir."[2] Stendhal aşkın kaçınılmazlığının nedenini onun metafizik ve aşkın bir güç olmasında değil de verdiği zevkin üstünlüğünde görmesiyle Freud'u ve psikanalizi haber veren bir düşünce yapısının ilk temsilcisi olma onuruna kavu-

[1] *Aşk Üzerine* s. 18 dipnot. Mor Yayınları.
[2] A.g.e. s. 20.

şuyordu. Nitekim Freud Stendhal'i izleyerek insan eylemlerini üstün ideallerin değil de zevklerin yönlendirdiğini ileri sürecekti. Ve Freud cinsel zevki zevklerin en üst noktası olarak görmüştür.

Stendhal aşkın doğuşunu aşk nesnesinin henüz cinsel olarak ele geçirilmediği yani cinsel zevkin umut edildiği döneme oturtur. Arzunun zevke ulaşma çabası evresinde âşığın gözünde aşk nesnesi farklılaşır. Stendhal bu olguyu kristalleşme olarak adlandırmıştır. Stendhal kristalleşmeyi şöyle anlatır:

Salzbourg'un tuz yataklarında, yatağın terk edilmiş derinliklerine kış nedeniyle yaprakları dökülmüş bir ağaç dalı atılır; iki veya üç ay sonra bu dal çıkarıldığında onun parlak kristallerle kaplanmış olduğu görülür: en küçük dallar, bir baştankaranın ayağından daha büyük olmayanları sınırsız sayıda hareketli ve göz kamaştırıcı parıltılarla donanmıştır; artık dalın ilk hâlinden hiçbir iz kalmamıştır. Kristalleşme diye adlandırdığım şey, sunulan her şeyden sevilen nesnenin yeni mükemmelliklere sahip olduğu buluşunu çıkaran ruhsal işlemdir.[3]

Stendhal'e göre aşkın doğuşu yedi evrede gerçekleşir: 1. Hayranlık 2. Alınacak zevkin hayâl edilmesi 3. İlişkinin gerçekleşme umudu 4. Sevileni görme, dokunma ve hissetme 5. Birinci kristalleşme 6. Kuşku, yani âşığın aşkın gerçekliğinden emin olmak için karşısından daha fazla güvence talep etmesi 7. İkinci kristalleşme yani âşığın talep ettiği güvenceleri bizzat kendisinin ürettiği evre. Stendhal bu evreyi şöyle betimler:

Korkunç bir mutsuzluk anından sonra, bir âşık kuşkuların doğuşunu izleyen gecenin her onbeş dakikasında kendi kendine şunu söyler: "Evet beni seviyor"; daha sonra afallayan gözlerin eşlik ettiği kuşku onu ele geçirir ve irkilterek durdurur. Göğsü soluk alamaz. Kendi kendine şöyle der: "Ama beni seviyor mu?" ... Saf aşkın en yıkıcı ânı, âşığın yanlış bir uslamlama yaptığını ve tüm kristalleşme plânını yok etmek gerektiğini fark ettiği andır.[4]

Amaç cinsel zevke ulaşmaktır ama bu zevk engellendiği ölçüde kristalleşme artar. Aşk böylece arzunun nesnesinden yoksun kalmasıyla sürüp gider. Aşk bir yoksunluk hâli olduğu için patolojiktir ve bu nedenle de bir ruh hastalığıdır. Fransız psikiyatr Pierre Janet aşkın kesinlikle bir ruh hastalığı olduğunu düşünmektedir:

Genelde aşkın, insanın her zaman hazır olduğu ve on beş yaşından yetmiş beş yaşına kadar olan dilimde yaşamın herhangi bir ânında onu saracak

[3] A.g.e. s. 14.
[4] A.g.e. s. 16-17.

bir tutku olduğu söyleniyor. Bu görüş bana uygun gelmiyor. İnsan tüm yaşamı boyunca her an âşık olamaz. Bir insan fiziksel ve ruhsal olarak iyi durumda olabilir, içinde bir tutkuyu doğurabilecek en uygun koşullar var olabilir ama aşkı hissedemeyecektir. Arzular akılcı ve istençsel olacaktır ve insanı gitmeyi istediği yere kadar götürecek ve bu arzulardan kurtulmayı istediği zaman onu terk edecektir. Aksine, bir insan ruhsal olarak hasta olsun, aşırı entelektüel çalışmalardan veya fiziksel yorgunluktan sonra veya şiddetli sarsıntılardan ve uzun süreli acılardan sonra, tükenmiş, üzüntülü, dalgın, hassas, fikirlerini toplamaktan âciz, kısaca depresyonda olsun, âşık olacaktır veya ilk fırsatta herhangi bir tutkunun mikrobunu alacaktır. Romancılar, eğer psikologlarsa bunu çok iyi görmüşlerdir: Aşk, bir sevinç, bir atılganlık, sağlıklı bir ruh hâlinde başlamamaktadır; aşkı başlatan hüzün, yıkıntı ve güçsüzlük anlarıdır. Bu durumda en ufak şey yeterlidir; bizi daha önce kayıtsız bırakacak bir sözcük, bir davranış, herhangi bir yüzün görünüşü bizi etkiler ve uzun süreli aşk hastalığının başlangıç noktası olur.[5]

Janet'de somutlaşan rasyonel düşünce aşkı bertaraf edilmesi gereken bir hastalık olarak görürken Stendhal bu hastalığı yaşamının en heyecan verici olayı olarak mutlak anlamda arzu etmektedir. Kuru bir dal olduğunu bildiği kristal nesnenin ışıltısına kendisini bırakmaktadır.

Stendhal, Janet ve Freud farklı yollardan gitseler bile aşkın bir hastalık olduğu görüşünde birleşmektedirler. Aşk ruhla beden arasındaki ilişkiyi bozmakta ve dolayısıyla deliliğe giden yolu açmaktadır. Nietzsche'nin Salomé'ye duyduğu karşılıksız aşkın onun hastalığını arttırdığı kesindir.

Aşk söz konusu olduğu zaman çağları hızla geçmek mümkündür. Bu nedenle kolaylıkla Dante'ye ve onun *İlâhî Komedya*'sına kadar gidebiliriz. Dante'de aşk tamamen metafiziksel ve dolayısıyla ruhsaldır. Burada ruh ile beden arasındaki bir çatışmaya hiç rastlamayız. Bedenden kurtulan aşk ahlâkın dayandığı en güçlü duygu hâline gelir. Dante, Beatrice'e duyduğu tinsel aşk sayesinde öbür dünyaya geçer ve cehennem, âraf ve cenneti görür. Beatrice 1290 yılında ölür ve ölümünden on yıl sonra Dante'yi kendisini bulması için öbür dünyaya çağırır. *İlâhî Komedya*'nın 'Âraf' bölümünün otuzuncu kantosunda Beatrice, varlığıyla Dante'yi doğru yolda tutan bir üstün varlık olarak sunulur. "Yüzümle destekledim onu bir süre: Yeniyetme gözlerimle doğru yolda tuttum onu kendimle birlikte. Ama ikinci çağımın eşiğine gelip de, yaşamımı değiştirdiğimde, benden ayrıldı, kötü yollara saptı. Eti kemiğim ruha dönüşüp de, güzellikler erdemler çoğalınca içimde, ilgisi azaldı, değerim düştü gözünde; ve adımlarını gerçek olmayan bir yola yö-

[5] Pierre Janet, L'Automatisme psychologique (1889) (Psikolojik otomatizm), P.U.F. s. 465.

neltti, verdiği sözleri tutmayan geçici hevesleri izledi. Düşünde ya da uyanıkken etkilemeye çalıştım onu, göklerden sağladığım esinle, ama kulak vermedi hiçbirine. Öyle aşağıya düşmüştü ki, her ilaç etkisizdi, tek çare ona cehennemlikleri göstermekti."[6] Beatrice cennetten dünyadaki Dante'yi izliyor ve onun doğru yoldan sapmasına engel oluyor. 'Âraf'ın otuzbirinci kantosunda Beatrice'le Dante arasında şöyle bir konuşma geçiyor: "Beatrice: Seni, ötesinde insanın isteyeceği hiçbir şey olmayan iyiliğe yönelten sevgimin orta yerinde, hangi hendeklerle, zincirlerle karşılaştın da, daha yukarılara gitmek isteğini bir kenara bıraktın? Nasıl bir yarar, nasıl bir çıkar buldun da ötekilerde, böyle peşlerine takıldın onların? Dante: Yüzünüz gizlenince dünya nimetlerinin sahte zevkleri adımlarımı çeldi."[7] Dante Beatrice yoluyla kötülüklerden arınıp cennette Beatrice'le ilâhî yolculuğunu tamamlıyor. Dante'de aşk en üst duygu olarak bütün kötülükleri yok eden bir üstün güç olarak sunuluyor. Bu aşkta beden ve seks yoktur. Dolayısıyla ruh bedene tutsak değil, özgürdür. Batı düşüncesinde aşkın yönü ruhtan bedene doğru bir yol izlemiştir. Ama bu yol çok engebelidir ve çoğu zaman da Ortaçağ'ın aşk anlayışına geri dönülmüştür. Bunu XX. yüzyılın en büyük romanlarından biri olan Dr. Jivago'da görüyoruz.

Dr. Jivago romanı çökmekte olan bir rejime en keskin darbeyi vurmuştur. Rusya'da komünizmin insanlığa yaptığı en büyük kötülük iç dünyaları imhâ etmesiydi. Pasternak bu yıkımın etkilerini devrimin başından itibaren hisseden bir kurbandı. Aşk bir kez daha hayatta tutunulacak en yüce duygu konumuna yükseliyordu. Hayatın kurbanları aşk yoluyla yok olmaktan kurtuluyorlardı. Beatrice ve Lara sevgililerini bu dünyada koruyan üstün varlıklardı. Dante ve Pasternak aşkın hep koruyucu yönüne ağırlık vermişlerdir. Hayat korkunçtur. Tek sığınak aşktır. Dr. Jivago'nun sonundaki şiirler aşkı *İlâhî Komedya* gibi tanrısal düzeye çıkarmaktadır.

Aşk insan varlığının temel bir gereksinimine yanıt veriyordu. İnsan yalnızlığından, bunalımından aşk yoluyla kurtuluyordu. Toplumdan kaçan insanlar aşka sığınıyorlardı. İnsanla toplum arasında bir boşluk vardı ve bu boşluğu aşk dolduruyordu. Ama bu durum aşka neden olan biyolojik gereksinimle uyuşmuyordu. Biyolojik gereksinim türe ait olmanın en temel göstergesiydi. Bu gereksinim insanı doğrudan toplumun içine atıyordu. İnsan cinsel gereksinimleri nedeniyle topluma boyun eğiyordu. Ama aşk bir meydan okumaydı. Hattâ aşk kökeni olan cinsellikten vazgeçebiliyordu. Aşk ve cinsellik arasındaki ilişki, ruhla beden arasındaki ilişkinin somutlaştığı en belirgin alandı. Örneğin dinde ruhsal gereksinimler, yeme arzusunda beden-

[6] Dante, *İlâhi Komedya*, Âraf 30. Kanto, Çeviren Rekin Teksoy, Oğlak Yayınları.
[7] A.g.e. Âraf 31. Kanto.

sel gereksinimler belirleyicidir. Ama cinsel gereksinimlere aşk yani ruhsal devinim eşlik eder. Arzunun temel ve doyurulamaz açlığı aşkta en tepe noktasına çıkar.

Varlık dünyaya aç olarak gelir. Organları bu açlığın somut hâlini gözler önüne serer. Yemek ve sevişmek geçici doygunluklar sağlar. Ama ruh bedenin devamlı acıkan, doyan ve yeniden acıkan arzularını aşmanın yollarını arar. Aşk, ruhun bedene müdahalesidir ve bu nedenle dengesizliğe yol açar. Çünkü denge acıkıp doymanın sürekli hâle gelmesidir. Aşk bu sürekliliği keser ve varoluş sorununu yaratır. Varoluş sorunu aşkta somutlaşır ve âşıklar kendilerini aşan bir sorunla karşı karşıya kaldıklarını hissederler. Aşkta hep aşkın dışından gelen bir yoğunluk vardır.

Yüzyıllar boyunca aşk diye bir heyecanın, bir duygunun var olup olmadığı sorgulanmıştır. Genelde bir erkek ile bir kadın arasında doğanın hazırladığı bir oyun oynanır. Doğanın bu oyundan beklediği şey, türün devamını sağlamaktır. Tam da cinsel arzu dediğimiz yoğunluk bu işlevi yerine getirme noktasına gelir. Ama bir başka güç bu arzuya karşı çıkar. Bu direncin kaynağı nedir? İşte bu, ruhla beden arasındaki ilişki sorunudur. Ruhumuzun varlığını belki de bedenin varlığının en çok hissedildiği anda fark ediyoruz. Aşk, bedeni aşıp ruha ulaşma çabası olarak özetlenebilir. Arzu bedenden çıkıp ruha doğru yol almaya başlayınca beden-dışı varoluşun heyecanı insan varlığını titretir. Konuşma biter ve âşıklar arasında bir huzursuzluk baş gösterir. Sessizlik çıldırtıcı noktalara ulaşır. Arzulanan şey, âşığın bedeni aracılığıyla bedenden öte bir şeydir. Ama bu şey bir bilinmezdir, ruhun derinliğine yerleşen bir gizemdir. Âşıklar bu nedenle ne istediğini bilmeyen şaşkın insanlara dönüşürler. Aşk var mıdır sorusu aşkın ne olduğu sorusudur. Aşk bir erkekle bir kadın arasındaki bir arzu akımıysa, aşk rahatlıkla cinsel ilişkiye indirgenebilir. Ama bu indirgeme her zaman bir artık bırakır. Bu artık arzunun bütün olarak tatminsizliğini gösterir. Büyük aşklar büyük tatminsizliklerdir. Bedensel enerjinin arzuyla tüketildiği noktada, ruh varoluşsal bir sıçramayla bedeni terk eder. Orgazmda yaşanan küçük ölüm, işte bu terk etme ânıdır. Bu ânın hiçliğinden yaşama geri dönüldüğünde ruh yaşanan geçmişten tatmin olmamıştır. Bu tatminsizliğe karşı her zaman acıkan bedenin tepkisi gelir ve bu hâl sürekli olarak yaşanır. Aşk ruhun tatminsizliğinden bedenin tatminine doğru giden yolda hissedilen iyileşme durumunun neden olduğu duygudur. Aşk her şeyin iyiye doğru gittiğinin hissedildiği andaki bir özel beklentidir. Aşk bir kurtarıcı olan sevgilinin gelişini beklemektir.

Aşk, bir arzu devinimi değildir, arzunun yokluğudur. Ruh arzunun boşalttığı yere yerleşir. Dante'nin Beatrice'e olan aşkı böylece bu dünyayı aşar ve ruhların varlığını ortaya çıkaran öte dünyaya ulaşır. Modern dünyada aşkın yokluğundan söz edilmesinin nedeni, aşkın bir yoksunluk olduğunun

fark edilmesidir. Aşk arzunun önündeki bir engeldir ve bu engelin yıkılması gerekir. Aşk modern dünyada kaçınılması gereken bir hastalık olarak değerlendirilmektedir. Aşkın tedavisi arzunun zincirlerinden kurtarılmasından yani aşkın yok edilmesinden geçmektedir. Aşkla birlikte ruh da yok edilir, çünkü ruh tam da aşkın dışa vurduğu bir boşlukta sallanmaktadır. Aşk bir hiçlik deneyimidir. Tıpkı devrim gibi.

Aşk Batı'da cinsel boyutunu tamamen yitirmiştir. Aşk akıl-dışı bir evreni yaratan bir atılım olarak değerlendirilmektedir. Batı zihniyeti aşkı tamamen bir eylem düzeyine çıkarmıştır. Devrim bu eylemin en belirgin tezahürüdür. Kadın veya erkek arzulanır ve buna karşın devrime, eyleme âşık olunur. Batı'nın beden-ruh ikilemi nihâyet çözülür. Cinsel arzu tamamen bedenin arzusu hâline gelirken, ruhun arzusu, aşkı tam olarak bir yaratıcı atılıma dönüştürür. Yaratma aşkı, devrim aşkı, tanrı aşkı. Ulaşılmaya çalışılan bir amaca doğru giden bir devinim var. Cinsel kökenli aşk, hep ulaşılamamış bir varlığa doğru koşuştur. Ulaşıldığı an aşk bir yanılsama gibi kaybolur. Ama uzaklaşıldığında sevgilinin hayâleti belirir ve koşu yeniden başlar. O hâlde aşk bir yönelimdir. Tanrı'ya, devrime, kadına, erkeğe doğru yönelmektir aşk. Bu yönelimin nihâî bir amacı yoktur. Bu yönelim ruhun varlığını ortaya çıkarır. Eğer bedenin dışında bir ruh varsa o yalnızca adı aşk olan bu yönelimde ortaya çıkar.

XX. yüzyılla birlikte yeni bir kavramda ruhla beden birleştirilmeye çalışılır: Erotizm. Aslında erotizmin etimolojik kökeni Eros'tur ama sanat, edebiyat, felsefe bu kavrama neredeyse hayatın gizemini, özünü yerleştirmektedir. Belki de düşüncedeki bu sıçramanın en önemli temsilcisi Georges Bataille'dır. Bataille'da aşk sözcüğünün hiçbir anlamı ve yeri yoktur. Lawrence, Henry Miller için de aşk yoktur ve yalnızca erotizm vardır. Özellikle Batı sineması erkekle kadın arasındaki ilişkiye yoğunlaşırken bu ilişkiyi hep erotik düzlemde görmüştür. Fellini, Godard, Antonioni, Bertolucci, Bergman gibi yönetmenler varoluşun gizemini erotizm aracılığıyla görselleştirmeye çalışmışlardır. Erotizm 1960'lı yıllarda neredeyse sinema sanatının özünü oluşturuyordu. Ama bu erotizm ölümcül bir deneyime dönüşüyordu. Bunun en çarpıcı örneğini Truffaut'nun "Jules ve Jim" filminde görüyoruz.

Bu filmde erotik oyun o kadar bıktırıcı yinelemelere yol açar ki intihar kaçınılmaz hâle gelir. İntihar erotizmin tükendiği yerde sade bir tören biçiminde kendini gösterir. İki erkek ve bir kadın arasındaki erotizm filmde değişik niteliklere bürünür. Filmin karakterleri erotizm yoluyla varoluşun anlamının peşine düşerler. İçindeki her şeyin erotizmden geçtiği bu serüven Adriyatik Denizi'nde bulunan bir adada gezilen bir açık hava müzesinde başlar. Jules ve Jim'in bir kadın başı heykelinde rastladıkları bir gülümseyiş onlar için varoluşun anlamını gizliyordu. "Heykelin yanında bir saat geçirdiler;

umduklarından daha da güzeldi; sessizce, hızla etrafında döndüler. Ancak ertesi gün heykelden söz edebildiler. Bu gülümseyişe hiç rastlamışlar mıydı?...Asla!... Bir gün rastlarlarsa ne yapacaklardı? Peşinden gideceklerdi."[8] Jules ve Jim aradıkları bu gülümseyişi Catherine'de (Jeanne Moreau) bulurlar. Catherine erotizm ve ölüm arasında gidip gelen diyonizyak bir karakterdir. İntihara teşebbüsü ile aşk yapmasına aynı tip olaylar neden olur. Catherine erotizm aracılığıyla ölüm dansı yapar. "Catherine kendini Seine Nehri'ne attığı gibi erkeklere atmış olabilirdi."[9] "Catherine her şeyi sonuna kadar götürür. O kendini felâketlerle ifade eden bir doğa olayıdır."[10] Catherine Jules'le evlenir, birçok erkekle erotik oyunlar oynar. Defalarca birleşip ayrıldığı Jim'le çeşitli biçimlerde daha önce oynadığı intihar oyununu son kez oynar. Catherine, Nietzsche'nin ve onun izleyicisi Bataille'ın arzu felsefesine uygun bir karakterdir. Catherine yaşamı ölüme kadar olumlar ve diyonizyak coşkusunu kadınsı cilveleşmelere, beklenmedik intihar oyunlarına dönüştürmesini bilir.

1960'lı yılların sineması için erotizm ile ölüm arasındaki bağlantı bir saplantıya dönüşmüştür. Bu sinemada aşk erotizmin şiddeti içinde kaybolup gitmiştir. Erotizm bedenle ruh ilişkisini gizemsel bir bütünlüğe dönüştürmüştür. Kimse erotizmin sırf bedene âit bir olgu olduğunu ileri süremez. Erotizmde bedeni aşan bir giz vardır ve bu gizi çözmek için arzu felsefesine yani Nietzsche felsefesine kadar gitmek gerekiyor.

Nietzsche arzuyu betimlemek için Yunan mitolojisinden ödünç aldığı Diyonizos'u kavramlaştırır. Diyonizos, Nietzsche'nin gençlik yapıtı *Trajedini Doğuşu*'nda ortaya çıkar. "Diyonizos adı, yaşamın en derin içgüdüsünün, yaşamın geleceğinin, yaşamın sonsuzluğunun dinsel anlamını –yaşama giden yolu, üreme eylemini– belirtiyor, bu belirtilen yol kutsaldır."[11] Burada dikkati çeken en önemli olgu Nietzsche'nin yaşamın bu en derin içgüdüsünü tanrısal düzeye çıkarması ve onun sonsuzluğu açan bir güç olduğunu belirtmesidir.

Batı düşüncesi Nietzsche'nin arzuyu merkeze koyan felsefesiyle birlikte büyük bir değişime maruz kalmıştır. Aşkın dinginliği terk edilerek arzunun yani erotizmin şiddet yüklü devinimiyle karşı karşıya gelinmektedir. Sanatta ve edebiyatta dile getirilen bu tehlikeli gelişme Bataille'ın *Erotizm* adlı eserinde birçok açıdan irdelenmiştir. Bataille'a göre erotik arzu bir ölüm deneyimidir. "Erotizm ölüme açılır. Ölüm bireysel yaşam süresinin reddedilmesi olgusuna açılır. Her olasılığın sınırına getiren bu olumsuzluğu içsel bir şiddet

[8] *Jules ve Jim* (Senaryo), s.16. Nisan Yayınları. Çev. Rıza Hakmen.
[9] A.g.e. s. 55.
[10] A.g.e. s. 80.
[11] Nietzsche, *Naissance de la tragédie*, s.176, Gallimard.

olmadan özümsememiz olanaklı mıdır?"[12] Erotizmde artık aşkta yaşanan sonsuz mutluluk yoktur. İnsan varlığı kendini aşan bir devinimin yarattığı çalkantıda dengesini bulmaya çalışmaktadır. "Beraberinde mutluluk umutları getirmesine rağmen tutkunun kargaşa ve rahatsızlığa neden olduğunu hiçbir zaman unutmamalıyız. Mutlu tutku bile o kadar şiddetli bir karışıklığa neden olur ki mutluluk haz duyulmasını sağlamadan önce çok büyük olduğu için karşıtına yani acıya benzer."[13] "Eğer iki âşığın birleşmesi tutkunun eseri ise, bu birleşme ölümü, intiharı ve cinayet arzusunu çağrıştırıyor. Tutkunu işaret ettiği şey ölümdür."[14]

Bataille, erotizm ile cinselliği birbirinden ayırmakta ve cinselliği insanın hayvansal yönünün bir uzantısı olarak görmektedir. Erotizm, bireyin varoluş sorunuyla ilgili tarafıdır. "Erotizm üremenin amacı çocuk sahibi olma kaygısından ayrı bir psikolojik araştırmadır."[15] "Erotizm, insan bilincinde varlığı sorunlaştıran bir olgudur."[16] Bataille, tüm varoluşumuzun temel sorununun erotizmde somutlaştığını düşünmektedir. "Tüm sorunların içinde erotizm en gizemlisi, en geneli, en uzakta tutulanıdır. Saklanamayan, yaşamı coşkunluğa açılan her insan için erotizm kişisel bir sorundur. Aynı zamanda evrensel bir sorundur. Erotik an en yoğun andır. Böylece insan ruhunun en tepe noktasına yerleşmiştir... En yüksek felsefî sorunun erotizmin tepesiyle kesiştiğini düşünüyorum."[17]

Batı düşüncesinde beden-ruh ikilemi yepyeni bir boyut kazanmış oluyor. Erotizm, aşkı ve cinselliği bir potada eritme çabası olarak insan varlığının ikilemini çözen bir kavram düzeyine yükseliyor. Ama bu girişim birdenbire aşkın sahip olduğu yüce anlamların cinselliğe yüklenmiş olan bayağı anlamlarla iç içe geçmesine neden oluyor. İnsan varlığı erotizmde aynı anda en yüce ve en aşağı durumla karşı karşıya geliyor. Sinema ve edebiyat bu sınır durumu dile getirmiştir. Bataille'ın felsefesinde erotik insanın uçurumun kenarında olması ana sorun olarak ortaya konulmuştur. Batı düşüncesi daha önce beden ile ruhu birbirinden ayırırken yüce davranışları ruha, bayağı davranışları da bedene yüklüyordu. Bir erkek yüce bir kadına âşık olurken, bir fahişe ile cinsel ilişkiye giriyordu. Daha sonra kiliseye giderek suçunu itiraf ediyor ve ruhunu temizliyordu. XX. yüzyılda yaşanan cinsel ve psikolojik devrim bu düşünce biçimini yok etti. Artık ruh bedenin içinde aranmaya başlanmıştı. Hattâ bilimsel söylem ruhu beynin içine yerleştirmişti. Bergson'un bütün yapıtları bedenin dışında bir ruhun varlığını kanıtlamayı

[12] G. Bataille, *Erotizm*, s. 21.
[13] A.g.e. s. 23.
[14] A.g.e. s. 24.
[15] A.g.e. s. 13.
[16] A.g.e. s. 34.
[17] A.g.e. s. 293-294.

amaçlamıştı. Bergson tüm bilimsel verilerin ortaya koyduğu maddî varlığın ötesinde tinsel bir varlığın olduğunu ileri sürüyordu. Felsefede madde-ruh ikilemi değişik biçimler altında varlığını sürdürüyordu.

Yukarıdaki açıklamaların ışığında aşkla erotizm arasında bir bağ kurabilir miyiz? Yani aşktan erotizme ya da erotizmden aşka doğru yol alabilir miyiz? Aşkın bir yoksunluk hâli, erotizmin bir coşkunluk hâli olduğunu söyleyebilir miyiz? Bu sorulara cevap vermeden önce geçen yüzyılda yaşanan trajik bir olaydan söz etmek istiyorum. Bu olay, Nietzsche ve Salomé arasında yaşanan büyük gerilimdir. Bu gerilim Nietzsche'nin Sils-Maria'da yaşadığı esrik ruh hâllerine ve onun *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'te geliştirdiği ünlü "sonsuz dönüş" inancını ateşlemiştir.

Nietzsche 1882 yılında Almanya'daki filoloji profesörlüğünden malulen emekli olmuş ve Avrupa'nın değişik ülkelerinde dolaşan bir gezgin düşünürdür. O sırada İtalya'nın Sils Maria kentinde bulunmaktadır ve Rus vatandaşı olan bir Alman ailesinin 21 yaşındaki kızları Salomé'yle orada tanışır. Salomé filozof arkadaşı Ree ile seyâhat etmektedir. Salomé üzerine yazılan bir kitap bu ilişkinin önemli ayrıntılarını gözler önüne sermiştir.[18]

Nietzsche 1882 yılında hastalığının ve yaratıcılığının zirvesindeydi. Buna karşın Salomé henüz 21 yaşındaydı ve değişik insan örneklerini incelemek için yanıp tutuşmaktaydı. Nietzsche'nin onun yoğun ilgisini çektiği ama özellikle yaşının küçüklüğü nedeniyle onun dehasını anlamak için yeterli bir birikimi olmadığı anlaşılıyor. Nietzsche Salomé'yle karşılaştığı zaman belki de kadınsız sürdürdüğü bu çilekeş yaşamına artık bir son verebileceği umuduna kapılmıştır. Ama Salomé attığı her adımı hesaplayan, insanlarla kurduğu ilişkilerde mesafeyi tek taraflı olarak ayarlayan ve artık rahatlıkla frijit diyebileceğimiz bir genç kadındır. Salomé'nin biyografisi okunduğunda, Nietzsche'nin ve Rilke'nin başını çektiği çok sayıda ünlü kişinin Salomé'yle kurdukları ilişki yüzünden büyük acılar çektiğini öğreniyoruz.

Bu durum beni dehşete düşürdü, çünkü bildiğim ve kitapta da doğruluğu kabul edilen olaylar Salomé'nin Nietzsche'yle acımasızca oynadığını gösteriyor. Ve Nietzsche'nin hem fiziksel hem de ruhsal sağlığının git gide daha çok bozulmasına rağmen Salomé bunda kendi payının olup olmadığı konusunda en küçük bir tereddüt bile geçirmiyor. Salomé sanki Nietzsche'nin depresyonunun azmasından ve kendisiyle ilişkiye girmek için her çabayı göstermesinden marazi bir zevk alıyormuş gibi görünmektedir. Salomé hayatının daha sonraki bölümlerinde Rilke'ye karşı da aynı acımasızlığı göstermekten çekinmemiştir.

---

[18] Angela Livingstone, *Salomé* -yaşamı ve yapıtları, Ayrıntı Yayınları.

Salomé Nietzsche'nin fikirlerden çok sıcak bir ilgiye gereksinimi olduğunu fark etmemiş midir? Belki de Salomé'nin cinsel soğukluğu onun bu tür gereksinimleri anlamasını engellemiştir. Nietzsche insan türünün erkek cinsiyetine âit olmasına rağmen kadın cinsiyetini çekebilecek standartlardan yoksundur. Buna karşılık Nietzsche'nin zekâsı, yaratıcılığı çevresinde cinsiyet-dışı bir çekim alanı oluşturmaktadır. Ama her şeye rağmen Nietzsche bir erkektir ve böyle programlanmış olması nedeniyle bir kadının sıcak ilgisine mutlak bir gereksinimi vardır. Bildiğimiz kadarıyla Salomé'yle tanışıncaya kadar kadınlardan ilgi görmemiştir. Salomé ise kadın cinsiyetini ve dolayısıyla da erkek cinsiyetini kategorik olarak reddetmiş biri olarak Nietzsche'ye ilgi göstermiş ama bu ilgi tam anlamıyla soğuk, rasyonel bir ilgi olmuştur. Nietzsche ise bu ilgiyi kadın-erkek ilişkisi içinde değerlendirmiş ve Salomé'ye, âşık bir erkeğin coşkulu, yaratıcı heyecanıyla yanıt vermiştir. Bu durum da Salomé'nin kendini yüceltmesi için uygun bir ortam yaratmıştır.

Salomé'nin ilk aşkını bastırdıktan sonra izlediği yol tam anlamıyla bir ben idealini gerçekleştirme çabası olarak özetlenebilir. Bilindiği gibi dişisel dürtüler erkeğe boyun eğme fantezileriyle birlikte canlanmakta ve güçlenmektedir. Dişisel dürtüleri ben'in istekleriyle uzlaştırmak çoğu zaman başarısız olmaktadır. Salomé'de olduğu gibi ben'in istekleri çok büyük olduğunda sonuç çoğu zaman cinsel soğukluktur. Salomé'nin özellikle entelektüel olan erkekleri kendine çektiği, onları belirli ve yoğun bir arzuya sürüklediği ama kendisinin sürekli olarak belirli bir mesafede durmaya özen gösterdiği görülmektedir. Hiç kimse Salomé'yi klâsik anlamda kendi sevgilisi hâline getirememiştir. Salomé'nin ilk cinsel deneyimini kırk yaşlarına doğru yaşadığı tahmin edilmektedir. Bu arada kırk beş yıl evli kaldığı kişiyle hiç cinsel ilişkiye girmemiştir. Tek yoğun ilişkisi olduğu Rilke'yle bile belirli bir mesafeyi korumuştur. Rilke'nin haykırışlarına hep mantıklı ve ölçülü yanıtlar vermiştir. Rilke ölüm döşeğinde bile Salomé'yi sayıklamış, bu durum bile Salomé'nin kendi kurallarında en küçük bir değişikliğe yol açmamıştır.

Kaya gibi sert bir kadına âşık olmak kadar büyük bir talihsizlik olabilir mi? Ama kitabın yazarı bu talihsizliği fark etmemiş gibi görünüyor: "*Bu buluşmada (13 Mayıs 1882) Lou hem nazik hem de ateşli konuşmuş olmalı ki aralarında daha sonra evlilik sözü edilmedi, ama arkadaşlıkları güçlendi ve Nietzsche onda "ilkel benlik"ini bulduğuna inanmayı sürdürdü. Şimdi Lou'nun yardımıyla en yüksek hedefine doğru çalışmaya niyetliydi; daha önce hiç "bu kadar yüksek istekleri olmamış, bu kadar soylu hareket etmemişti."*[19] Bu satırlar açıkça Nietzsche'nin Salomé'ye olan tutkusunun içine battığını gösteriyor.

[19] A.g.e. s. 63.

Bu tutkuya karşı Salomé ne durumdaydı? Livingstone şöyle yazıyor: "*Lou zihinsel açıdan ateşliydi ama fiziksel açıdan değildi. Kavgalarından birinde Elisabeth'e (Nietzsche'nin ablası) "âsi düşüncelere kapılmadan" Nietzsche ile aynı odada uyuyabileceğini söylediğinde, Elisabeth böyle bir konunun ağza bile alınmasına kızmıştı. Bu kadar soğukluk onun endişelerini gidermiş olmalıydı.*"[20] Salomé'nin bu davranış biçimi yalnızca Nietzsche'ye karşı değildir. Nitekim filozof arkadaşı Rée ile de daha sonra birkaç yıl süren beraberliğinde hiç cinsel ilişkiye girmemiştir. Salomé'nin cinsel soğukluğu ancak kırk yaşlarında kısmen azalmıştır.

Nietzsche Salomé'nin cinsel soğukluğunu algılayamamış ve onun kendisine karşı davranışlarından büyük bir komplekse kapılmıştır. Bu kompleksin ağırlığı altında, belki de Nietzsche bu dünyadaki bütün kapıların kendisine kapandığı duygusuna kapılmıştır. Nietzsche'nin ruhsal sağlığı Salomé'den sonra hiç düzelmemiş ve kaçınılmaz sonuna git gide daha çok yaklaşmıştır.

Kadın-erkek ilişkisi yüksek entelektüel iletişime uygun mudur ya da daha doğrusu bu iletişime dayanıklı mıdır? Erkeği ve kadını bütün çıplaklığıyla ortaya çıkaran bir iletişim içinde erkek-kadın ilişkisinin dinamizmi korunabilir mi? Yoksa gizem erkekle kadın arasındaki çekimin temel bir olgusu olarak kalmak zorunda mıdır?

Nietzsche'nin Salomé'yi kendisine çekmek, daha doğrusu ona çekici görünmek için olağanüstü bir çaba sarfettiğini ve *Böyle Buyurdu Zerdüşt* adlı yapıtının bu olağanüstü çabanın bir ürünü olduğunu biliyoruz. Ayrıca Nietzsche'nin kendi dehasını Salomé'ninkiyle eşdeğerde görme çabasının da bir ilişkiyi başlatma çabası olduğu da açıktır. Ama burada Salomé'nin Nietzsche'yle olan felsefî tartışmalarının onda büyük bir kompleks yaratmış olması akla yakın görünüyor. Çünkü Salomé tam da Nietzsche'nin sahip olduğu dehayı ve yaratıcılığı arzulamaktadır ve bu arzunun gerçekleşmesinin zor ve hattâ imkânsız olduğunu görmesine belki de Nietzsche neden olmuştur.

Kadın-erkek ilişkisinde komplekslerin büyük rol oynadıkları gerçeğini hesaba katarsak Nietzsche'nin ve Salomé'nin birbirlerine büyük acılar yaşatmış olmaları mümkündür. Salomé'nin Nietzsche'ye karşı acımasız olmasının nedeni belki de kompleksinin neden olduğu büyük acıdır. Salomé'nin daha sonraki yaşamına baktığımızda onun dahilerle temasının devam ettiğini görüyoruz. Salomé'nin deha kompleksinin yaşamını yönlendirdiğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Salomé kendisinin vasat bir yazar ve düşünür olduğunun bilincinde olarak bu vasatlığı dehalarla kurduğu yakın dostluklarla ödünlemeye çalışmıştır.

[20] A.g.e. s. 74.

Salomé, Nietzsche ve Rilke aracılığıyla tanınmış ve sıradışı olan yaşamı büyük bir merak uyandırmıştır. Erkeklerle kurduğu ilişkilerin niteliğini saptamak özel bir çabayı ve anlamayı gerektirmektedir. Şurası kesindir. Salomé hem Nietzsche'nin ve hem de Rilke'nin dehasının ortaya çıkmasına yardımcı olmuştur. Salomé kendisinde olmayan dehayı doğurtan bir ebe işlevini yüklenmiştir. Böyle bir şey nasıl mümkün olmuştur?

Bunu mümkün kılan şey, Salomé'nin kendisine ilgi duyan erkeğe büyük acılar çektirebilecek bir yeteneğe sahip olmasıdır. Çektirdiği bu acılardan pişmanlık duymamasının nedeni de, kendisine daha büyük acılar çektirmesi ve bu acılara katlanacak bir güce sahip olmasıdır. Salomé'nin hayatına baktığımızda onun büyük bir yaratıcı olmak için çok büyük çaba sarfettiğini ama bunu başaramadığını görüyoruz.

Salomé, Nietzsche ve Rilke üzerinde olan etkisinin kadın oluşuna ve bu kadınlığı akıllı bir şekilde kullanmasına dayandığını çok iyi bilmektedir ve kadınlığını komplekslerinin acısına bir çare olarak kullanmaktadır. Böyle bir davranış erkek olarak çekiciliğinden emin olamayan filozofun can simidi olarak yaratıcılığına sığınmasına neden olmuştur. Salomé, Nietzsche'nin komplekslerini en uç noktaya sürükleyerek onun kendini beğendirmek için yaratıcılığını en üst sınıra götürmesine neden olmuştur. Nietzsche'nin eserlerinde hissedilen yoğun duygusal iniş-çıkışlar onun felsefî yapıtlarına olağanüstü bir canlılık getirmiştir. Ne yazık ki eserlerinde görülen bu canlılık onun aşkta yaşadığı büyük çöküntüyü atlatmak için gösterdiği eşsiz çabanın en belirgin kanıtı olmaktan öteye gidememektedir.

Böylece Salomé'nin iki yönden mutsuz olduğunu görüyoruz. Bir taraftan kadın cinsiyetinin nimetlerinden yararlanamamış ve kendini cinsiyetsiz bir yaşama adamıştır. Diğer taraftan kafa bakımdan önem verdiği kişilerin onun kadınlığını birinci plânda görmeleri nedeniyle ideal ben'ine ulaşmayı başaramamıştır.

Salomé kadınlığını entelektüel alanda kullandığı için hem kadınlığına ve hem de entelektüel yaşamına zarar vermiştir.

Benim Nietzsche-Salomé olayından çıkardığım en önemli sonuç, kadın-erkek ilişkisinde entelektüelliğin merkezde olamayacağıdır. Entelektüelliğin, erkekle kadın arasında oluşan çekime renk kazandırmaktan başka bir gücü yoktur. Bu acı gerçeğin karşı cinse kendini sırf kafa olarak beğendirmeye çalışan insanlar tarafından bilinmesinin gerektiğini düşünüyorum. Hiç kimsenin erkek-kadın ilişkisinin türden gelen içgüdüsel temellerini değiştirmeye yetecek gücü yoktur.

Salomé'nin daha sonra Nietzsche üzerine yazdığı kitapta Nietzsche'nin sorununu anlamamakta direndiğini ve bu direnmenin Salomé'nin kendi iç çatışmalarından kaynaklandığını görüyoruz. Livingstone, Salomé'nin kita-

bından şu alıntıyı yapıyor: "*Nietzsche'nin zihinsel yaşamındaki, yalnızca kendini feda etme ve kendini ihlâl yoluyla tatmin olabildiği anlamına gelen esrarengiz özelliği*".[21] Salomé burada da Nietzsche'yi reddetmesinin yıkıcı etkilerini görmekten kaçınıyor ve sığ bir rasyonelleştirmeyle kendini yaşanan trajedinin dışına çıkarıyor.

Salomé'nin Nietzsche üzerine olan kitabındaki garip yorumlardan biri daha:

> *Nietzsche'nin tüm yaşamı ve acıları boyunca, kendi çektiği acılardan zevk almaya dayanan bağımsız... bir kötü niyet,... kahramanca bir kendiyle çelişme ve kahramanca bir gülüş gibi izlenir. Ama kendini kendinden bu denli yükseğe çıkarmayı başarmasını sağlayan ruh gücü, gözlerine kendinde gizemli bir ikilik görmek için içsel bir haklılık olarak yansıyordu ve onun çalışmasının bizim için en derin anlamı ve değeri de burada yatar. Onun kahkahasında sarsıcı bir çifte titreşim duyarız: Bir delinin kahkahası ve bir fatihin gülümseyişi.*" [22] Bir diğeri: "*Devasa bir şey taşıdığını hayâl eden ve devasa bir hayâlcilikten dolayı yıkılan bu yalnız, neredeyse anlaşılmaz, gizli ve aynı zamanda gizemli ruha hemen hemen hiç kimse eşlik etmiyordu.* [23]

Salomé'nin bu yorumları bile kendini Nietzsche'ye ne kadar uzak tuttuğunu gösteriyor. Salomé Nietzsche'nin ruhsal sorunlarının içine o kadar batmış ki ondaki fikirsel zenginliği görmekten yoksun kalmıştır. Nietzsche ile Salomé arasında entelektüel düzeyde iyi bir iletişim de gerçekleşmemiştir. Salomé'nin fikirleri Nietzsche'nin hastalığına yoğunlaşmış ve bu nedenle güdük kalmıştır.

Bu dramatik ilişki erotizm coşkusunun yokluğunun hastalıklı bir aşk yarattığının en somut örneğidir. Nietzsche'nin Salomé'ye aşkı onun yoksunluğudur ve o yoksunluk büyük bir yaratıcılıkla, yani büyük eserlerle ve ebedî dönüş gibi vahiylerle giderilmiştir. Aşk insanı metafiziğe yöneltirken, erotizm bu dünyada yaşanan bir serüvene eşlik eder. Aşk hep metafizik, mistik bir yolculuk olarak bu dünyanın ötesine gider. Nietzsche bu dünyada yaşayamamıştır, hep başka dünyaları, başka tür üst insanları hayâl etmiştir. Nietzsche Salomé'yi erotik bir varlık olarak algılayamamış ve onu insan üstü bir konuma yükseltmeye çalışmıştır. Bedenler ilişkiye girmediği an erotizm ve dolayısıyla arzu sönmektedir. Aşk bir yoksunluk, beklenti dönemidir ve bu dönemi aşarak erotik varlığa ulaşmak gerekmektedir.

---

[21] A.g.e. s. 147.
[22] A.g.e. s. 151.
[23] A.g.e. s. 153.

Sonuç olarak Batı zihniyetinde aşk hep marjinal bir olgu olarak ilgi çekmiş, felsefeyi, sanatı, edebiyatı ateşlemiştir. Ama bugün gelinen nokta arzunun yani erotizmin varlığımızı açıklayabileceği düşüncesidir. Bu açıklama bedenle ruhun bütünlüğünün keşfedilmesini gerekli kılmaktadır.

"KANT BURADA DA HİZMETİNİZDEDİR, *FRÄULEİN*."

MARİA VON HERBERT-IMMANUEL KANT YAZIŞMASI

Hasan Ünal Nalbantoğlu*

Günlerden bir gün Kant tanımadığı genç bir hanımefendiden mektup alır. Tarih düşülmemiş ama büyük olasılıkla 1791 Ağustos'unda kaleme alındığı tahmin edilen mektup "Yüce [*Großer*] Kant" hitabıyla açılmakta ve Maria von Herbert imzasını taşımaktadır.[1] Aile arasında çağrılışıyla "Mizza" 1769

*Prof. Dr. Hasan Ünal Nalbantoğlu, ODTÜ Sosyoloji Bölümü.

[1] Yazımızda Kant ile başkaları arasındaki mektuplaşmalara yapılan göndermeler ve alıntıların Almanca'larına internet yoluyla ulaşılmış (bkz. http://www.ikp.uni-bonn.de/dt/forsch/kant/inhalt/), İngilizce'leri için de şu kaynakta her zaman çevirisine güvenemediğim haberleşmeler ve çevirmen çözümlemelerine başvurulmuştur: Immanuel Kant, *Correspondence*, trans. and ed. by Arnulf Zweig (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1999). Baştan belirtilmesi gereken iki nokta var: Birincisi, kendi dilinden alıntılanan pasaj ve tümcelerin o devrin Almanca'sı olduğunun hatırlanması gerektiğidir; ikincisi ise, Kant mektuplaşmalarının basılı Almanca kopyaları şu âna değin elimize geçmediğinden, metin içinde kullandığımız Almanca sözcük ve tümcelerin yukarıda verilen Kant sitesinden hatasıyla doğrusuyla olduğu gibi aynen alındığıdır. Yazar Kant'ın ilgili mektuplarının ilk İngilizce çevirilerinin bulunmasında yardımını esirgemeyen Sanem Güvenç'e, eldeki metni değişik evrelerinde okuyarak fikirlerini beyan eden Belkıs Ayhan Tarhan, Nesrin Eruysal, Bahattin Akşit ve Ulus S. Baker'e, ayrıca Maria von Herbert-I. Kant mektuplaşmasında bir kaç yerde geçen »*Gegenstand*« sözcüğünün o zamanki anlamına bir nebze açıklık getiren Wolf König'e ("*Gegenstand* burada gerçekten bahsedilen adamı kast ediyor; demek [o devirde] bu sözcüğün bugüne göre daha geniş bir anlamı var.") teşekkürü bir borç bilir.

doğumludur ve, ilginçtir, Kant'ın dine bakışına şiddetle muhalif olması neredeyse kaçınılmaz Katolik Avusturya'nın güneyinde Klagenfurt kentinde, Kant'a tutkun ağabeyinin çevresinde oluşmuş bir düşün vahasında aradığı ideal aşkı bulamamanın acısıyla intiharı düşünerek yaşamaktadır. Königsberg ve çevresi ötesinde yeryüzünün en yakın yerlerini bile gezip görmemiş filozofumuzun zamanın okumuş çevrelerinde büyük yankı bulan "Arı Usun Eleştirisi"ni (*Kritik der reinen Vernuft*) bilen ve belki de tümünü okumuş, derdine son çare olarak da Kant'tan medet uman bir genç kadın. Bu ne tür bir okumuşluktur, birazdan geleceğiz genelde *Schwärmerei* denilen bulutsu toplumsal hâlet-i rûhiyenin Kant'ın zamanında ortalığı saran yeni tayfını tartışırken.

Açılmakta olan bir düşün arazisinde 'Aydınlanma'yı, özerk düşünen ve an be an cesaretle kendini kurma çabasına giren bir öznenin 'yurttaşlaşma'sı olarak yeniden tasarlayan Kant'ı salim kafayla okuyan herkes, onun varolan gerçeklikten ucuz kaçışlara prim vermeyeceğini herhâlde teslim edecektir. Gerçekleşmesi olanaksız 'ideal' bir burjuva özne kurgusu olduğu istenildiği kadar düşünülsün, büyük saygı duyduğu Rousseau'nun '*bourgeois*' ile '*citoyen*' arasında çektiğine benzer bir ayrım gözetirken Kant'ın günü ve ülkesi koşullarında ikincisini (ve imlediği 'cumhuriyetçiliği') temkinlilikle savunduğuna, bunu yaparken de tıpkı derinden izlediği Aristoteles'inkini andırır bir gerçekçilikle ayağını sağlam toprağa basmak istediğine tanık oluyoruz. Hem de böyle bir zeminin aslında hiçbir tarihsel koşulda bulunmadığını bile bile... Düşünürümüz ne de olsa "silah, at, avrat" [tam da bu sırayla] düstûrunun hâlen büyük ölçüde egemen olduğu, düşünce ve yayın üzerine sansürün süregittiği Prusya'da yaşamaktadır ve kafasındaki Aydınlanma idealinin gerçekleşmesi yönünde nabzına şerbet verdiği, "Aydınlanmış Despot" II. ('Büyük') Friedrich'in göreli hoşgörüsünün onun ölümünden sonra sürmeyebileceğinin de tümüyle bilincindedir. Zaman onun bu temkinliliğinde ne denli haklı olduğunu gösterecek, Kant'ın sonradan Birleşmiş Milletler'e de esin kaynağı olan, o zamanki devletin ideolojik payandası vahiy dinini us eleğinden geçiren yazısı, "Arı Usun Eleştirisi"ni ithaf ettiği Karl Abraham Freiherr von Zedlitz'in yerine getirilen Johan Christoff Wöllner'in etkisiyle hurafelere kapılıp garip tarikatlere giren yeni kral II. Friedrich Wilhelm'in *Kabinettsordre*'ıyla sansürlenecek, Kant yeni kralın egemenliği altında din konularında ders vermekten kaçınacağı yolunda haşmetmeaplarına yazılı söz vermek zorunda bırakılacaktır (Kant'ın kralın ölümünden sonra da süren sansüre rağmen "Fakültelerin Çatışması" başlıklı, çoktandır tasarladığı eserini yayınlatması onun insanlık karşısındaki "görev" anlayışının ve 'düşünülmüş'

cesaretinin en güzel örneğidir). Kral adına bu tehditkâr *Kabinettsordre*'u Kant'a gönderen, daha önce Büyük Friedrich'in 'sahtekâr, entrikacı bir rahip, o kadar' diye aşağıladığı sözde Lutherci din adamı Wöllner ise tüm yobazlığı yanında yeni kralı da üye olmaya ikna ettiği, büyü, simya ve ruhlarla buluşma gibi fuzuliyatla uğraşan gizli 'Rosicrucian' tarikatının Berlin locası *Zum Roten Löwen*'in de başkanı ve din alanında müfrit bir *Schwermer*'dir. Bu nedenle, Kant'ın ince düşünülmüş, zamanını bekleyen cesaretini korkaklık olarak gören, hattâ kendisine mektuplarıyla bunu açıkça belirtenler olmuştur. Böylelerinin ne denli iyi niyetle yazdıklarını bilemem (Johann Erich Biester'in Kant'a 17 Aralık 1794'te yazdıkları dürüstçe). Belki de kendileri görece güvendeyken bunları yazabilenler Kant'ın durumunda olsalardı ne yaparlardı, bunu düşünebilme duyarlığından yoksun oldukları söylenebilir. Ayrıca biliyoruz ki, kendileri geride dururken kahramanlığı başkalarından bekleyerek bir anlamda onları istismar eden, onlar yandığında da hiç bir sorumlulukları yokmuş gibi ellerini yıkayıp kenara çekilenler her devirde mebzul sayıda bulunur. Kant'ın buna pabuç bırakmadığı da bir gerçek. Tıpkı onun ününün gölgesinde kalıp da işler ters gittiğinde faturayı ona çıkaracak başka bazılarının kendilerinin soyunamayacağı kurnaz telkinlerine kulak asmaması gibi...

Neyse, biz bırakalım Wöllner gibi entrikacı yobazları da, dönelim o dönemin gündelik yaşamını etkileyen yeni *Schwärmerei* dalgasının daha dünyevî, gene de fazlasıyla uçuk ve sıyırtık (ama aynı derecede gösterişçi) örneklerden oluşan geniş tayfına.

Schwärmerei sözcüğü kökeninde kovana çomak sokulduğunda arıların delice her yana saldırması, önüne gelen her şeyin başına üşüşmesini ifade eder. Martin Luther hem Katolik kilisesi hem de kendisini korkutan aşırı dinsel uçlara karşı polemiklerinde "şu papa yanlılarıyla saplantılı yobazlar" (*beide papisten und schwermer*) derken bu ikincileri inanış ve izleyişlerinde iflâh olmaz derecede müfrit bir kapılma içindekiler olarak vasıflandırmış oluyordu.[2] İşte böylesine gözü dönmüş coşku, fanatik saplantı ya da uçta mistik sapkınlık hâlinin, dinsel olsun olmasın tüm türleri için Alman dilinde kullanılan sözcüktür *Schwärmerei*. Bugün bile İngilizce çevirilerde kullanılan '*fanaticism*,' '*zealotry*,' '*enthusiasm*' ve '*exaltation*' sözcükleri *Schwärmerei* sözcüğünü tam karşılayamadığı gibi yanıltıcı da olabiliyor. Başka dillere kolayca çevrilemeyen çok geniş anlam tayfına sahip bu sözcüğe dilimizde seküler yaşamdan ille de bir karşılık bulmak gerekseydi, 'hayâlperestlik,' 'uçukkaçıklık' denebilir ya da günümüz sokak Türkçe'sindeki deyişle 'sıyır-

[2] *Raising the Tone of Philosophy: Late Essays by Immanuel Kant, Transformative Critique by Jacques Derrida*, ed. by Peter Fenves (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1993): x-xii.

tıklık' bir ölçüde karşılık gelebilirdi. Buradaki vurgu, kişinin kendini kaptırdığı yaşam tarzı ve pratiklerinin, nerdeyse marazi bir hastalık derecesinde izleniyor olması. Üstelik unutmayalım ki, bugün toplumumuz dahil bir çok ülkede Luther'in zamanında olmayan ve hattâ Romantik devirde bile kök salmamış bir 'psikolojik insan' kurgusuyla karşı karşıyayız. Üstelik, dış gerçeklerle başedemeyen, böyle bir hesaplaşma gücü olmayan, ama tüm kifayetsizliğine rağmen muhteris olan bir insan tipi bu. Böyle bir tipin kendisinin de farkında olduğu aczini aşmak amacıyla, yaşamının kritik dönemlerinde toplumdaki sınıfsal, kültürel, vb. konumuna uyar şu ya da bu tür bir modern *Schwärmerei* dalgasına kapılıp gitmesi işten bile değil. Hele tuzu kuru ama sürekli sıkılan günümüz burjuva okumuşları için bu haydi haydi böyle.

Onsekizinci yüzyılda Almanya topraklarında boy atan ve *Schwärmerei* dalgasına yeni renkler kazandıran bir akım da, *Sturm und Drang* olarak bilinen, öncüleri arasında Friedrich Heinrich Jacobi ile Johann Georg Hamann ve Kant'ın sonradan arası açılan öğrencilerinden Johann Gottfried Herder'in de bulunduğu 1780'lerin ozansı akımıdır. Bireyin dış siyasî koşullar karşısındaki çaresizliğini bir tür içe çekiliş ve kaçışla telâfi etme çabası olarak da görebileceğimiz, sonsuz bir nesnellik karşısına sonsuz bir öznelliği dikerek şişirilmiş duygulara yaygın bir öncellik tanıyarak 'dehâ' saplantısına yol açan bu akımın ülkede zaten varolan *Schwärmerei* sisine katkısı azımsanamaz. Sonunda Kant'ın "Düşüncede Yöneliş Nedir?" (*Was heißt: sich im Denken orientieren?*) yazısında karşı tepkisine bile yol açacak denli felsefe içine sızan bir akım. Günümüzün *Schwermer* benzerlerine sıkıcı gelecek denli duru bir usla *bilmek*, *görev edinmek*, *ummak* yolunda felsefe yapan Kant gibi bir düşünürün, aydınlanma gereği, yaşamın hemen her alanında her tür *Schwärmerei* örneği karşısında sürekli tetikte olduğu hatırlanırsa, Maria von Herbert'in nerdeyse bir çığlık niteliğindeki mektubu karşısındaki çekinceleri de anlaşılabilir. Üstelik, sonradan felsefenin "savaş meydanı"na (*Kampfplatz*) ebedî barışı getireceğini söyleyeceği kendi "eleştirel felsefe"sidir bu kez somut bir göreve çağrılan.

Özetle, kendini ifade etme özgürlüğünün bulunmadığı tüm baskıcı ortamlarda olduğu gibi zamanının Prusya'sında da alternatif yokluğu ya da azlığından kişilerin kısmen kör arayış sonucu kısmen de moda diye kapıldığı, özellikle de orta sınıfları saran ve çok çeşitli biçimlerde tezahür eden *Schwärmerei* bulutundan Kant hiç hazzetmemektedir. Yaşamının son yıllarında yayımladığı *Anthropologie*'sinde de sınırları belirsiz bu toplumsal olgu, bireyin kendi psikolojik yapısından gelen bir görüyü dış güçlere atfetmesi şeklinde tezahür eden, nerdeyse bir tür ruhsal hastalık olarak tartışılmaktadır. Bireylerin kendi içlerine göçerken boşhuşûya kaptırmaları sonucu bir rengine

büründükleri bu geniş toplumsal spektrumlu dağıtış ve aşırı uçukluk hâli hakkında Kant'ın ne düşündüğüne onun erken yazışmalarında bile rastlıyoruz; örneğin, güvendiği arkadaşı ve ilk öğrencilerinden Ludwig Ernst Borowski'ye yazdığı 6-22 Mart 1790 tarihli mektupta herkesi saran yüzeysel 'okuma hastalığı'ndan (*Lesesucht*) duyduğu derin rahatsızlığı dile getirirken bu dalgayı bir *Schwärmerei* örneği olarak veriyor. Kezâ, 1792 yazında Prens Alexander von Beloselsky'ye gönderdiği bir mektupta da böyle bir kapılmanın 'us' peşinde de koşarak (*qui cum ratione insaniunt*), onu kendine alet etme tehlikesi yarattığından söz ettiğini okumaktayız. Kant'a göre böylesine yüzeysellikle sürdürülen bir okuma hem 'anlama'yı çılgınlığa dönüştürmekte hem de 'fikirler'i (*Ideen*) salim kafanın hiçbir şekilde anlayamayacağı bir noktaya çekmektedir.[3] Ülkesinde okumuş kamunun, özellikle de yetişmiş üst burjuvaların kapıldığı kütüphâne müdavimliği, roman ve romantik dram okuma salgınında Fransızlar'ınkiyle karşılaştırıldığında daha da zevksiz ve sağlıksız bir yan gözlemleyen Kant'a göre bu dilettantizm hastalığının tek çaresi de söz konusu yönsüz okuma hevesinin kırılmayarak, programlarında kılı kırk yaran bir eğitimin işletilmesiyle amaçlı hâle dönüştürülmesidir. Bu yolla iyi yetişen bir insan anlama yetisini acelecilikten uzak ve en doğru geliştirecek okumaları ötekilerden ayırt etmesini bilecek ve bundan gerçek bir haz alacaktır.[4]

---

[3] Kant'ın Beloselsky'ye mektubundaki kısmın Almanca aslı şöyledir: »*Diese ist entweder die der transscendenten Imagination d. i. der Ideale der Einbildungskraft genie Geist - esprit welche wenn die Formen der Einbildung der Natur wiedersprechen die Sphäre der Hirngespenster* ***monstren Phantasterey*** *oder der transscendenten Vernunft d. i. der Ideale der Vernunft welche wenn sie auf bloße Erweiterung der Speculation über das was gar nicht gegenstand der Sinne seyn mithin nicht zur Natur gehören kan lauter leere Begriffe seyn.* ***Die Sphare der Schwarmerey qui cum ratione insaniunt*** *und den Verstand dahin zurük bringen wo die betise war namlich nichts von seiner Idee zu verstehen..*« Bir kaç yıl sonra basılacak *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798)inde *Ideal*arı tanımlayışı da şöyledir.: »*Ideen sind Vernunftbegriffe, denen kein Gegenstand in der Erfahrung adäquat gegeben werden kann. Sie sind weder Anschauungen (wie die von Raum und Zeit), noch Gefühle (wie die Glückseligkeitslehre sie sucht), welche beide zur Sinnlichkeit gehören; sondern Begriffe von einer Vollkommenheit, der man sich zwar immer nähern, sie aber nie vollständig erreichen kann.*« Para. 43. Fikirleri böyle tanımladıktan sonra, az ileride de tam da yukarıda tartışılan toplumsal dalgalanmayı şöyle değerlendirmektedir: »*Wahnsinn mit Affect ist Tollheit, welche oft original, dabei aber unwillkürlich anwandelnd sein kann und alsdann, wie die dichterische Begeisterung (furor poeticus) an das Genie gränzt; ein solcher Anfall aber der leichteren,* ***aber ungeregelten Zuströmung von Ideen, wenn er die Vernunft trifft, heißt Schwärmerei.*** *Das Hinbrüten über einer und derselben Idee, die doch keinen möglichen Zweck hat, z.B. über den Verlust eines Gatten, der doch ins Leben nicht zurückzurufen ist, um in dem Schmerz selbst Beruhigung zu suchen, ist stumme Verrücktheit. — Der Aberglaube ist mehr mit dem Wahnsinn, die* ***Schwärmerei*** *mit dem Wahnwitz zu vergleichen. Der letztere Kopfkranke wird oft auch (mit gemildertem Ausdrucke) exaltirt, auch wohl excentrischer Kopf genannt.*« Para. 45. Bkz. *Kants Werke*, Akademie-Ausgabe, [1902-], Band VII (Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1968): 199-200, 202-2-3. [altını ben çizdim.]

[4] Almanca'sında: »*Wider dieses Uebel sehe ich kein anderes Mittel, als das Vielerleilernen in Schulen auf das Gründlichlernen des Wenigren zurückzuführen und die Lesebegierde nicht sowohl auszurotten, als vielmehr dahin zu richten, daß sie absichtlich werde; damit dem Wohlunterwiesenen,*

İşte böyle çelişkilerle doludur yaşam. II. Friedrich'in ölümüyle onun görece hoşgörülü "aydınlanmış despotizm"inin de bitişi ardından, çoktandır yazılarında tehlikeli bir cumhuriyetçiliğin ve evrensel yurttaşlığın yuvalandığını düşünenlerin iktidara geldiklerinde onun vahiy dinini us eleğinden geçiren bir yazısını fırsat bilerek kendi Protestan ülkesinde sansürlediği bir düşünür kalksın da Tanrı'nın Katolik Avusturya'sında alıcı bulsun. Ne güzel, diyebiliriz, bu çelişkiden daha iyi bir armağan olabilir mi? Bunu yaşayan bir başka düşünür daha çıkarsa öpsün de başına koysun. Ama acaba tam böyle mi? Hele Kant için?

Olayın bir de zamanının salgını içinde okuyan kadınları ilgilendiren bir cephesi var ki, bu olguya da değinmeden geçmek doğru olmaz. Kant'ın gözünde Maria von Herbert olayı kapandıktan sonra bile, 1796'da Avusturya'da Würzburg kentinde yaşayan biri felsefeci iki Benedictine papazından aldığı mektuplara bakılırsa, Katolik güney Almanya ve Avusturya'nın Salzburg gibi yörelerinde tüm sansüre karşın Kant'ın önemli bir izleyici kitlesine sahip olduğu, bunun da hatırı sayılır bir oranını kadınların oluşturduğu anlaşılıyor. Felsefeci ve Kant'ın eski çömezi Matern Reuß 1 Nisan 1796 tarihli mektubunda Würzburg ve çevresinde Kant'ın fikirlerine düşkünlüğün onun sistemine muhalifler arasında bile had safhada olduğunu, Kant'ın Prusya kralının da izniyle Fransa'ya yasakoyucu ve barış hamisi sıfatıyla davet edildiğini (!) gazetelerde okuyan nice hanımın da bu sele kapıldığını yazdıktan sonra, bu durumun kendisine de yaradığını, çünkü artık eskiye göre çok daha fazla sayıda hanımefendinin ona dostça selâm verdiklerini eklemeden edemiyor.[5] Aynı yılın 2 Ekim'inde yazan Conrad Stang da Kant'ın özellikle din üzerine yazılarına hem Avusturya hem de güney Almanya'da yasak konulmuş olmasına rağmen kaçak basılarak elden ele dolaştığını, erkek okurlar arasındaki muhaliflere rağmen 'eleştirel felsefe'nin (*die kritische Philosophie*) özellikle kadınlar arasında benimsendiğinin altını çiziyor ve şöyle sürdürüyor: "Genç hanımlar ve kadınların ne büyük bir coşkuyla sisteminize kapıldıklarını, hakkında (!) öğrenmek için ne denli hevesli olduklarını tahmin edemezsiniz. Burada, Würzburg'da sisteminizi ötekilerden daha iyi bildiklerini göstermek uğruna yarışan bir sürü kadın salon grubu (*Frauenzimmergesellschaften*) var. Sohbetlerin en favori konusu

---

nur das Gelesene, welches ihm baaren Gewinn an Einsicht verschafft, gefalle, alles übrige aber aneckele.«

[5] Almanca'sında: *»Ich kan ihnen nicht beschreiben, wie enthusiastisch auch jene, die sonst ihren Grundsatzen nicht gut waren, so gar unsre Damen jetzt für sie eingenommen sind, da wir in mehreren Zeitungen gelesen haben, daß sie als Gesetzgeber, als stifter der Ruhe u. des Friedens nach Frankreich gerufen worden seyn, u. dazu von ihrem Koenig Erlaubnis erhalten haben; auch ich bekomme jetzt von mancher Dame ein freundlicheres Gesicht, als zuvor.«*

da bu. Evet, şaşılacak şey ama, hanımlar kendilerini pratik felsefeyle de sınırlandırmayarak sisteminizin teorik kısmına bile girmekteler."[6]

Bu haberlerden ne kadar hoşlanırsa hoşlansın, "cins-i lâtif" (*das schöne Geschlecht*) diye nitelediği kadınlar konusunda ununu eleyip eleğini de duvara asmış[7] bulunan Kant'ın egosunun bu haberle daha da şiştiği yönünde bir belirti yok gibi. Buna benzer haberlere de fazla ciddiye alınmayacak birer

---

[6] Almanca'sında: *»Ihre Schriften sind da, wie in Oesterreich Kontrebande, besonders aber Ihr Religionswerk. O warum hat doch die Wahrheit gegen sovieles zu kämpfen, bis sie nur halb ihre Stimme geltend mache! Haben Männer sich so sehr gegen die kritische Philosophie gesträubt, so macht sie ihr Glück leichter bey Weibern. Sie glauben nicht, wie enthusiastisch Mädchen und Frauen für Ihr Sistem eingenommen sind, und wie allgemein diese wünschen, es zu kennen. Hier in Würzburg kömmt man in viele Frauenzimmergesellschaften, wo man sich beeifert, vor andern mehr Kenntniß Ihres Sistems zu zeigen, und wo es stets das Lieblingsgespräch ausmacht. Ia, was gewiß seltene Erscheinung ist, man hält sich nicht allein in den Schranken des praktischen Theiles, sondern wagt sich auch in das theoretische.«*

[7] Kant'ın ezelî bekârlığı sonradan çuval dolusu spekülasyona konu olmuş, onun kadınları böyle nitelemesi de epey şimşek çekmiştir. Kendisinin iki kez evliliği düşündüğü, ölümünden sonra bir kadının Kant'ın kendisine âşık olduğunu iddia ettiği, akşam belli saatten sonra felsefe tartışmaya hiç yanaşmadığı, yaşlılığında bile kendi elleriyle kardığı hardallı ve sürahilerde sunulan şaraplı akşam ziyafetlerinde yanıbaşına genç ve güzel cins-i lâtiflerin oturmasını tercih ettiği, fazla okumuş kadınlara kuşkuyla hattâ belirli bir önyargı ve düşmanlıkla yaklaştığı (örneğin sonradan ünlenecek kültürlü Sophie Mereau'nun dergi çıkarmak yönündeki aklı başında mektubunu [1795 Aralığı] yanıtsız bırakışı ve tıpkı Maria von Herbert'in ilk iki mektubunda olduğu gibi Sophie Mereau'nun mektubunu da arkadaşı Motherby'nin değer verdiği anlaşılan büyük kızı Elizabeth'e göndermesi) ve daha nice biyografik anekdot onun kadınlarla birarada bulunmaktan çok hoşlanmakla birlikte bu cins karşısında hep temkinli ve mesafeli oluşuna kanıt olarak öne sürülür. Bunlarda bir doğruluk payı bulunmakla ve hem erken yazılarından *Güzel ve Yüce Duygusu üzerine Gözlemler*'de (*Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhbenen*, 1764) hem de *Pragmatik Görüşle Antropoloji*'sinde (*Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, 1798) yazdıkları bu yargıyı güçlendirir görünse de, kendisi hem kadınları hem de erkekleri belirleyen döneminin koşullarını aşmak yönünde daha ne yapabilirdi, insan merak ediyor. Kant derslerinde ve mektuplarında içinde yaşanılan dünyanın bir erkek dünyası olduğunu teslim eder; ama sıklıkla ona atfedilen 'misogyny' kanımca asılsız bir iddiadır. Kant hakkında ciddi her çalışma onun kadınlara tapmak bir yana, hayranlıktan bile çok ırak olduğunu belirtmekle birlikte, karşı cinse yukarıdan bakan bir kadın düşmanı asla olmadığını teslim ediyor [çok yakın bir örnek olarak bkz. Manfred Kuehn, *Kant: A Biography* (Cambridge: CUP, 2001): 117vd.]. Kendisinin cins-i lâtiflerle hiç yakın ilişkiye girmediği savı da onun yaşlılık döneminden geriye abartılı bir projeksiyon olabilir (38 yaşındaki Kant'ı bahçesinde 'yakın' geziye davet eden Maria Charlotta Jacobi'nin 12 Haziran 1762 tarihli hafif çapkın mektubu karşı kanıt diye gösterilmiştir). Onun hakkında ağırlıkla geç yaşından türetilerek karikatür düzeyinde düzleştirilen bir karakter türeten tonla anlatının tersine, kendisinin gençliğinde bilardo oynayan, züppeliğe ve aşırıya kaçmadan güzel giyinen, iyi yemeyi seven, hattâ bir keresinde evinin yolunu bulamayacak denli sarhoş olan vb. bu tuhaf adama etik üzerine derslerinde hep savunduğu evliliğe neden girişme cesareti göstermediği sorulduğunda verdiği şu yollu ironik yanıt bence yeterince açıklayıcı: "Bir kadına ihtiyacım olduğunda onu doyurmaya yetecek gücüm yoktu; bir kadını doyurmaya gücüm yettiğinde de artık birine ihtiyacım kalmamıştı." Başka yerde de: "Kadınsız bir erkeğin yaşamdan haz alması, erkeksiz bir kadının da ihtiyaçlarını tatmin etmesi imkânsızdır." Ama hepsinden de önemlisi, cinsel çekim hakkında söyledikleri: "büyük bir duyusal haz," "özel bir haz türü" ama "gerçekte ahlâkî aşkla ortak hiç bir yanı yok." Borowski'nin yazdığı biyografide sıklıkla üstadın gençliğinde ne yaptığıyla yaşlılığında ne yapmadığını karşıtlaştırması Kuehn'ün yazarda sezdiği kaypaklığa karşın, pek yanlış olmasa gerek. Kant'ın ellidört yaşındayken bile her tür değişmenin kendisini korkuttuğunu açıkça itiraf etmesi [bkz. 1778 Nisan başlarında, öğrencisi ve yakın dostu hekim Marcus Herz'e yazdığı mektup] ve sürekli sağlık takıntısı içinde kendini aşırı disiplin altında tutması da bu görüşü destekler.

Schwärmerei örneği olarak gülüp geçmiş olması çok mümkün. Daha bir kaç yıl önce altmışyedi yaşında olması gereken ezelî bekârımızın Maria'dan gelen ilk mektubu okurken "çattık ahir yaşımızda bir *Schwärmerine*" diye düşünmüş ve yüzünden bir gölge bulutunun geçmiş olması çok olası.

Bu noktada artık Maria von Herbert'in tutkulu ilk mektubu, Kant'ın yanıtı, ardından da yaşlı filozofun yanıtlamadığı anlaşılan öteki iki mektubunun içeriklerini yakın okumaya alabiliriz. Maria von Herbert'in ilk mektubuyla bu denemeye girişelim (Ruhuna uygun özetlemeye çalıştığımız pasajlar çoğu kez hitab eder görünse de alıntı olarak çevrilmedikleri için istisnai durumlar dışında tırnak içine alınmamışlardır).

Yazımızın başında verdiğimiz hitapla açılan ilk mektubunda Maria'nın Kant'tan ruhunu azâdeleştirmesi için yardım dilerken sanki Tanrı'ya yalvarırcasına "Sen" [*Du*] diye seslenmesi hemen dikkati çekiyor. Aklı ölüme takılmış genç kadın, yıllarca verdiği Etik üzerine derslerinde intiharı ahlâkî öğretisi gereği kabul edilemez bir insan edimi olarak gören Kant'tan, kendisini ölüme hazırlayacak bir danışman görevi üstlenmesini adeta talep etmekte, üstelik de okuduğunu imâ ettiği kitaplarında anlatılanların kendisini gelecekte de bir başka varoluş bulunduğuna inandırdığını ve bu nedenle ona yazdığını iddia etmektedir. Ardından, günümüzde bazılarımıza neden bu kadar büyütüldüğünü düşündürtecek, özel yaşamındaki bir travmaya fazla açmadan değinerek, içindeki iyiliği nasıl yitirdiğinden, yalnızca onun için yaşayabileceğine kendini inandırdığı 'karşısında duran' kendine yeterli bir 'nesne'yi [kişiyi] nasıl sevmiş olduğundan söz ediyor (*ich liebte einen **gegenstand*** [!!] *der in meiner Anschauung alles in sich faste*). Her şeyi boş, herkesi anlamsız bulduğu (*dan alles andere schien mir ein Tand und alle Menschen waren vor mich wie auch wirklich wie ein gwasch ohne inhalt*) bir sırada daha önceki istismar edildiği ve aslında hiç de utanç duymayacağı bir ilişkiyi ilkinin tam tersi bir insandan uzun süre gizlemesi, sonunda açıkladığında da o âna dek karşı tarafın duyduğu sevginin (aşkın?) soğumaya yüz tutması belli ki Maria'yı darmadağın etmiş. Şerefli bir insan olan bu adam şimdi bile arkadaşlık ve bağlılığını Maria'dan esirgemiyor, ama bir zamanlar onları yakınlaştıran iç duygu yitip gitmiş. Yüreğim bin parça, diye yazıyor Maria Kant'a, eğer senin yazdıklarını uzun uzun okumasaydım çoktan yaşamıma son verirdim; ama teorinden çıkardığım sonuç bunu engelliyor. Ne kadar acı çeksem de yaşamıma son vermem yanlış; sırf varolduğum için yaşamımı sürdürmeliyim (*sondern ich solt leben wegen meinen daseyn*). Ve ekliyor: "Şimdi koy kendini benim yerime de, ister lânetle ister bir teselli ver".

Genç kadının mektubu gerçek bir sıcaklık sergilemekle birlikte, papazların sağaltıcı gücünün ciddi erozyona uğradığı, psikoterapistlerin de henüz

serpilmediği bir zamanda Maria'nın Kant'tan nerdeyse bir ruh doktoruymuşcasına (daha doğrusu, 'ahlâk hekimi') yardım isteyişinin, ondan kendi ahlâk öğretisiyle tutarlı davranarak yardıma koşmasını bekleyişinin düşünürümüzü nasıl bir açmaza soktuğunu tahmin edebiliriz. Çünkü Maria, Kant'ın 'ahlâk metafiziği'ni (?), özellikle de "kategorik buyruk"u okuduğunu,[8] ama bunun kendi durumunu sağaltma yönünde en ufak bir faydası olmadığını, usunun da ona en çok gerektiği yerde kendisini terkettiğini belirtiyor ve düşünüre yalvarıyor (*meine vernunft verlast mich wo ich sie am besten brauch eine antwort ich beschwöre dich*). Mutlaka yanıt vermesini sağlamak için de, eğer yardım elini uzatmazsa Kant'ın bizzat kendisinin savunduğu buyruğa ters düşeceğini (*oder du kanst nach deinen aufgeseten imperatif selbst nicht handln*) hatırlatmayı da ihmâl etmiyor. Mektubunu da mektupların kendisine en emin ulaşacağı adresi vererek bitiriyor.

Şimdi Kant ne yapsın? Kendi ahlâk öğretisinin altını çizdiği "görev"in (*Pflicht*) gereğini mi yerine getirsin, yoksa her türden *Schwärmerei* karşısındaki çekincesi gereği genç kadının mektubunu yanıtsız mı bıraksın?

Gene de, hakikati bir biçimde ararken felsefesine yönelmiş genç bir kadının yazdıklarındaki dürüstlük Kant'ı etkilemiş görünüyor. Kuşkusuz Kant duyarsız biri değildir yaşlılığında bile. Sonunda bu rahatsız genç dimağa değer vermesinin bir kanıtı da sayılabilecek, üstelik ahlâk öğretisinin dingili olan "görev" (*Pflicht*) gereği Maria von Herbert'in mektubuna yanıt vermek zorunda hissedecektir kendini.

Ama mektuptaki içtenliğin bilincinde olan Kant'ın, önce genç kadının mektubunu güvendiği Ludwig Ernst Borowski'ye gösterdiğini biliyoruz ve Maria'nın içindeki hakikat ve alçakgönüllülüğü takdir ettiğini söylemiş olduğunu düşünebiliriz. Çünkü Borowski genç kadının mektubuyla hemen aynı tarihlerde (Ağustos? 1792) Kant'a yazdığı mektubunda kendi gözünde son görüşmelerinin çok zengin geçtiğini, ama dalgınlıkla olacak, kadının mektubunu cebine tıkıştırdığını ve bugün ceplerini karıştırırken daha yeni farkına vardığını yazarak şunları ekliyor: "Eğer Kant genç kadına bir cevap yazarsa en azından onun ruhunun içine düştüğü acı ve sapkın hâli bir ölçüde hafifletebilir; hattâ ciddi bir öğüt bu hâli tümüyle ortadan kaldırabilir bile. İşte o

[8] Maria von Herbert »*metaphisik der Sitten hab ich gelesen samt den Kategorischen imperatif*« diye yazmakla birlikte, Kant'ın ahlâkla ilgili hangi yayımlanmış yapıtını okuduğu belli değil. Nerdeyse "panic attack" dedirtircesine bir heyecanla yazan genç kadın "Ahlâk Metafiziği"ni (*Metaphysik der Sitten*) okumuş olamaz; çünkü bu kitap ancak 1798 yılında yayımlanmıştır. Bu durumda, Maria agabeyi çevresindeki tartışmaları izlemenin yanında, çok büyük olasılıkla "Ahlâk Metafiziğinin Temellendirilmesi"ni (*Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, 1785, Zweite Auflage 1786), özellikle de Üçüncü Bölüm altında "Kategorik bir buyruk nasıl olanaklıdır?" (*Wie ist ein kategorischer Imperativ möglich?*) altbaşlıklı kısmı okumuş olmalı.

zaman gerçekten büyük bir iyilik yapmış olursunuz. Yazılarınızı bu denli okumaya hevesli ve size bu derecede güven duyan biri mutlaka dikkat ve ihtimamınıza lâyıktır".[9]

Böylece, filozofumuz belirli bir süre tereddütten ve edindiği malûmat ve tavsiye ışığında durumu tarttıktan sonra, fırtınaya düşmüş ruhu için ondan yardım isteyen Maria von Herbert'e gecikmeli de olsa sözcükleri dikkatli seçilmiş dobra bir mektup yazarak genç kadının huzursuz ruhunu bir ölçüde dinginleştirmeye çalışacaktır (tarihi tartışmalı ama büyük olasılıkla 1792 Baharı).

Kant'ın mektubuna gelelim şimdi:

Baştan belirtmek gerekir ki, Kant'ın nerdeyse vaaz gibi verdiğini mektubunda açıkça teslim ettiği ahlâkî öğütler ile "sessiz yıllar" dan beri vermeyi sürdürdüğü, sonradan da çok beklenen 'Ahlâk Metafiziği'nde (*Metaphysik der Sitten*, 1798) özetlenecek derslerinde anlatılanlar arasında bir çelişki ya da tutarsızlık yok. Tam tersine, özellikle dostluk ve hem öncelikle kendimiz hem de tam bu nedenle başkaları karşısında yerine getirmemiz gereken görevlerimizde içine düştüğümüz affedilebilir hatalar üzerine derslerinde anlattıklarının[10] eldeki somut vakaya, yani Maria von Herbert'in durumuna taşındığını görüyoruz.

Kant'ın genelde mektuplarında görülenden çok daha özenle yazıp da gönderdiği mektubunun eldeki tek kopya olan taslağı yakın okumaya alırsak, daha baştan yazış nedenini açıkça şöyle ifade ettiği göze çarpıyor:

"Derin tutkulu mektubunuz doğruluk dolu, alçakgönüllü bir yürekle (*Ihr affectvoller Brief aus einen Herzen entsprungen das für Tugend und Rechtschaffenheit gemacht seyn*) yazıldığına göre, gönül okşayarak geçiştirmek yerine tam da bu niteliklere hitap edecek bir öğretiyi (*Lehre*) dinlemeye de açık olmalısınız. Bu yüzden, benden beklediğiniz yönde kendimi sizin yerinize (*Lage*) koyarak, en doğru ve arı ahlâkî müsekkinin ne olduğunu düşünüp (*einer reinen moralischen und dadurch allein gründlichen Beruhigung*

---

[9] Almanca'sında: »... *Wohlgebornen dem zerrissenen Herzen Ihrer Korrespondentin auch nur bloß, durch Ihre Antwort einige Zerstreuung und Ablenkung Ihres Herzens von dem Gegenstande, an den sie gefesselt ist, für einige Tage - vielleicht aber auch durch Ihre ernste Belehrungen für immer, gewähren: so bewirken Sie warlich schon sehr was Großes und Gutes. Eine Person, die doch auch nur Lust hat, Ihre Schriften zu lesen - die eine solche Stärke des Vertrauens, einen solchen Glauben an Sie hat ist doch immer einiger Achtung von Ihnen und des Versuches, sie zu beruhigen, werth.*«

[10] Bkz. Immanuel Kant, *Eine Vorlesung über Ethik*, Hrsg. von Gerd Gerhardt (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1990 [1925]). Türkçe'si için bkz. *Ethica: Etik üzerine Dersler*, çev. Oğuz Özügül, Lâtinceler: Yasemin Özcan (İstanbul: Pencere Yayınları, 2003): Özellikle 217, 220 vd., 240-243. 1784-85 Kış yarıyılında bu derste Georg Ludwig Collins'in tuttuğu bu notların İngilizce çevirisi için de bkz. *Lectures on Ethics*, tr. by Peter Heath (Cambridge: CUP, 1997): 185, 188-190, 200 vd. Maria'nın ikinci mektubunun ulaştığı sıralarda verdiği dersinin (14 Ekim 1793'de başlayan) Johann Friedrich Vigilantius tarafından tutulan notlarında da Kant'ın benzer teşhislerde bulunduğu görülür. *Aynı eser*, özellikle 407-415.

für sie nachzudenken) yazmakla yükümlüyüm. İlişkiniz evlilik mi yoksa yalnızca arkadaşlık mı bilmemekle ama daha çok ikincisi olduğunu düşünmekle birlikte, sevgi (aşk?) nesneniz de (Kant burada tıpkı Maria gibi *Gegenstand* sözcüğünü kullanmaktadır) sizin gibi dürüst, başı dik ve doğruluk sahibi biri olmalı. İlişkiniz hangisi olursa olsun, aslında yaşadığınız sorun açısından fark etmiyor. Çünkü sevgi ister bir eş ister bir arkadaş için duyulsun, taraflar arasında daha baştan yekdiğerinin karakterine saygı duymayı gerektirir; yoksa, bunsuz bir sevgi yokolmaya mahkûm duyusal bir aldanmadan öteye gitmez (*die Liebe es sey gegen einen Ehemann oder gegen einen Freund setzen gleiche gegenseitige Achtung für ihrer beyden Character voraus ohne welche sie nur eine sehr wandelbare sinnliche Täuschung ist*).

Yalnızca kör bir yönelişten (*blos blinde Neigung*) ibaret olan ikincisinin tersine, doğruluğa dayanan sevgi (*Einer solchen Liebe die allein Tugend*) seven kişiden kendini tümüyle ifade etmesini, seslendiği kişinin yüreğinin de her tür güvensizlikten azâde bunu paylaşmasını bekler. Dostluk idealinin talep ettiği, olması gereken de budur işte (*So sollte es seyn und das fordert das Ideal der Freundschaft*). Ama unutmamalı ki, tüm insanlarda kimilerinde diğerlerinden daha fazla olmak üzere, bu denli bir açıkyürekliliği sınırlayıcı, çıkarını kollayan bir yan vardır. Eski bilgeler bile yüreklerin karşılıklı birbirine dökülüşünün önündeki bu gizli engelden, bu güvenmeyiş ve temkinlilikten, kişinin açıldığı kişi en yakını bile olsa düşüncelerinin bir kısmını kendinde kilitli tutuşundan yakınmışlardır: "Dostlarım, dost diye bir şey yok! (*Meine lieben Freunde, es gibt keinen Freunde!*)"[11]

Gene de, gerçekten seçkin bir ruhun gözünde (*von wohlgearteten Seelen*) insan yaşamının en güzel şeyidir (*das Süßeste*) dostluk. Ama onun yerleşmesi için tek şey gereklidir: Açıkyüreklilik, açıksözlülük (*Offenherzigkeit*).

Ama insan doğasını düşündüğümüzde, çoğu insan açıkyüreklilik konusunda ihtiyatlıdır ve bunu onlardan bekleyemeyiz; çünkü herkes kendini tümüyle açtığında aşağılanacağından korkmaktadır. Ama bunu gözünüzde büyütmeyin. Bu eksiklik içtenlikten yoksun olanların düşüncelerini bile bile

---

[11] Bkz. Immanuel Kant, *Eine Vorlesung über Ethik*: 218.; *Ethica: Etik üzerine Dersler*,: 217; *Lectures on Ethics*: 185. Kant'ın bu dersinde yanlış (?) olarak Sokrates'e atfettiği ama sonradan yazılarında çok sık yinelediği bu deyiş bu mektupta da eski bilgeler derken kastettiği Aristoteles'e aittir. Diogenes Laertius'un Favorinus'un *Memorabilia*'sından naklettiği üzere, Aristoteles'in hep söylediği ve her iki etikasında da (*Nikomakhos'a Etik*, 1171a15-17 ve özellikle de *Eudemos'a Etik* 1245b20) değişik biçimlerde yinelediği bu deyiş eski Yunanca'dan çevrildiğinde, literal olarak "Dostlar, hiç yok dost" (*ó philoi, oùdeis philos*) demektir. (bkz. Diogenes Laertius, *Lives of Eminent Philosophers, Vol. I* (Cambridge: Harvard Univ. Press, 1980). İlginç olarak, Kant'ın 1784-5'deki ahlâk derslerinin Collins tarafından tutulan notlarında, bu deyişin Sokrates'e atfedildiği göze çarpıyor. Günümüzde de aynı deyiş üzerinden meselenin siyasî cephesini irdeleyen çalışmalar Jacques Derrida gibi düşünürlerce kaleme alındı; bkz. *Politics of Friendship*, trans. G. Collins (London: Verso, 1997 [orig. 1994]).

samimiyetsizce ifade etmeleri yanında önemsizdir. Çünkü ilkî aslında insan olarak doğamızın sınırlılıklarından kaynaklanan bir eksikliktir ve karakterimizi bozan bir şey olmayıp, olsa olsa içimizdeki olası iyiliğin tümüyle dışa vurulmasını engelleyen bir hatadan ibarettir. Oysa ikincisi düşünme tarzımızda bozulmaya yol açan, tam anlamıyla kötü bir şeydir (*Diese aber ist eine Corruption der Denkungsart und ein positives Böse*). Dürüst ama yüreğini tümüyle açmayan ihtiyatlı insanın söylediği doğrudur, ama hakikatin tümü değildir. Dürüstlükten uzak insan ise tam tersine bile bile yalan yanlış şeyler söylemektedir -ki doğruluk öğretisinde bu tür söylenenlere yalan denir (*Was der Aufrichtige aber Zurükhaltende (nicht Offenherzige) sagt ist zwar alles wahr nur er sagt nicht die ganze Warheit. Dagegen der Unaufrichtige etwas sagt das dessen er sich als falsch bewust ist. Die Aussage von der letzteren Art heißt in der Tugendlehre Lüge.*). Yalanlar zararsız olabilir, ama tam da yalan oldukları için masum değillerdir (*nicht unschuldig*).[12] Yalan söylemek en başta kendimize karşı görevimizi ciddi olarak ihlâl etmektir (*eine schweere Verletzung der Pflicht*) ve telâfisi yoktur; çünkü bu ihlâlle kişiliğimizdeki insanlığı nitleyen alnı-açıklığı yıkan ve düşünüşümüzün temellerini hedef almış bir saldırı söz konusudur. Böyle bir aldatmaca her şeyden kuşku duymayı beraberinde getirdiği gibi, dıştan göründüğü kadarıyla doğruluğa duyulan güveni de siler atar.

Bu genel saptamalardan sonra Kant birden genç kadının öznel durumuna odaklanarak tartışmasını şu yönde sürdürüyor: Madem ki bir hekimden (*Arzt*) tavsiyesini esirgememesini talep ediyorsunuz, iyi biliniz ki öğüt istediğiniz

---

[12] Buraya dek Kant'ın yazdıklarının etik üzerine derslerinde anlattıklarıyla uyarlı olduğunu belirtelim. Kant derslerinin dostlukla ilgili kısmında ilginç şöyle bir şey de söylemektedir: "Zihniyete ya da duyguya dayalı dostluk [*Die Freundschaft der Gesinnung oder des Sentiments*], birinin diğerinden bir hizmet vs. talep etmesinden değil, sadece dürüst, arı bir zihniyete [*auf die aufrichtige, reine Gesinnung*] dayanmasından ileri gelir. Bu genel, belirsiz bir dostluktur [*Dieses ist die Freunschaft, die allgemein ist*]. Duyguya dayalı dostluk Almanca'da doğru dürüst ifade edilemez. Bu gerçek hizmet değil, duygulara ilişkin zihniyetlerdir...İnsan her toplulukta zihniyetlerinin büyük bölümü bakımından çekingen davranır, duygularını [*Empfindungen*], zihniyetlerini [*Gesinnungen*] ve yargılarını [*Urteile*] hemen açığa vurmaz...Ayrıca insanlar içlerini dökme ihtiyacını da duyarlar, zira yargılarını ancak bu şekilde düzeltebilirler. Dürüst bir zihniyete sahip [*er hat eine aufrichtige Gesinnung*], sevecen [*er ist liebreich*], kötü niyetlilikten ve ikiyüzlülükten uzak [*er ist nicht hämisch, nicht falsch*] olduğunu bildiğim bir dost yanıldığım zaman yargılarımı düzeltmeme yardımcı olacaktır. İşte insanın amacı [*der ganze Zweck des Menschen*] budur ve varoluşunun [*seines Daseins*] tadını çıkarmasına yarar. Bu tür bir dostlukta çekingenlik [*Zürückhaltung*] gerekli midir? Evet, ama kendisi ve başkası istediği için değil; zira insanların zayıf yanları vardır, bunlar bir dosttan da gizlenmelidir. Teklifsizlik [*Die Vertraulichkeit*] sadece zihniyet ve duyguyla ilgilidir, ama adâb-ı muaşeretle [*Anstand*] değil, onu gözetmek ve bu konudaki zayıflıkları açığa vurmamak gerekir ki, bu yüzden insanlık [*Menschheit*] zedelenmesin. Kişi kendini en iyi dostuna olduğundan ve tanındığından başka türlü göstermemelidir, aksi takdirde böyle bir durum nefret [*Ekelhaft*; tiksinti] uyandırır." Aslı için bkz. Immanuel Kant, *Eine Vorlesung über Ethik*: 221- 222; krş..*Ethica: Etik üzerine Dersler*: 220vd; *Lectures on Ethics*: 187f. Alıntıyı derslerin Türkçe çevirisinden vermeyi ama önemli görülen sözcüklerin asılları için de Almanca baskıyla karşılaştırarak köşeli parantez içinde sunmayı tercih ettik.

bu kişi ne karşıdakini pohpohlamak niyetindedir ne de ondan bir şey ummaktadır. Kendinizle sevdiğiniz arasında bir aracı arıyorsanız görmeniz gereken bir şey var. Benim doğru davranışla ilgili anlayışım cins-i lâtif (*das schöne Geschlecht*) karşısında yanlılık taşımadığı gibi, sevdiğiniz kişinin de bizzat yanında yer almaktadır. Hem de şu nedenle: Doğruluğa değer veren bir insan sıfatıyla onun size olan duygularındaki sarsılmayı da haklı bulan argümanlar sunduğu için.[13]

Kant'ın açık tavsiyesine göre bu durumda Maria'nın öncelikle bir soruyu kendi şahsına yöneltmesi gerekiyor: "Kendinizi sessiz kalmakla gelen ve aslında hiç bir kötü niyet içermeyen bir yalandan ötürü şiddetle suçlamaktasınız", diye sürdürüyor Kant, "şimdi şunu sorun kendinize: Sadece bir ölçüsüzlük, basiretsizlik (*einer bloßen Unklugheit*) içine düştünüz diye mi yoksa yalan denen şeyin doğası gereği taşıdığı ahlâksızlıktan (*Unsittlichkeit die in der Lüge an sich selbst steckt seyn*) ötürü mü suçluyorsunuz kendinizi? Eğer ilki ise, sessiz kalarak yalan söylediğinizi cesaretle söylemenizden ötürü kendinizi suçluyorsunuz demektir -ki bu da gecikmeli de olsa ahlâkî görevinizi yerine getirmenizden sonradan pişmanlık duymakla birdir (zararsız da olsa birini kandırmış olmak ve bir süre sonra görev duygusuyla durumu düzeltmektir bu tam da). İyi de, neden bu açıklamanızdan ötürü pişmanlık duyuyorsunuz ki? (*und warum reuet Sie diese Eröfnung?*). Çünkü, çok ciddi olarak dostunuzun itimadını yitirmekle sonuçlandı bu ifşâ. Ama, işte, duyduğunuz pişmanlık girişilen edimin bilincinde olmaktan değil de edimin sonuçlarından kaynaklandığı için ahlâkî nedenlerin bunda bir rol oynadığı söylenemez. Yok, eğer, size ıstırap veren suçlama davranışınızın tarafınızca arı bir ahlâkî yargılanmasından kaynaklanıyorsa (*auf bloßer sittlicher Beurtheilung Ihres Verhaltens gründet*), o zaman başka. Durum böyleyse eğer, "olan olmuş, düzeltilemez (*weil das Geschehene doch nicht ungeschehen gemacht werden*), siz de kesin kendinizi suçlamayı artık, silin atın zihninizden (*aus ihrem Gemüthe*) bundan sonra da kalpten ve dürüstçe davranın" diye öğüt verenin kendisi de zayıf ahlâklı bir hekimden (*ein schlechter moralischer Arzt*) fazlası olamazdı. Çünkü vicdan (*das Gewissen*) hiç bir ihlâli kaçırmaz, tıpkı bir yargıç gibidir o –nasıl ki bir dava hükümle sonuçlandığında yargıç tutanağı atmaz, benzer ya da değişik yeni vakalarda

[13] Pasaj Almanca'sında şöyledir: »*Sie sehen wohl daß wenn Sie einen Arzt zu Rathe gezogen haben, Sie auf einen solchen trafen der wie man sieht kein schmeichler ist der nicht durch Schmeicheleyen hinhält und wollten Sie einen Vermittler zwischen Sich und Ihrem Herzensfreunde meine Art das gute Vernehmen herzustellen der Vorliebe fürs schöne Geschlecht gar nicht gemäs sey indem ich für den Letzteren spreche und ihm Gründe an die Hand gebe welche er als Verehrer der Tugend auf seiner Seite hat und die ihn darüber rechtfertigen daß er in seiner Zuneigung gegen Sie von Seiten der Achtung wankend geworden.*«

adaletin yargı gücünün (*Urtheil der Gerechtigkeit*) keskince işlemesi için emsal teşkil etmek üzere arşive kaldırtırsa...

Kısacası, Kant Maria'ya bir şeyi silip atmanın öyle kolay olmadığını, kişinin onunla yaşamayı öğrenmesi gerektiğini anlatmaya çalışmaktadır.

Ama tam da bu noktada Kant'ın Maria için doğru bulduğu pratik tavsiyeyi de incelikle zamanının genel atmosferine oturttuğunu okumaktayız. Ama, diyor Kant, tam da başka türlü düşünmeye (*eine andere Denkungsart*) başlamışken pişmanlığınıza bu denli kafayı takmak ve bir kez olup da geçip gitmiş ve bir daha yinelenmeyecek bir şey yüzünden sürekli kendini suçlamak ne oluyor? Kişinin geçip gidenden ders çıkardığını varsayarsak, kendi kendine işkenceyi hakkettiğini sanarak hâlâ sürdürmekte direten kişi herhâlde buna fantastik bir anlam yüklüyor (*eine phantastische Meynung von verdienstlicher Selbstpeinigung*) olmalı. Bu durum ise, kendini daha iyi bir insan kılmak çabasına girmek yerine (*ein besserer Mensch zu seyn*) kolaylıkla sarılınan, 'yukarıdaki' güçlerden yardım istemekten ibaret sözümona dinî çarelere benzer. Böyle bir şeyin de kişinin kendi ahlâkî hesaplaşmasının meyvesi olduğunu düşünmemiz zordur.

Sevdiğiniz dostunuza değişen tutumunuzu ifşâ ettiğinizde -ki sözcüklerinizdeki dürüstlük bu hususda kuşkuya yer bırakmıyor- onun doğruluk kavramlarına (*Tugendbegriffe*) dayandığını bile düşünebileceğimiz haklı isteksizliğinin (*Unwillens*) azar azar geçmesi ve kayıtsızlığının yeniden sağlam temelli bir sevgiye dönüşmesi için zamanın geçmesini beklemek gerekir. Bu gerçekleşmezse eğer, bilin ki onun önceki sıcak duyguları ahlâkî olmaktan çok tenseldi (*mehr physisch als moralisch*) ve böyle bir sevgi doğası gereği geçici olacağından (*flüchtigen Natur*) zaten zaman içinde hâliyle yitip gidecekti. Bu tür şanssızlıklarla yaşamda çok sık karşılaşırız; karşılaştığımızda da metanet ve dinginlikle (*mit Gelassenheit*) karşılamalıyız. Yaşamın değeri genelde çok yanlış olarak, sırf hoşça vakit geçirerek zevk almak uğruna başkalarıyla kurulan dostluklar üzerinden biçilmektedir. Oysa yapabileceğimiz doğru ve iyi şeyler uğruna yaşamak en fazla kıymete şayan olandır. En fazla saygı ve özenle korunmayı (*höchsten Achtung und Sorgfalt*) hak eden ve iyi amaçlar uğruna neşeyle, şence (*fröhlich zu guten Zwecken*) sürdürülen yaşam da böylesidir işte.

Kant Maria'ya mektubunu ilginç bir biçimde noktalar: "İşte, sevgili dostum (*meine liebe Freundin*)" diye hitab eder genç kadına, bu anlatıda alışılagelmiş bir vaaza özgü (*im Predigten*) bölümler bulmaktasınız: Öğreti (*Lehre*), disiplin (*Trost*) ve huzur/teselli (*Strafe*). "Şimdi, sizden ricam ilk ikisine daha fazla dikkat etmeniz olacak. Çünkü titizlikle yaşanan öğreti ve disiplin etkinliğini gösterdiğinde zaten huzur ve teselli kendiliğinden gele-

cek, siz de yaşam karşısında yitirdiğiniz memnuniyete yeniden kavuşmuş olacaksınız".

Kant'ın âhir yaşında kendisinden yardım dileyen genç bir kadının içtenliği karşısında temkinli bir duyarlılıkla bu yazdıklarından bir süre sonra, tavsiyelerinin bir etkisi olup olmadığını merak ettiğini von Herbert'lerle de dostluğu olan Johann Benjamin Erhard'a gönderdiği bir mektuptan (21 Aralık 1792) öğreniyoruz. Kant mektubunda "*Fräulein Herbert*"e yazdıklarının onun içinde bulunduğu ruhsal karışıklığı düzeltmeye yarayıp yaramadığını sormaktadır.[14]

Erhard 17 Ocak 1793 tarihli cevabî mektubunda -ki Maria von Herbert'in Kant'a yazdığı ikinci mektupla (tahminen Ocak 1793) hemen hemen aynı zamanlardır- genç kadın hakkında yaşlı profesörü bilgilendirmeye çalışır. "Hocam ve Dostum" (*Mein Lehrer und mein Freund!*) hitabıyla başlattığı ve Kant'ı bir babadan bile üstte düşündüğünü belirttiği mektubunun Maria von Herbert'le ilgili kısmında Erhard biraz bilmecemsi bir ifadeyle özet olarak Maria hakkında Kant'a söyleyebileceği pek fazla bir şeyi olmadığını belirttikten sonra, onun bazı davranışları hakkındaki kanısını genç kadının Viyana'daki arkadaşlarına açık açık söylediğini, ama bu durumun aralarındaki arkadaşların bozulmasıyla sonuçlandığını ve Maria'nın artık onunla konuşmayı bile reddettiğini yazıyor. Maria onu ukalâca ulvî ilkelerle hareket eden, ama aslında tek tek insanî vakalar karşısında ahlâkî kayıtsızlık içinde biri olarak görmektedir. Şu sıralar [Kant'ın mektubundan sonra] daha iyi mi, bilmediğini yazıyor Erhard ve kadının başından geçenleri kısaca anlatıyor. Tıpkı bir zamanlar kendi başından geçip de şans eseri kurtulduğu ilişkiye benzer biçimde, Maria'nın da romantik aşkın kayalıklarına bindirmiş olduğunu okuyoruz Erhard'ın mektubunda. İdeal aşkı ararken güvenini kötüye kullanan birinin pençesine düşmüş, yaşadığı hüsranın ardından da aynı ideal aşka ulaşmak amacıyla bulduğu yeni sevgilisine ilkinde yaşadıklarını uzun süre geciktirdikten sonra anlatması [ve bunun doğurduğu sonuç] genç kadının mektubunun ana teması. "Eğer arkadaşım Herbert (Maria'nın ağabeyi) biraz daha incelikli yaklaşsaydı bu meseleye", diye ekliyor Erhard, "işler bu aşamaya gelmez, kızın derdine derman bulunabilir, kurtarılabilirdi".[15]

---

[14] Almanca'sında: »*Mit dem Wunsch von Ihnen dann und wann Nachricht zu bekommen, unter andern wie Fräul: Herbert durch meinen Brief erbauet worden,....*«

[15] Almancasında: »*Von Fräulein Herbert kan ich wenig sagen. Ich hatte in Wien bey einigen ihrer Freunde meine Meynung über einige mir erzählte Schritte von ihr, freymüthig gesagt, und es dadurch mit ihr so verdorben, daß Sie mich nicht sprechen mochte; als einen Menschen der nach bloßer Weltklugheit urtheilte, und kein Gefühl* ***für das bloß individuel moralisch richtige und wahre hätte.*** *Ich weiß nicht ob es sich mit ihr derzeit gebessert hat. Sie ist an der Klippe gescheitert, der ich vielleicht mehr durch Glück als durch Verdienst entkam, an der romantischen Liebe - Eine idealische Liebe zu realisiren hat sie sich zuerst einen Menschen übergeben, der ihr Vertrauen mißbrauchte, und wiederum einer solchen Liebe zu Gefallen hat sie dieß einem 2ten Liebhaber gestanden - Dieß ist*

Ama öyle görünüyor ki, Kant'ın özenle kaleme aldığı mektup Maria'yı dinginleştirici yönde pek başarılı olmamıştır. *Arı Usun Eleştirisi* [*Kritik der reinen Vernuft*]'ni okuyup anlamış izlenimi uyandıran genç ve güzel kadının durumu, içtenlikli ama dengesiz ve çaresiz hakikat arayışıyla, yukarıda anlatılan *Schwärmerei* olayının bir parçası olduğu gibi, diğer örneklerden farklı olsa da kendi bile bilmeden bir başka duygusal sömürü ve fatura çıkarmanın da yolunu açabilecek nitelikte. Aslında her üç mektubunda da bunu satırlar arasında okuyabiliyoruz. Hele, bugün bile ne işe yaradıkları pek belli olmayan ama pazarı geniş "psikoterapi & psikoanaliz, conun" henüz boy atmadığı, öte yandan papaz efendilerin ruh sağaltıcılığına duyulan güvenin de epeyce aşındığı çalkantılı bir tarihsel dönemin baskıcı, bol bunalım ve sıkıntıyla bezeli üst ve orta sınıf yaşantılarını hem kadınlar hem de erkekler için düşünürsek...O zamanlar moda olan popüler kitapları okuma ve ciddi felsefî eserleri de okuyor görünme kozmetiğini aşarak ötesine geçme arzusunu içinde şiddetle duyanları bir an düşünelim. Bir yanda değişen dünyanın geride kalmış geleneklerine hem çevresi karşısında hem de kendi içinde kafa tutacak cesaret ve gücü kendinde bulamayan kırılgan *psyche*'ler, öte yanda da tüm 'bedenruh'undan ciddi bir *regimen* uygulamasını okurdan ciddi biçimde talep eden ve bu yüzden gündelik yaşamda çabucak özentiye kayan çoğu bireye birkaç boy büyük gelen Kant'ın "Eleştirel Felsefe"si. Bu zorluğun farkında olan Kant'ın tam-kültürlenmeyi (*Bildung*) ceberrut devlet kulluğundan kurtararak bağımsız ruhlu dünya yurttaşı olmanın harcı yapmak yönünde pedagojiye (*Pedägogik*) onca önem tanıması boşuna değil.

Kant'ın 'ahlâk hekimi' olarak, hastanın kendisini iyileştirecek şifânın ancak gene kendinde bulunduğu ve Kant'tan okuduklarını gerçekten sindirmişse bunu başarabileceği yolundaki çok açık seçik öğütlerini Maria'nın duymasını engelleyen 'yeterince nesnel' kişisel nedenler var besbelli ki. Ama sonuç fazla değişmiyor. Maria'nın marazî eğilimlerini ne ölçüde frenlediği belirsiz bu mektup yoluyla girişilen geçici 'uzaktan' terapi, aynı eğilimlerin ortadan kalkmasını sağlamak bir yana derinleşmesini de engelleyememiş görünüyor.

---

der Schlüßel zu ihren Brief. Wenn mein Freund Herbert mehr Delicatesse hätte so glaube ich wäre sie noch zu retten. Ihr jetziger Gemüthszustand, ist kurz dieser: Ihr moralisches Gefühl ist mit der Weltklugheit völlig entzweyt, und dafür mit der feinern Sinnlichkeit der Phantasie, im Bündniß. Für mich hat dieser Gemüthszustand etwas rührendes und ich bedaure solche Menschen mehr, als eigentlich Verrükte, und leider ist die Erscheinung häufig daß Personen der Schwärmerey und den Aberglauben nur dadurch entfliehen daß sie sich der Empfindeley den Eigendünkel und den Traumglauben (jester Entschluß seine Chimären die man für Ideale hält zu realisiren) in die Arme werfen, und glauben sie thun der Wahrheit einen Dienst dadurch.
Mit meiner Frau kan ich mit Recht zufrieden seyn.«

Çünkü "Sevgili Saygıdeğer Efendim" (*Lieber Ehrenwerther Herr*) hitabıyla başlayan ve kuvvetli bir tahminle Ocak 1793'te yazılmış ikinci mektubunda Maria von Herbert Kant'a en zor günlerinde kendisine el uzattığı için onca teşekkür etmesine karşın, adamcağızdan aşamayacağı ölçüde çok şey istiyor; hem de tutarsız ve birbiriyle çelişen bir çok iç eğilimini ister istemez sergilerken. En başta da Kant'ın tavsiyeleri ışığında ruhunun gösterdiği ilerlemeyi anlatışı tuhaf. Özellikle bu mektuptaki yönsüzlük oldukça tedirgin edici ve insan bu mektubu da okuduktan sonra Kant'ın yeniden yanıt yazmaktan neden vazgeçmiş olabileceğini kuvvetle tahmin edebiliyor.

Evet, diye yazıyor Maria, daha önceki mektubunda Kant'a sözünü ettiği şu küçük yalan yapılan bir kötülüğün örtbas edilişi değil, hâlâ sevgi tülü altında, bir insanın dostluğunu yitirmemek uğruna (*keine bemäntlung eines Lasters, sondern nur in rüksicht der dazumahl entstandenen Freindschaft [noch in liebe verhült,]*) eskide olanları uzun süre anlatmamak gibi sadece ihmâlden kaynaklanan bir günahtı. Açıkladığında nasıl davranabileceğini de önceden sezdiği arkadaşına, arkadaşlığın gerektirdiği dürüstlükle sonunda yaptığı itiraf için ise artık çok geçti. Mektubunda zaten böyle bir itirafın sonucunun acılı olacağını önceden tahmin ettiğini, ama gizlemenin yarattığı iç çatışmayla da yaşayamadığını belirtiyor. Sonunda, ikinci arkadaşının ona duyduğu sevginin soğuması pahasına yüreğindeki ağırlığı atmıştır ve Kant'ın da doğru tahmin ettiği gibi (*so wie Sie es in ihren Brief mir Wahrßagten*) baştaki soğuma bir müddet sürmekle birlikte sonradan yerini yeniden içten bir dostluğa bırakmıştır. Ama açıkça yazdığı gibi, bu durum Maria'yı tatmin etmekten uzaktır. Sahip olduğunu söylediği açık seçik görüye (*meine hellen Augen*) rağmen, kendisini sürekli suçlamakta ve bir boşluk duygusu hem içinde hem etrafında giderek yayılmaktadır. Bu da kendisinin nerdeyse gereksiz olduğunu düşündürtmektedir ona (*und mich dabei eine leere fühlen machen, die sich in außer mir erstrekt so daß ich mir fast selbst überflüßig bin*). Hiçbir şeyden zevk almadığı gibi hiçbir şey yapmak da içinden gelmeyen Maria, "keşke bir şeylerin peşinden koşarak bu amaçsızlığı biraz azaltabilseydim (*und daß unzwekmäßige vermindern könen*)", diye yazmakta. Ama gerçekten bir işe soyunmanın onu boğmaktan başka bir şeye yaramayacağı duygusu anında gelip onu bundan alıkoymaktadır. Bu noktada yaşamını işkenceye çeviren bir sıkıntı içinde olduğunu (*so Qäult mich eine Langeweile mir daß Leben unerträglich macht*) itiraf eden Maria, eğer, diyor, Tanrı'nın benim bu lüzumsuz varoluşumu onayladığına inanıyor olsaydım bin yıl yaşayabilirdim (!). Ardından da şu söyleyeceklerinden dolayı Kant'ın kendisini burnu büyük olarak nitelememesi gerektiğini de ekleyiveriyor: "İnsanda günah işleme yatkınlığının önüne geçmek için ortaya atılan şu alışageldiğimiz ahlâkî görevler (*die Aufgaben der Morallität*) benim için önemsiz, her ne

kadar o günaha girmek karşısında direnmek bana hiç zor gelmeyen bir çaba olsa da. Düşündüğüm o ki, eğer biri bu görev ilkesini açık seçik anlamışsa artık onu ihlâl etme özgürlüğüne de sahip değildir (*wem das Pflichtgeboth einmahl klar geworden dem steth es gar nicht mehr frei*). Kendim de eğer bu göreve karşı çıkıyor olsaydım doğal duyarsayışımı hiçe saymış, aşağılamış olurum. Doğal içtepim bana öyle diyor ki, o zaman da ahlâklı olmamın en ufak bir değeri kalmazdı (*selbes zu übertreten, ich müste selbst mein Sinnliches gefühl beleidigen, wenn Pflichtwidrig handln müste, es komt mir so instincktartig vor, da gewiß nicht das geringste Verdienst hab Morallisch zu seyn*)".

Maria mektubunu şu mealde sürdürüyor: Tüm yaşamları boyunca kendileri hakkında gerçek bir ayıklığa kavuşamayanları da sorumlu tutmak anlamsızdır. Duyumsayışları (*ihre Sinnlichkeit*) onları hep şaşırttığından, faal ya da âtıl oluşlarının bir muhasebesini kendi gözlerinde yapamaz böyleleri. Eğer bildik ahlâk da (*Moralität*) doğanın işine pek gelmiyorsa, böylelerinin ona daha da kafa tutmaları muhtemeldir. Öteki değil de içinde yaşadığımız şu dünyada pratikteki görülen ahlâk işleyişinin duyumsayışlarla (*Sinnlichkeit*) bu denli bağlı oluşu, kendi hesabıma içime bir miktar su serpiyor. Bu kötü ruh hâlimin uzak bir başka nedeni de sağlığımın kronik bozukluğu. Size son yazdığımdan beri hiç düzelmedi. Bu bende bazen usun tek başına denetleyemediği bir taşkınlığa yol açıyor (*einen Sinnen Rausch gestattet welches Vernunft nicht Verschaffen kann*). Bu yüzden ben de sağlıklı olmayı bir yana bıraktım. Başka durumda olsaydım pekâlâ hoşuma gidebilecek şeylerin hiçbiri ilgimi çekmiyor. Dünyayla ilgili tüm bilgi ve yaşam sanatlarının (*alle Wießenschaften der und Köntnüsen der Welt*) hiçbirini de öğrenmeye hevesli değilim, üsteleik böyle meşgalelere yeteneğim olduğunu da sanmıyorum. Bu konuları çoktandır hatmetmiş olsam da, *"kategorik buyruk" ve kendi aşkın bilincimle ilişkilendirmediğim ne varsa gözümde aynı kayıtsızlık içine yuvarlanıyor* (*Vor mich allein hab ich kein bedürfnüs zu wiesen, was nicht den Kategorischen Imperativ und mein transscendentalles bewustseyn betrift, ist mir alles gleichgültig*). *Bütün bunları birlikte düşünürseniz ne daha iyiye ne de daha kötüye gidecek bu lüzumsuz yaşamımı kısaltmaya neden bu denli kafayı takmış olduğumu belki anlayabilirsiniz.* Hâlen genç olduğumu ve geçen her günün yalnızca beni bu sona yaklaştıran şeylerden (*als das er mich meinen Ende näher bringt*) dolayı ilgimi çektiğini düşünürseniz eğer, bana çok büyük iyiliğiniz dokunur ve bu noktayı ayrıntılı düşünmenizi arzularım (!). "Çünkü", diye ekliyor Maria, "başka her konuda kesin konuşabilen ahlâk kavramlaştırmam (*mein Begriff von Moralität*) bu noktada susup kalıyor. Yok eğer sizden istediğim bu olumsuz iyiliği (*Negative Gut*) yapamayacaksanız, bu kez sizin hayırseverlik duygunuza müracaat ediyor (*fodere ich ihr*

Gefühl des Wohlwollens) ve ruhumun bu dayanılmaz boşluğunu sona erdirebilecek (*womit ich diese unerträgliche leere aus meiner Seele schaffen könnt*) bir çare diliyorum sizden".

Kant'ı çaresizliğe iteceği pekâlâ düşünülebilecek bu karşılanamaz istemle de kalmıyor Maria ve eğer yeniden doğanın yararlı bir parçası olabilir ve de sağlığı izin verirse birkaç yıl içinde onu Königsberg'de ziyaret etmek istediğini belirterek, şimdiden buna izin vermesi için filozofa yalvarıyor. "İşte", diyor genç kadın, "o zaman yaşam öykünüzü, felsefenizin şimdiki yaşamınızı nasıl belirlediğini, bu arada bugüne dek kalben adanılacak bir eş ve size benzeyen bir çocuk sahibi olmak zahmetine neden girmediğinizi anlatırsınız bana".[16]

Kant'ın ünlü bir portresini bugün de taşıdığını, o resimde dingin bir ahlâkî derinlik görse de, "Arı Usun Eleştirisi"nde sergilenen denli derinlikleri keşfedemediğini de ekleyen Maria'nın bu sözleri, üstelik onunla yüzyüze gelemeyişinin kendisi için sürekli bir tatminsizlik kaynağı olduğunu itiraf edivermesi karşısında, her tür değişikliğin kendini korkuttuğunu mektuplarında açık açık itiraf eden yaşlı düşünürün zihninin dumûra uğrayıp uğramadığı elbette spekülasyona açık.

Üstüne üstlük, karmakarışık yazdığının bilincinde olduğunu da açıkça itiraf ederek, eğer rahatsızlık vermeyecekse tatmin bekleyen arzusunun ne olduğunu tahmin etmesini de yaşlı adamdan bekleyen (*errathen Sie meinen einzigen Sinnlichen Wunsch*) Maria'nın, Kant'tan zaten kendi arkadaşının onun eserlerinden bildiği genellikler hakkında değil, spesifik noktalar üzerinden yanıt istediğini (*sie so einzurichten, das sie nur das einzlne, nicht daß algemeine betrift*) açık açık talep edişi ise belki de bu ikinci mektubun en ilginç yanı. İlginç bir son nokta da, kendisinin tam tersine, içinde yaşanılan dünyayla çok daha barışık ve her şeyden uzak kalmaya dayanabilecek denli kendine yeterli olarak gördüğü ikinci erkek arkadaşından tam da bu nedenle kopabileceğinden emin olduğunu (*trau ich mich auch, mich ihn zu rauben*) yazması! Mektup dünyaya daha çok şeyler vereceğine inandığı Kant'ın sağlığına dikkat etmesi dileği ve Maria tanrı olsaydı da 'hepimiz' için yaptıklarından dolayı onu ödüllendirebilseydi yönünde bir ifadeyle bitiyor.

---

[16] Mektubun İngilizce'ye çevirisinde bu pasajda bir eksiklik göze çarpıyor. İnternet üzerinden ulaşılan Almancasında bu kısım aynen şöyledir: *»so bin ich willens in Iahren eine Reise nach Königsberg zu machen, wozu ich jedoch im voraus um die Erlaubnus bey ihnen vorzukomen ansuchen will, da sie mir ihre Geschiechte sagen, dan ich möchte wießen, zu welcher ihre philosophie Sie führte, und ob es ihnen auch nicht Muhe werth war, sich ein Weib zu nehmen oder sich irgend wem ganzen Herzen zu widmen, noch ihr Ebenbild fortzupflanzen.«* Her iki kaynak için bkz. yukarıda not 1'de http://www.ikp.uni-bonn.de/dt/forsch/kant/inhalt/); krş. Kant, *Correspondence*: 452. [Bu pasaj üzerine kuşkularımı dağıtan katkısından dolayı Sayın Dr. Helga Rittersberger-Tılıç'a bir kez daha teşekkürlerimle]

Bu mektubun okunuşu ardından gelen bir anekdot Kant'ın tavrına ışık tutabilir: Filozof az zaman sonra kentinde yaşayan çok yakın İngiliz dostu Robert Motherby'nin genç ve zarif büyük kızına kısa bir mektup gönderir. Bu mektuba da Maria von Herbert'in hem ilk hem yanıtsız bıraktığı ikinci mektubunu hem de kendi yegâne yanıtının ardından kadının ahvalini soruşturduğu dostu doktor ve gezgin Erhard'ın kendisine gönderdiği mektubu eklemiştir. '*Meine geehrteste Mademoiselle*' hitabıyla açılan 11 Şubat 1793 tarihli bu mektupta Kant Maria'nın garip ruhsal sapkınlığını (*ihrer seltsamen Geistesanwandlungen*) açıklayıcı bulduğu için Erhard'dan gelen mektubu da eklediğini belirtmektedir. Kısa notunun son paragrafında Elisabeth Motherby'ye bu üç mektubu niçin gönderdiğini de şöyle gerekçelendiriyor: "Yetiştirilişiniz gereği öylesine şanslısınız ki, yüceltilmiş fantezilerin yarattığı sapkınlıklara karşı [uyarıcı] bir örnek olsun diye (*als ein Beyspiel der Warnung vor solchen Verirrungen einer sublimirten Phantasie*) bu mektupları zatınıza gönderiyor değilim. Gene de sahip olduğunuz şansın değerini daha da takdir etmenize hizmet edebilirler". Bu ifade birkaç bakımdan oldukça düşündürücü; ama sanırım gene de iyi terbiye aldığını düşündüğü Elizabeth'e insanın kendini kolaylıkla kaptırabileceği her türden *Schwärmerei* dalgası karşısında tetikte durması yönünde telkinde bulunuyor gibi. Çünkü, aynı mektupta tarih düşmeden gönderilen mektupları kendisinin numaralandırdığını belirtirken, Maria von Herbert'ten »*die kleine Schwärmerin*« diye söz etmektedir. Burada Kant'ın Maria'nın mahremiyetini ihlâl ettiğini ve kendi ahlâkî ilkelerine ters düştüğünü düşünecektir çoğu kişi. Bu nokta tartışmaya açık olmakla birlikte, dikkat edilmesi gerekten ve Kant'ın lehine yorumlanabilecek bir husus var ki, sanırım aceleci yorum ve yargılarda kolayca gözden kaçırılabilir: O da Kant'ın sanki eğitiminden bir tür sorumlu hissettiğini düşündüğüm[17] Elizabeth Motherby'ye gönderdikleri arasında Maria'ya yazdığı kendi mektubunun yer almayışı. En azından, Kant'ın Motherby'ye kısa mektubunda tersini kanıtlayan ya da düşündürten bir ifade bulunmadığı açıktır.

Filozofumuz Maria von Herbert'ten genç tarihsiz, ama 1794 başlarında kaleme alındığı tahmin edilen ve "Saygıdeğer ve içtenlikle sevilen insan" (*Hochgeehrter und innigstgeliebter Mann!*) hitabıyla açılmasına rağmen sitemkâr son bir mektup daha alacak, tıpkı ikincide olduğu gibi buna da yanıt vermeyecektir. Tavsiyelerini düşünsel olarak çok iyi anladığı hâlde sindire-

[17] Daha önce değindiğim gibi (bkz. not 7), Kant'ın, Sophie Mereau'nun çıkaracağı dergi için Kant'tan katkı rica eden ve yanıtlamadığı mektubunu (Aralık 1795) ve birlikte gönderdiği kitabını da Elizabeth Motherby'ye ulaştırdığını ikinci el kaynaklardan öğreniyoruz. Mektubun metni ve Arnulf Zweig'ın bu konudaki notu için şimdilik bkz. Kant, *Correspondence*: 503-504.

meyecek denli gönlü dar ve dağıtık olduğu anlaşılan genç hanımın ilk mektubuna gecikmeli de olsa yanıt vererek "ahlâkî görev"ini yerine getirmiş olması -hele kadının ikinci mektubunda yazdıkları düşünüldüğünde- yeterlidir. Herhâlde yetmiş yaşındaki Kant'ın gözünde bu vaka kapanmıştır. Çok önceleri, 4 Şubat 1779'da öğrencilerinden ve güvendiği dostlarından Marcus Herz'e yazdığı mektupta da belirttiği gibi, f'elsefeden ve insanlardan öğrenmede acelecilik zararlıdır; bu çabada gereken sabrı göstermeksizin çabuk semeresini almayı arzulayanlar sonunda düşkırıklığına düşerek bilgiden de insanlardan da soğurlar (*Misologie, Misanthropie*)".

Gene de biz dönelim Maria'nın bu son mektubunun içeriğine:

Maria zarif bir ifadeyle, iyilikseverliği herkesçe bilinen Kant'tan (*mit Ihrem gewöhnlichen Wohlwollen*) bu mektubu yazma hazzını kendisinden esirgememesini rica ederek söze başlıyor. Çünkü insanlığı soylu kılan böyle bir insanın kişiliği karşısında en derin saygı ve sevgiyle yazmak onun için hazların doruğu (*ich empfinde dabei den höchsten Genu der tiefsten Achtung und Liebe gegen Ihre die Menschheit erhöhende Person*). Hatırlatmaya gerek yok, Kant duyguların en arı ve kutsalını (*das reinste und heiligste Gefühl*) dinsel kurumların pençesinden sonsuza dek kurtarmış ve 'bizler'e göstermiş bulunmaktadır. Bu mektubun da en ilginç noktalarından biri, Maria'nın »*die Religion innerhalb der Gränzen der Vernunft*« diye eksik başlıkla[18] da olsa, aynı yıl kral hazretleri adına Woellner imzasıyla gelen, Kant'ı yasaklayıcı buyrukta (1 Ekim 1794) gerekçe gösterilen kitaptan söz ediyor oluşudur.

Maria bir eksikleri olduğunu düşündüğü sürece bilgeliğinin kılavuzluğunu (*Ihrer weisen Leitung*) onlardan esirgememesini Kant'tan özellikle rica ederken, onun hiç de onaylamayacağı bir şey daha söylüyor: "Neye gereksindiğimizi bize söyleyecek olan bizim arzumuz olmayıp, asıl sizin bizi nasıl gördüğünüzdür (*nicht unser Begehren nach Befriedigung, sondern nur Ihre Uebersicht*)". *Arı Usun Eleştirisi*'ni hatmetmiş olmakla birlikte sonraki eserlerinizin de hiç de önemsiz olmadığını keşfetmiş bulunuyorum. Bizler için başlattığınızı bitirebilmeniz için doğanın çarkını durdurmak gerektiğini bilsem buna zevkle girişir ve şu Fransız Devrimi biterken hâlâ yaşamda olduğunuzu bilebilmeme yardım edecek olsa, önümdeki yaşamı da zevkle sizinkinin emrine verirdim.

Maria, Erhard'ı gördüğünü -demek ki bir barışma söz konusu- ve bu yolla Kant'ın kendisi hakkında soruşturduğundan haberdar olduğunu, 1793 başlarında yolladığı mektubun Kant'a ulaşmış olması gerektiğini de eklerken, ne-

[18] Kamunun önüne çıktığı 1793 yılından başlayarak her yerde yankılar uyandıran ve Kant'ın özellikle II. Friedrich'in göreli hoşgörüsü altında daha önce yayımladığı öteki çalışmalarla birleştiğinde yeni egemenleri ürkütecek denli bir katlanmış etki yaratan bu çalışmanın tam başlığı *Die Religion innerhalb der Grünzen der bloßen Vernunft* dur (Salt [İstenç]Us Sınırları içinde Din).

den yanıt almadığını sormaktan da geri kalmıyor. "Sanırım", diye sürdürüyor Maria, "yazılarınızın izlemem gereken yolu zaten açmış bulunduğunu benden daha iyi anlamış olmalısınız. Dolayısıyla, yol göstericiliğinize bu denli gerek duyan benim gibi birinin yazgısına ilgisiz kalmayacağınızı varsayarak, ruh hâlim ve zihinsel yönelimlerimdeki ilerleme (*Fortschritte meiner Stimmung und Gesinnung*) hakkında sizi bilgilendirmek istiyorum. Uzun süredir kendine işkence eden biri olarak birçok şeye akıl erdiremiyordum. Bunun nedeni de insanın yazgı çizgisinde karşısına çıkabilen raslantılarla Tanrı'nın düzenlemelerini birbiriyle karıştırıyor olmam, böylece varoluşumu hissetmekte (*Gefühl von Dasein*) tatminsizliğe düşmemdi. Kolayca görebileceğiniz gibi, yaşamın getirdiği kötü raslantıları Tanrı'nın gönderdiğini düşününce, günahtan ârî bilincimin [vicdanımın?] sesi (*mein Bewußtsein der Schuld frei sprach*) bu haksızlığa (*Ungerechtigkeit*) başkaldırıyordu. Diyordum ki, ya Tanrı adaletsiz olmalı ya da yaşamımı düzenleyen O değil. Ve bu düşünce O'na olan duygularımı yitirmeme yol açtı. Sonunda öyle bir yere geldim ki, düzelişimin kaynağı olan antinomiler (!) bile dönüşü olmayan bir karar almama yol açabilirdi. Bu düşüncelerle barışamazken, çok başka bir yerden antinomiler karşısında -Maria 'özgürlük' ile 'zorunluluk' arasındaki antinomiyi düşünüyor olmalı- sarsılmadan duran bir ahlâkî duygu (*ein moralisches Gefühl*) içimde yükseldi. O andan itibaren galip çıktığımı hissettim ve ruhum artık sağlığına kavuşmuştu. Yeni durumumun sınandığı yıpratıcı tersliklerin bittiğini sanmayın; ama çok uğraşarak sarsılmaz bir ruh huzuruna (*einer unerschütterlichen Ruh'*) kavuşmuş bulunuyorum. Artık ölme arzumu da (*Wunsch des Todes*) anlıyorum. Oysa daha önce kendimi yoketmek fikriyle oynaşmaktaydım ve doğanın sapkınlığı olarak gördüğüm kendimle haşır neşirdim. Dostluğun verdiği haz (*das Vergnügen der Freundschaft*) bile beni bu itkiden koruyamıyordu ve kendimi dostluğa değer bulmadığım için başka bir varlığın da (*anderes Wesen*) bu yük altında kalmasını istemiyordum. Madem ki bir gün sonum gelecek, dünyadaki hiç bir zevk amaçsız yaşamımın yerine geçemez (*dafür Ersatz, ohne Zweck zu leben*). Yaşamıma son verme arzusu hâlâ benimle, ama bakışım değişti (*nun aber ist mein Wunsch geblieben, und meine Anschauung hat sich geändert*). Egoistçe düşünüldüğünde (*in einer egoistischen Beziehung*) ölüm her sahih insan için en iyi yol olmalı; ama en fazla isteyenler bile ahlâkı ve dostlarını düşündüğünde gene de yaşamını sürdürmeyi ve her durum karşısında korumayı tercih eder".

"Size söyleyecek o kadar çok şeyim var ki", diye bitiriyor Maria, "ama değerli zamanınızı daha fazla almak vicdanımı rahatsız ediyor. Arkadaşımla birlikte sizi ziyaret etme umudumu hâlâ muhafaza etmekteyim. Yazık ki geçmişte uzun zaman ayrı kaldığım gibi bu kez de bir yıldan uzun bir süre

gene arkadaşımdan uzak kalacağım. Bu arada sizi düşünürken (*Andenken*) en sıcak teşekkür, sevgi ve saygı duygularıyla (*Gefühl des Danks, der Liebe und Achtung*) doluyor, yeryüzü üstünde daha nice yıllar yaşamanız için sizi her tür zorluktan esirgemesini göklerden diliyorum. Bütün kalbimle", diye noktalıyor Maria bu son mektubu.

Aslında Maria'nın yazdıklarında ne denli bilinçli olduğu belirsiz ama keskin bir görüyle Kant'ın sistemine çarpıcı bir meydan okuma olduğunu teslim etmek gerek.[19] Genel terimlerle önerilen bir doğruluk ve ahlâk öğretisinin kendi durumuna şifâ getirmekten uzak olduğunun altını çizmesi de bunun bir örneği. Ama eğer somut olarak bir kişi kendindeki özgürlüğü şu ya da bu nedenle kullanmaktan kaçıyorsa, 'zorunluluk' karşısında 'özgürlük' alanını defalarca vurgulayan Kant ne yapabilir ki? Kendiyle ilgili nerdeyse hiç bir olumlu adım atmaksızın, yaşlı bir adamın yapmaya mecbur olmadığı, üstelik gerçekleştiremeyeceği ve belki de sırf bu yüzden sonunda suçlanacağı ağır bir sorumluluğu, zaten ikinci mektubunda nerdeyse Kant'a devreder bir eda takınan Maria'nın bu son mektubuna da filozofun neden yanıt vermediğini anlayabiliriz. Kafa karışıklığı ile kadınsı içgüdülerin içiçe geçtiği ikinci mektubun ardından aynı kişisel durumu bu kez de entelektüalize ettiğini düşündüğüm bu mektubu okuduğunda, Kant'ın kollarını açarak, "Sordunuz, yardım istediniz, ben de ilk mektubunuzda sergilenen içtenliğe saygı göstererek doğru, uygun ve gerekli gördüğümü yazdım; siz sonraki iki mektubunuzda hâlâ bunları yazıyorsanız *Fräulein*, ben de artık ne diyebilirim ki!" diye düşünmüş olması uzak bir ihtimal değil.

Sonuç oldukça acıklı. Mektuplarında onca düşünsel merak, görü ve sıcaklık sergileyen Maria von Herbert'in, nedendir bilinmez, ağabeyinin evini 1802 Ağustos'unda terk ettiğini, nerdeyse bir yıl sonra da (yani Kant'ın ölümünden bir yıl önce), işlerini düzene koyarak, bir tür kutlama ardından 23 Mayıs 1803'te, ağır melankoli yaydığı anlaşılan Klagenfurt civarındaki Drau Irmağı'na kendini atarak intihar ettiğini okuyoruz. Kant'ın son yılında bu olaydan haberi oldu mu, olduysa tepkisi ne olmuştur, bilmiyorum. İlginçtir, daha önce değindiğimiz mektubunda Maria hakkında Kant'ı bilgilendirirken kendisinin de sıklıkla intiharı düşündüğünü itiraf ediveren Erhard'ın genç kadına duyarsızlıkla suçladığı ağabeyi Franz Paul von Herbert de kızkardeşinden sekiz yıl sonra 13 Mart 1811'de kendi yaşamına son verecektir.

İhtiyatla konuşursak sanırım, en başta Kant'ın arzuladığı 'kültürlenme'nin (*Bildung*) çağın baskın eğilimleri altında çabucak 'çeyrek kültür' ve 'yarı okumuşluğa' (*Halbbildung*) dönüşmesinin de böyle trajik durumlarda

[19] Rae Langton, "Maria von Herbert's Challenge to Kant," http://homepages.ed.ac.uk/rhl/maria.html

azımsanamaz bir payı vardır. Kişilerin ciddi düşün eseri bilgilerin meydan okumasını gözardı ederek, onları ussal eleştiri yanında gönül süzgecinden de yeterince geçirmeyişleri bu *Halbbildung*'un bir parçası. Biliyoruz ki, özümsenmeden hemen sığınılan, benimsenen düşünceler zehirli atığa bile dönüşürler.[20]

Yer yer şaşırtıcı berraklıkta bir görü sergileyen Maria von Herbert, en iyi olasılıkla, öncelikle kendi öznel durumuna çare olur diye başvurduğu Kant'ın eserlerine gönlünde yeterince yer açamamış, onları özümseyememiş gibi. Kişiye göre değişen durumların ötesinde, eğitimli de olsa o günlere ve o diyarlara özgü cinslerarası egemen ilişkilerce belirlenmiş 'dişil' ve 'eril' özellikler bu özümseyemeyişte ne ölçüde rol oynamıştır, bu elbette daha kapsamlı bir çalışma gerektirmektedir. Sanırım kendi de Kant uzmanı bir kadın akademisyen olan Rae Langton'un ilgili yazısında Maria'nın Kant'ın sistemine ciddi meydan okuyabilecek çok parlak görülerden hareket ettiğine dair argümanı doğru olmakla birlikte, günümüz ve kendi kadınlığına özgü bazı peşin kabulleri yer yer Maria von Herbert'in zihnine şıringalama çabası -"*O bir Kantgil azize. Ah, içinde hâlâ böyle ahlâklı azizeler bulunabilen cesur yeni dünya*" ve benzeri yakıştırmalarda olduğu gibi- şimdilik bu yolu açar görünmüyor.[21]

Sonuçta hepsi de insanca; hem de fazlasıyla... Ama Kant'ın genç kadını incelikle vazgeçirmeye çalıştığı şeyin sonunda gene de gerçekleşmiş olması bence insancalığın çoğu örnekte ölçüsüz işleyişinin işareti olduğu için de düşündürücü. Sık tekrarlanan bir deyişle 'tanrıların terk-i diyâr' ettikleri, kutsallık ve büyüden arınışın yaygınlaşarak kanıksandığı, kuru meraktan ibaret[22] günümüz için de bunun gibi talihsiz örneklerden çıkarılacak çok ders olabi-

---

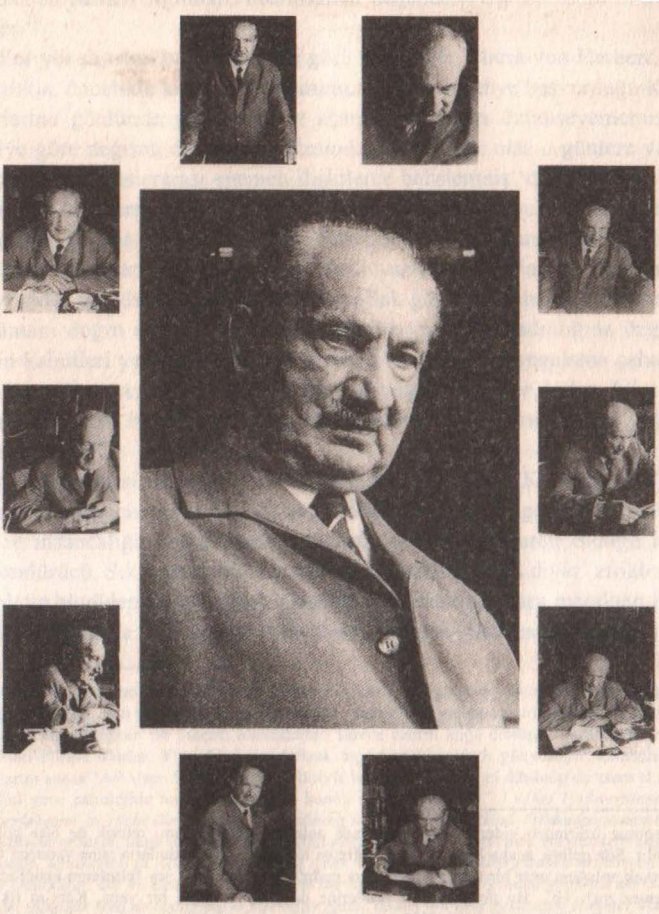
[20] Theodor W. Adorno'nun kendine özgü diliyle: "Yarım anlaşılan ve yarım yaşananlar kültürlenişin ön aşaması değil, tam tersine ölümcül düşmanıdır. Kültürleniş/yetişiş unsurları bilince yerleştiklerinde onun sürekliliğinin bir parçası olamadıkları sürece zehirli atığa dönüşür, hurafeleri cilalayarak kendileri hurafe olurlar. Yüksekleri arzularken, tepemizdeki yıldızlı gökyüzüyle içimizdeki ahlâk yasalarını ancak 'Arı Usun Eleştirisi'nde birbiriyle bağdaştırabileceğini düşünüp de esere el atan ama kendini gene astrolojide bulan şarap ustası bunun iyi bir örneğidir." / »*Das Halbverstandene und Halberfahrene ist nicht die Vorstufe der Bildung sondern ihr Todfeind: Bildungselemente, die ins Bewußtsein geraten, ohne in dessen Kontinuität eingeschmolzen zu warden, verwandeln sich in böse Giftstoffe, tendenziell in Aberglauben, selbst wenn sie an sich den Aberglauben kritisieren – so wie jener Oberküfer, der im Drang nach Höherem zur Kritik der reinen Vernunft griff, bei der Astrologie endete, offenbar weil er einzig darin das Sittengesetz in uns mit dem gestirnten Himmel über uns zu vereinen vermochte.*«, »Theorie der Halbbildung«, Theodor W. Adorno, *Soziologische Schriften* I, Herausgegeben von R. Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979):111-112.

[21] Rae Langton, *A.g.y.*

[22] Modernlik koşullarında akademik yazında bile baskın duruma geçen bu kuru ve sıkıcı, sırf 'merak' (*bloße Neugier*) unsurunun gerçek anlamda 'hayret' (eski Yunanca: *thaumázein*, Heidegger'cede: *das Er-staunen*) karşısında kökten farklılığı konusunda şimdilik bkz. Hasan Ünal Nalbantoğlu, " 'Angst' üzerine bir not," *Anlama ve Yorum: Doğan Özlem Armağan Kitabı (60. yaşı anısına)*, haz. A. Kadir Çüçen, Hatice Nur Erkızan, Güçlü Ateşoğlu (İstanbul: İnkılâp Kitapevi, 2004): Not 5, 285-286.

lir.[23] Yeter ki ucuz imâlat düşün kalıpları yerine sonunda alacağımız derse en uygun teorik araç-gereçleri dikkatli ve duyarlıkla kullanmasını bilelim. Malûm, bir halk deyişimizle, "ucuz mal kullanacak kadar zengin değiliz."

[23] Örneğimiz üzerinden giderek varılan noktada anlağımızda bir kısmı retorik de olsa çok soru uyanabilir. Söz gelimi, acaba Kant'ın ahlâkî öğretisi hiçbir biçimde kadınların işine yaramaz ve yalnızca erkek anlağına uyar bir felsefenin uzantısı mıdır? O zaman, aynı şey felsefenin kendi için bile söylenemez mi?, vb... Bu tür soruların yenilerine de gebe olmaları bir yana, Kant'ın ilk insan 'hong'tan bugüne türümüzün bölündüğü cinsler üzerine gözlemlerini de nerdeyse doğrulamak gibi çelişkili bir durumla bizi yüzyüze bıraktıkları da söylenemez mi? Bu sorulara bir yanı öne çıkarırken öte yanın üstünü örten mamul yanıtlar yalnızca zaten varolan kafa karışıklığını artırır. Hâl böyleyken ciddi meseleler üzerine bir kuş hafifliğiyle yazabilen entel *Schwärmer*'in hızlı yanıt ve çabuk çözüm üretme cesareti karşısında, nice 'okumuş' kadın ve erkek havlu attığını itiraf edecek; Birleşmiş Milletlerin de bir zamanlar esin kaynağı olan Kant'ın kozmopolitik idealinin çok gerisinde kaldığı şu günlerde meseleleri 'işini bilir' uzmanlara bırakarak Türkçe'nin Teksas lehçesiyle şöyle bir açıklamada bulunacaktır: "Walla biz bunu anlayabilecek durumda değiliz" [Ahmet 'The Uzun' Soenmez ve Faruk Özkıt'a ifadeyi esinlendiren dolaylı katkılarından ötürü teşekkürlerimle].



"Hannah Arendt'in Objektifinden Heidegger"
Briefe 1925-1975

HANNAH ARENDT & MARTİN HEIDEGGER*

10 Şubat 1925

Martin Heidegger'den Hannah Arendt'a

Sevgili Fräulein Arendt!

Daha bu akşam, vakit geçirmeden size gelmeli ve kalbinize konuşmalıyım.

Her şey yalın, duru ve saf olmalı aramızda. Bizi karşılaştıran kadere ancak böyle lâyık olabiliriz. Öğrenci ve hoca olarak karşılaşabilmiş olmamız, sadece vesile bize olanlara.

Size sahip olabilmem asla mümkün değil, lâkin hayatıma ait olacaksınız bundan böyle, ve hayatım sizinle olgunlaşacak.

Biz kendimiz, Varlığımızla[1] başkaları için ne olacağımızı, hiçbir zaman bilemeyiz. Ama ne kadar yıkıcı veya köstek olabildiğimizi, kendimize dönüp düşündüğümüz zaman fark edip anlayabiliriz.

Genç hayatınızın hangi yolu gideceği, henüz gizli. Buna boyun eğmemiz gerek. Ve benim size sadakatim, sadece ve sadece kendinize sadık kalmanıza yaramalı.

(Bahsettiğiniz) 'tedirginliği' aşmış olmanız, tertemiz kız çocuğu ruhunuzun en özüne ulaştığınızı gösteriyor. Ve bir gün, anlayacak ve -bana olmasa

---

* Çeviri: Angelika Arman
Mektupların Seçimi: Tuğba Özat (Hannah Arendt / Martin Heidegger, *Briefe 1925 Bis 1975*, Vittorio Klosterman, 1999)

[1] "das Sein". Ç.n.

da- minnettar kalacaksınız: 'Görüşme saati'ndeki bu ziyaretin, sizi girdiğiniz orta yolundan, bilimsel araştırmanın korkunç yalnızlığına -ki bu yalnızlığa yalnızca bir erkek dayanabilir, o da omzunda bu yükle doğmuş ve üretici olmak için gereken deliliğe sahipse eğer- geri döndüren o belirleyici adım olduğunu anladığınız zaman.

'Kıvanç duyun, coşkulanın!'- bu dilek size selamım olacak artık.

Ve ancak kıvanç, coşku duyarsanız, başkalarına da coşku ve mutluluk veren, etrafı saadet, sıcaklık, erinç, hürmet ve hayata minnet dolu o kadın olabilirsiniz.

Ve ancak kıvanç ve coşku duyarsanız, üniversitenin size verebileceğini, vermesi gerekeni kendinize mâl edebilecek kadar anık kalır, ruh açıklığınızı korursunuz. Hemcinslerinizin çoğunun kendini tâbi tuttuğu, baskı ve zorlama güdümlü bir bilimsel çalışmada, günün birinde bir şekilde sere serpen ve onları iç çelişkileriyle baş başa bırakan bir işgüzârlıkta değil, bunda bulacaksınız sahicilik ve ciddiyeti.

Ve böylelikle de, sıra sizin özgün düşünsel edim ve çabanıza geldiğinde, asıl önemli olan, kadın varlığınızın en özü, kaybedilmemiş olacak.

Bir armağan niyetine içimizde taşımalıyız karşılaşmamızı, kendi kendimizi kandıracağımız hayâllerle o katıksız sahiciliğini bozmamalıyız; diğer bir deyişle, insanlar arasında gerçekte hiç var olmayan o meşum 'ruh ikizliği' yanılgısına kaptırmamalıyız kendimizi.

O vefalı bakışınızı, o sevgili endamınızı, o saf itimadınızdan, o genç kız masumiyetinizin iyiliğinden ve temizliğinden ayrı tutmayı ne istiyor ne de tasarlıyorum.

Gerçi, böylelikle dostluğumuzun armağanı, okulundan geçeceğimiz bir vazifeye dönüşüyor. Ve işte bu vazifenin ilk gereği olarak, gezintimiz sırasında kendimi bir an için bıraktığım için, affınıza sığınmak durumundayım.

Ancak, hiç değilse bir defa için size minnetimi sunmama, varlığınızın saflığını, temiz alnınıza konduracağım bir öpücükle çalışmalarıma alıp götürmeme izin verin.

Coşkuyla, mutlulukla kalın, iyi meleğim

M.H.

21 Şubat 1925

Martin Heidegger'den Hannah Arendt'a

Sevgili Hannah!

Neden sevgi, insana böylesi sayısız farklı kapılar açıyor, farklı insanî olanaklarca böylesi zengin, ama yaşayana, taşımaktan haz duyduğu bir yük? Çünkü bizler, sevdiğimize dönüşür, ancak yine de kendimiz kalırız. Sevdiğimize, bunun için ne kadar minnettar olduğumuzu ifade etmek ister, ancak buna yetecek hiçbir şey bulamayız.

Ancak kendimiz ile teşekkür edebiliriz. Sevgi, minnettarlığı kendimize sadakate, diğerine kayıtsız şartsız inanca dönüştürür. Böylece, kendi gizemini besleyip büyütür sürekli.

Yakınlık, ötekine en uzak bir Varlık[2] burada -hiçbir şeyi bulandırmayan, aksine, "Sen"i, içimize doğmuş bir gerçeğin[3] (hem sarih, hem de kavranamaz) 'Ancak-Orada'sına konumlandıran o uzaklığa. Ötekinin mevcudiyeti[4] hayatımıza bir gün tepeden indiğinde, hiçbir tabiat üstesinden gelemez bunun. İnsan yazgısı, başka insan yazgısına teslim eder kendini, ve mutlak sevginin ödevi, bu teslimiyeti ilk günün diriliğinde tutmaktır.

Onüç yaşındayken benimle karşılaşmış olsaydın, ya da ancak bir on yıl sonra -bunları kurgulamak boşuna. Hayır, olanlar şimdi oldu, hayatın kendini usulca bir kadının hayatına hazırlamaya başlıyorken, sezgiyi, özlemi, goncayken açılmayı, kahkahayı -genç kızlık çağını rikkatin, inancın, güzelliğin, o kadına mahsus, karşılık beklemeyen cömertliğin kaynağı olarak, hiç yitirmemecesine hayatına katacağın sırada.

Ya ben, bu an adına ne yapabilirim?

İçinde hiçbir şey kırılmasın, geçmişinde sıkıntılı, acılı ne varsa çözülüp durulsun, sana yabancı olan, sana dışardan dayatılan sana yaklaşmasın kaygısını taşıyabilirim.

Bulunduğun çevre içerisinde bir kadın tabiatı, bir "kız öğrencinin" zannettiğinden çok daha başka, tasavvur edebileceğinden çok daha üstün olanaklara sahip. Temelsiz eleştiriler şahsın karşısında çürüsün, üstünlük taslayan yadsımalar uzanamasın sana.

Eril sorgulama, yalın teslimiyete saygıyı öğrensin; tek bir alanın sınırları içindeki çalışma, kadınsal Varlığın tabiî bütünselliğinden, dünyanın, evrenin enginliğini öğrensin.

---

[2] "das Sein". Ç.n.
[3] "Offenbarung", açım. Ç.n.
[4] "Gegenwart".Ç.n.

Merakın, dedikodunun ve okullu birbirini çekemezliklerin önünü almak mümkün olmayacak elbet; özgür düşünsel hayata asaletini ancak kadının kendisi verebilir, kendisi *olma* biçimiyle.

Yeni sömestr başladığında, mayıs ayı gelip çatmış olacak, leylaklar yaşlı duvarları örtecek, ağaçların açan çiçekleri saklı bahçelerde rüzgârla oynaşacak -ve sen incecik bir yazlık elbise içinde, eski kale kapısının altındaki yolu adımlayacaksın. Yaz akşamları girecek odana ve gencecik ruhuna, paylaştığımız hayatın usul neşesinden çınlayacak. Yakında sevgili ellerinin toplayacağı çiçekler uyanacak, ve mutlu düşlerine yuva ormanların yosunları.

Ve yakında, yalnız bir dağ yolculuğunda, adına selamlayayım mı dağları, o sarsılmaz, kayalık sükûnetiyle bir gün karşılaşacağın, siluetlerinde kendi tabiatındaki vakarı bulacağın dağları. Ve dağ gölüne de gideceğim, uçurumun en dik kenarından, durgun derinliklerine bakmak için.

daima senin
Martin

08 Mayıs 1925

Martin Heidegger'den Hannah Arendt'a

Sevgili Hannah!

Pazar günü için, sevgi dolu bir selam ulaşmalı sana. Konserden sonra, somut varlığından, sana yakın olmaktan öylesine sarsılmıştım ki, daha fazla dayanamadım ve en çok istediğim, bütün bu güzel mayıs gecesi boyunca seninle yürümek olduğu hâlde, gittim... hiçbir şey konuşmadan, yalnızca yan yana yürümek, sevgili elini elimde, kocaman bakışını üzerimde hissetmek, 'neden', 'niçin' diye sormadan, sadece "*var*" olmak varken.

Ruhun, nasıl da öğretiyor bunları insana -nasıl da hissediyorum bu gücünü, içine, hayatı kavrayıp da çektiğin o gücü. Balo, sinema ve davetlerde meydanı kimseye bırakmadığın, kabına sığmayan o delifişek olduğun zamanlarda bile.

İlk yürüyüşümüzde, gelecekte ne olacağı korkusuna kapıldığını söylemiştin. Daha bir şey *olabilir*[5] miydi? Zaten her şey *olmadı*[6] mı, hep de böyle olmayacak mı? Bu duruma, bizim bir katkımız oldu mu ki?

Ve biz, sadece kendimizi açmaktan, olanı, olduğu gibi *bırakmaktan* başka, ne yapabiliriz? Bize salt mutluluk, doğan her yeni güne hayat kaynağı olması için, *varoldurmaktan* ...

Ve olduğumuz bizi, şevkle olmaktan başka. Ve yine de, birimiz diğerine "söylemek", kendini açmak istiyor; ama söylenebilecek tek şey, dünyanın artık 'benim' veya 'senin' değil, 'bizim' dünyamız hâline geldiği; yaptığımız ve başardığımızın, artık senin *ve* benim değil, *bizim* başardığımız olduğu - zirvelerin, yolların, mayıs sabahlarının ve çiçek kokuların *bizim* olduğu - başkalarına karşı duyulan sevginin, yalın, gerçek bir örnek olma bilincinin *bizim* hayatımız olduğu -seçimimiz olan için coşkulu mücadelenin, uğruna ortaya koyduklarımızın, *bizim* olduğu -*bizim*- ve *bizim olanın*, asla da elimizden yitip gidemeyeceği -yalnızca, varlığın büyük bir tutkusuna erginleşmek için, daha da zengin, daha da saf, daha da sağlam olabileceği.

Artık ait olduğun yeri buldun -anlatılanları not almak sana pek bir şey getirmeyecek- onun yerine, sadece dinle ve *birlikte yürümeye* çalış. Zaten derste anlattıklarımı sonbaharda baskıya vereceğim, bir nüshasını da alacaksın.

Bana, geçenlerde bahsettiğin George[7] şiirlerini getirir misin?

Pazar günün dolu dolu, neşe içinde geçsin, seni sevgiyle öpüyorum

Martin

---

[5] Orijinal metinde geçen "werden" fiili, Türkçe'deki "olmak" fiilinin 'süreç' anlamını kapsamaktadır

[6] Orijinal metinde geçen "sein" fiili, Türkçe'deki "olmak" fiilinin 'durum' anlamını kapsamaktadır

[7] Stefan George. (Ç. n).

14 Haziran 1925

Martin Heidegger'den Hannah Arendt'a

Bir Tanem!

Bu geçen akşamki kadar, mutlu oldum mu hiçbir insanın var oluşuna? Hayatlarımızın bu anları - asla izin vermeyeceğim yitip elimden gitmelerine, ve kararsızlığa, umutsuzluğa kapıldığımız, iyi olmayı unuttuğumuz günler orada olmak için, hep bir yerde saklı kalacaklar.

En ufak bir şey durmuyordu seninle benim aramda. En yalın birbirine dönüklüktü her şey –ne tedirginlik vardı ne arzu, hiçbir soru, hiçbir endişe– öylesi bir tutuksuzlukta ki, bu anın karşısındaki huşu daha da mutlu etmemiş olsaydı beni, coşkumdan çığlık atmak gelmişti içimden.

Daha sonraları –henüz uyumamış, yatıyordum– aklıma günlüğün geldi, ve o günlüğün çizdiği resmini, ruhumda capcanlı yaşayanla birleştirmeye çalıştım. Bir fazlalık sadece ürkeklik bulabildim diğerinde, o da çözülüp kaybolmakta artık. Yüzüne başka bir ifade geldi –daha derste gördüm bunu– şaşkınlıktan duraksamıştım o an. O yolculuk, ve dağlar: Kendinle beraber, içten gelen o mutluluğu, tasasızca 'hürriyet ve emniyetle olma'yı getirmeseydin eğer, dilsiz ve fakir kalacaktı onlar. Çocukluğundan beri kendini hiç böyle hissetmediğini söylemiştin bana. Şimdi yine *senin* oldular –o parıldayan gözler, o açık alın, o şefkatli, ürkek eller.

Ey çocuk –sen ki her şeyi yeniden *kazandın*, asla yitirmeyeceksin bir daha. Doğanın mutat armağanı olarak değil, ruhunun özü ve Varlığının kuvveti olarak mâlik olacaksın çocukluğuna.

Uzakta olduğun o zaman, çok kereler şiirlerden okudum, okudukça hayatın somutlaşmaya başladı karşımda. Öyle mutlu ve sevinçliyim ki var olduğun için –ben, kendi şeylerimin akışına kapılmış sürüklenirken. Ben "kötü" isem, bu her şeyin "iyi" gittiği anlamına gelir hep.

Neredeyse, bir komşu kadar yakınsın bana–

Geçenlerde, o kadar iyiydin ki bana karşı –aslında hak etmiyorum bunu.

Gönlünü şefkatli, sevinçli tut.

Daima senin

M.

Heidelberg, 22 Nisan 1928

Hannah Arendt'den Martin Heidegger'e

Şimdi gelmemeni –sanırım anlıyorum bunu. Ama yine de korkuyorum, nasılsa, şu geçen günler hep anî, neredeyse esrarengiz şiddette bir korkuya kapılıp durdum.

Şimdi sana söylemek istediğim, durumun esasen fazlasıyla nesnel bir betiminden başka bir şey değil. Seni ilk günkü kadar seviyorum –bunu biliyorsun, ve bunu, yeniden karşılaşmasaydık da, ben hep biliyordum. Bana gösterdiğin yol, sandığımdan daha uzun ve daha çetin. Bütün bir hayatı istiyor bu yol. Bu yolun yalnızlığı seçilmiş bir yalnızlık, ve bana uygun olan tek yaşama biçimi. Ama kaderin öngördüğü bu kimsesizlik, yalnızca, dünyada –her şeyden kopuk ve uzakta olmadan yani– yaşayabilme gücümden etmeyecekti beni, bizzat yolun kendisini de kapatacaktı bana– çünkü yol uzun, bir atlayışla aşılacak gibi değil, uzunluğu da, dünyadan geçmesini gerektiriyor. Bunu bilmek, yalnızca senin hakkın, çünkü zaten hep biliyordun. Ve inanıyorum ki, en nihâyetinde bir şeyleri anlatmayıp susacağım zaman bile, gerçeği değiştiriyor olmayacağım. Ben, hep benden istendiği kadarını veririm –ve yolun kendisi de, aşkımızın bana verdiği ödevden başka bir şey değil. Sana olan sevgimi yitirsem, yaşama hakkımı yitirmiş olurdum, ama beni mecbur ettiği bu görevden kaçsam, aşkımızı, ve aşkımızın *gerçekliğini* kaybederim.

"Ve Tanrı izin verirse
Seni daha da öte seveceğim ölümden sonra."
H.*

30 Eylül 1929

Hannah Arendt'den Martin Heidegger'e

Martin,

seni bugün gördüğümde -hemen işgüzârca etrafa dağıldım, düzenlemelere giriştim, beni affet. Ama bunu yaptığım sırada, bir anda gözümün önünde canlanan bir sahne yıldırım gibi çarpmıştı beni: Sen ve Günther, ikiniz birlikte yukarıda, pencerenin önünde duruyordunuz, bense peronda -hafızama işleyen o sahnenin korkunç, affetmez kesinliğine sırtımı çeviremedim. Affet beni.

Beni derinden alt üst eden bir sürü şey, üstü üste geldi bir anda. Zaten hep olan: Seni her görüşümde, kendi hayatımın süreğenliğini ve *-lütfen* bunu da söylememe izin ver- aşkımızın süreğenliğini tüm belginliğiyle, tüm baskınlığıyla yeniden kavramam, bunlardan sadece biri.

Bundan öte: Birkaç saniyedir önünde durmuştum, aslında da beni görmüştün sayılır -çünkü bir ara başını kaldırıp bakmıştın bir. Ve beni tanımadın. Ben küçük bir çocukken, bir defasında annem, anlık, saçma bir oyun hevesiyle, beni böyle korkutmuştu. "Kocaburun Cüce"[8] masalını yeni okumuştum; ansızın öyle uzamıştı ki burnu, kimsecikler tanımaz olmuştu cüceyi. Ve annem, sanki bu olanlar şimdi de benim başıma geliyormuş gibi, bir oyun oynamıştı bana. O dehşeti asla unutamadım -panik içinde, tekrar ve tekrar: Ama ben senin çocuğunum, Hannah'ım ben, diye bağırabiliyordum sadece - Bugünkü de benzer bir durumdu.

Ve sonra, tren neredeyse kalkmış iken. Ve her şey, zaten gözümde canlandığı (bunu düşünebilmiş olduğuma göre, dilemiş de olmalıyım) gibi olduğunda: Siz ikiniz orada, yukarıda, ben ise yalnız, olup biten önünde umarsız. Hep olduğu gibi, hiçbir şey kalmadı bende, olanı oluruna bırakmak, beklemek, beklemek, ve beklemekten başka.

Hannah

[8] Wilhelm Hauff. Ç.n.

Freiburg, 19 Mart 1950

Martin Heidegger'den Hannah Arendt'a

Bach, 3. Brandenburg Konçertosu,
2. bölüm, Allegro

Hannah,

Bu beş kere beş yılın, sonunda eve dönüyor, kapıyı çalıyor olması; durup durup karışıyor zihnim bu ihsana. Onun kerâmetiyle, okyanus aşırı uzaklara rağmen yakında ve buradasın şimdi, buradaki sevdiklerini, sana ait şeyleri düşüncende kendini de getirerek.

Geçen günlerin her saati, biraz daha içine götürdü seni büyük şehrin, ama ne kadar uzağa götürdüyse, en kendine o kadar da yakınlaştırdı seni. Çünkü sen bakışını çevirmeyecek, uzaklarda, yakınlığa can verecek birisin.

Böylesi dönüp gelebilen ve her şeyi dönüştüren zaman, nasıl tuhaf bir bilmece. Her şey yeniden armağan edilir bize. Asla bir sonuna gelemeyeceğiz, bize olandan dolayı şükran duymanın.

6 Şubat günü yine karşında durup, sana "sen" diye hitap ettiğimde, biliyordum bunu. Biliyordum ki yeni bir büyüme çağı başlıyor bizim için, ama, ekini samimiyet ve karşılıklı güvenin toprağına ekecek, şefkatli çabanın da başlıyor zamanı.

Karıma olan sevgimin, daha yenilerde tekrar katıksız ve diri duyguya dönebildiğini söyleyebiliyorsam sana, bunu onun vefasına, bize ve senin sevgine duyduğu güvene borçluyum.

"Güzel" derken, Rilke'nin sözlerini düşünmüştüm: Güzel olanın, sadece korkunç olanın başlangıcı olduğunu, ve Hölderlin'in düşüncesini: Güzel olanın, taban tabana zıt olanları gönül bağıyla birleştirebildiğini. Ve Güzel olanın en derinlerine uzanabilen, kimler ki sevenlerden başka?

Hannah - Elfriede'ye, burada olmuş olduğun kadar yakın kal. Bizim, bize ait olan, ne derece güzel bizim olursa, o kadar da esenlikle ona ve bana ait olacak. Bu yıllar boyu, her şeyi sessizce taşımış ve hâlâ da büyümeye hazır sevgisine ihtiyacım var. Ve senin sevgine ihtiyacım var, genç filizi içinde sır gibi saklı kalmış, onun sevgisini derinliklerinden çıkarıp getiren sevgine. Aynı nedenle, bu acı dolu yıllarda yoldaşın olmuş kocana karşı, sessiz bir dostluk beslemek isterim kalbimde.

Özünde yegâne olan ve yegâneliğini koruyabilen, yegâne ötekini tanımaya en kadir olandır.

Sanırım, içlerinde büyük kalmak için gerekli sessiz yegâneliğin, gönül kudretinin yasalarına yabancıyız hâlâ. Ancak belki de şimdi bize düşen, bu yasaları düşünüp koymak, sevgimizden alıp getirmek. Sevginin sevgiye ihtiyaç duyması, her tür gereksinme ve dayanaktan daha esas.

Bütün bu günler "Einblick"in temize çekilmesiyle uğraştım. Yazarken, orman vadisine, kaleye yürürken konuştuklarımız, dalga misali gelip gitti içimde. Erken kurulmuş, ne kötülüğün, ne de girift ve muğlak olanın yıprattığı, uzaklardan bir yerden akrabalığın dolaysız, anında kıvılcım alan, neredeyse söze gerek duymayan paylaşımı –bu ne kadar güzel bir şey! En özel ve aşina olana kaybetmemecesine sarılmak– bundan güç alalım sen ve ben, her birimiz kendi sıkıntısı, kederi ve çaresizliğinde.

Hannah, büyük şehir seni fazla paralayıp hırpaladığında, karlı dağların o dimdik duran çamlarını düşün, karşımızda, yükseklere, öğlen vaktinin hafif nefesine uzanan çamları.

Avrupa'dan son selamların için teşekkür ederim sana, Basel'den yolladığına, ve Paris'ten yolladığın o harikulâde Braque dosyasına. Papatyalar, Ayçiçekleri ve *Mavi Sürahi* içlerinde en güzelleri –ama bütün resimlerde aynı, engince parlayan renkler.

Bu, Hannah, kalbine ilk ve tutuk selamım sana, okyanusun ardından. Senin dingin ve çekincesiz kalbine sesleniyor, ve buraya dönük bakışına.

Martin

Sevgili kocana selamımı ilet, ve kız arkadaşına.
Elfriede sana candan sevgiler iletiyor.

AŞKIN SÖZÜ KÖRDÜR: BATI'NIN AŞK PAZARI VE PARADİGMALARI ÜZERİNE BİR DENEME

Yusuf Eradam*

Sadece/Hava da olsa/ölümsüzdür/dilimdeki sözcükler.
Sappho, *Adım Hiç Unutulmayacak.*

Helena: Aşk gözlerle değil, zihinle bakar;
Ve bu yüzden işte kanatlı Cupid kör resmedilir.
Shakespeare, *Bir Yaz Gecesi Rüyası* I, 1

...ağız Venüstür, çünkü aşk öpücükleri ve sözcükleri
oradan geçmektedir.
Michel Foucault, *Kelimeler ve Şeyler.*

AŞK "FAİLİ MEÇHUL" BİR CANİDİR

Roguemont, ***Aşk İlişkisinin Yükselme, Gerileme ve Yıkılış Tarihi (1940)*** adlı yapıtında mutlu aşkın yazılı tarihi olmadığını söylüyor. Yazmaya kalkışsanız da insanı çeken bir tarafı olamaz, sıkıcıdır. Bunun temel sebebi de, yine

* Prof. Dr. Yusuf Eradam, Ankara Üniversitesi DTCF Amerikan Dili ve Edebiyatı Bölümü.

Antik Yunan'dan beri sahne sanatlarına, daha sonra sinemayı kıskacına alan *katartik* (Aristo) oyunlardır: Bir oyundan, bir filmden, bir öyküden, romandan, şiirden çıktığımızda başkasının mutlu sonuna sevinmek yerine, başkasının başına gelen trajik bir sonun bizim de başımıza gelme olasılığını düşünür ve üzülürüz. Böylelikle de bu duygularımızdan arınırız. Başkasının mutlu aşkı, sevinci *çatışma* olmaksızın ilgi çekmez. Aşkta anahtar sözcük çatışmadır. Aşk ile ilgili yaratılan ne varsa, yazılan her şeyde çatışma olmalıdır. Olay örgüsü, merak ögesi, yükselen gerilim ve çoğunlukla da keder kaynağı, olanaksızlıklar içinde bocalayan âşıklardan hiç değilse birini kan revan gösteren bir son. Böylelikle diyebiliriz ki *ölüm aşkın izdüşümüdür*.

İnsanoğlunun hayâlgücünü çalıştıran ilk ruh hâlleri arasında âcizlik gelir; yani doğalcıların temel insan dürtüleri dediği korku, açlık ve seks itkilerini de içine alabilecek denli büyük bir itici güçtür âcizlik. Birçok konuda olduğu gibi, Doğu'da da, Batı'da da insanın başına çoraplar ören bir kolektif belleğin yaratılmasından âcizlik sorumludur. Teselli ararken aşk çorabını da icat etmiştir insanoğlu. Kesin belkilere, mitlere, efsanelere sımsıkı sarılış da bu yüzdendir. İnsan, âcizlikten ahkâm kesmeye bayılır. *Aşk hakkında ne söylenirse ahkâmdır*. Konu aşk olduğuna göre, burada benim de yapacağım budur.

Ama aşkın resmedildiği, dillendiği, imge ve simgeleriyle birlikte canlandırıldığı metin ya da uzamlarda bir ideolojiye hizmet ettiği, her şeyden önce savaş illetine çanak tuttuğu miti Batı'ya damgasını vurmuştur. Homeros'un *İlyada*'sı Batı'daki en önemli sunumlardan biridir. Tanrılar tanrısı diye baş tacı edilen Zeus önüne gelen bütün güzelleri iğfal etmek baş göreviymiş gibi Europa'dan Leda'ya kadar iktidarını kullanmadığı kadın kalmamıştır.

Ann Carson, *Eros, the Bittersweet* adlı kitabında Sappho'dan esinlenerek *glukopikron* (tatlı-acı) yakıştırmasını yapar aşka. Glucos (şeker), pikron (acı) birleşmesinden acı-şekerdir aşk. Aşk, bu bağlamda da sosyal bir bağlantıyı gereksinir, kuşanır (philos) ve aynı iletişimin (totemin mi?) iki philos'u olan iki kişi birbirine âşık olduğunu sanır.

Matthew Gumpert, Helen mitinden söz ederken Ronsard'ın *Sonets pour Helene*'e göndermesinde Ronsard'ın Ovidyen bir mit anlayışı olduğuna yani mitlerin erotik arayış ve metamorfoz (dönüşüm) motiflerine dönen anlatılar olduğuna vurgu yaptıktan sonra mitlerin sadece şairin sadece erotik fantezilerini doyurmak için değil, aynı zamanda da şaire (güzellik timsali idolü elde etmek, ona sahip olmak arzusunu dışa vurmaktan çok) bu miti kullanarak, ya da yineleyerek geçmiş üzerinde bir güç sahibi olmak (geçmişten kastı mitlerden oluşma bellektir) ve/ya da geçmişi bugüne uygunlaştırmak olduğunu savunuyor (en azından Ronsard için) ve Ronsard'ın mitlere ve özellikle bir güzeli kaçırma mitlerini tekniğinin bir parçası

hâline getirmesini bu şekilde açıklıyor. Gumpert'ın önemli bir başka iddiası da var ki o da mitlerin stratejik değerleri hakkında: "Mit, bir yemdir, hem gizleyen hem de gözler önüne seren, gözlerden ırak olmasına çalışılan konuya parmak basmak üzere tasarımlanmış bir kaçınma" yolu (184). Gumpert'a göre, mitosların maskelediği, aslında "şairin/âşığın" dışa vurmak istediği şiddetin birebir (*literal*) ifadesidir. Bu durumda da Danae mitine anıştırma varsa, şairin kendine kıyası, Narcissus öyküsünü kullanıyorsa ötekine kıyası, Europa'nın masum masum çiçek koparmasının da hiç de öyle masumane bir eylem olmadığına işaret etmektedir. Helen de, ya da Helen'in bedeni de, hâl böyle olunca, ölüsevicilik ile ilintilenebilmektedir (Gumpert, 187).

AŞK NEDİR? AŞKIN DOĞASI, YAPISI NEDİR?

Cesur Yeni Dünya (Huxley) benzeri (*Equilibrium* adlı filmde yinelendiği üzere) distopya ürünlerinde dünyadan silinmeye çalışılan varlıktır, hattâ 'şeydir' (*The Thing* filmindeki yaratık anlamında kullandım). Kötü, ya da kötücül iktidarın ilk olarak kurtulmayı düşündüğü karşıtıdır, düşmanıdır. Batı bu konuda çok ürün verir, yin-yang, beyaz-siyah, iyi-kötü, Tanrı-şeytan çatışmasını doğrulamak ve doğada, evrenin özünde bu çatışmanın olduğunu kanıtlamak için. Empati kurulabilecek iyi ile iktidarı elinde tutan, ya da ele geçirmeye çalışan kötü karakter arasında bir çeşit savaşım ya da savaş olur (*Braveheart, Romeo-Juliet*).

John Dryden *Palamon ve Arcite*'de aşkın hiçbir şekilde zincire vurulamayacağını söyler; bunu bilmemek budalalıktır. Charles Lamb, aşkın yapısında bir bilinmezlik olduğunu ve bilinmezi sevmenin iyi olduğunu söyler (böylece Tanrı'yı sevmek de onaylanmış olur). Sir Walter Raleigh "Sessiz Âşık"ta, aşkını söze döküp çok gürültü yapan âşıktan daha çok sessiz duranın dikkat çekeceğini söyler, çünkü ahraz dilenci acıma duygusunu daha çok uyandırır, der. Shakespeare *Venedik Taciri*'nde yeryüzündeki en tatlı şey diye de nitelenen aşka tutulanların "ne güzel hatalar işlediklerini, kendi başlarına ne tatlı belâlar getirdiklerini" söyler (II. Perde, 6. Sahne), çünkü aşkın gözü kördür.

AŞK VE ÂRAF YA DA ACININ REJENERATİF GÜCÜ

Distopik olmasın dünyamız diye de distopyaların duygusuzluğuna, kuruluğuna, çölleşmesine karşıt bir düzen ve kurulum için aşk ve acı şarttır Batı belleğinde. *Cesur Yeni Dünya*'daki vahşi bunun için acı istiyorum diye bağırır. Yoksa insan insanlıktan çıkar, delta (köle, makine) olur. Dryden, "Tyrannic Love"da bu yüzden aşkın acılarının, zevklerinden daha tatlı olduğunu söyler (Sappho'yu da anımsayalım); İskoç romantizminin ustası Sir Walter

Scott "Lady of the Lake"de gülün en güzel hâlinin tomurcuk hâli olduğunu, umudun korkulardan sıyrıldığında en parlak dönemde olduğunu ve aşkın da tıpkı gülün üstündeki sabahın çiğleri gibi, gözyaşları ile ıslandığında en güzel hâlini aldığını söyler. Francis Thompson'un daha önce dediğini bilmeden, bir arkadaşım âşık olduğunda şöyle demişti kederini açıklamak için: "Âşık oluyorum galiba, acı çekeceğim gene diye acı çekiyorum şimdi." Evet, aşkın geliyorum muştusu aynı zamanda bir yitimin de elçiliğini yapar. Onu yitirme korkusu, aşkın nesnesini yitirme korkusu da insanı yaratıcı kılar ve enerji kaynağıdır. Tıpkı hayatın değerinin farkına hastalıkta varışımız gibi.

AŞKIN TEZAHÜRÜ, CAZİBESİ

Aşk geride bir eser bıraktıran güçtür, kendisini bu eserle belirtir ve yaratıcısının ölümsüzlüğünü de sağlar (geride bir şey bırakmak okuyana, izleyene ölümsüzlük ile eş bir anlam zerkeder, Foucault'nun imza atmaktan kastı da budur).

Abartılı şiirler çok okuduk: "Seni anlatmaya dünyalar yetmez, en, *en en* olan her şeyden daha bir şeysin sen" diyen...Metafizik şairler bu konuda daha sahici bana göre. John Donne, "A Valediction: Forbidding Mourning" başlıklı şiirinde âşık olduğu kadın ile kendisini bir pergele benzetirken, "The Flea" başlıklı bir başka şiirinde sevgili ile bir bütün olmayı, dolaylı bir abartı ile bir pirenin ikisinin de bedeninde emdiği kan ile gerçekleşebileceğini söyler. Metafizik şairler arasında aşk kisvesi altında gözü oynaşta olan sadece Donne değildir elbette; Andrew Marvell de "aman da şairin" "Nazlı Sevgilisine" (To His Coy Mistress) başlıklı şiirinde sevgiliye hitaben kusursuz bir mantık sergileyerek haklı olduğunu abartılı örneklerle kanıtlar: Vaktim olsa dünyalar kadar ey sevgili, her bir uzvunu anlatmak için bir yüzyıl ayırırdım, hattâ Museviler din değiştirene kadar (ki olanaksızdır bellekte) sana olan aşkımı kanıtlamak üzere güzelliğini anlatmaya ayırırdım zamanımı; gel gör ki zamanımız kısıtlı; vaktimizi boşa geçirmeyelim, nazlanma da sevişelim," teklifini. Aşk değil, şehvet bile deseniz, tezahürü gereklidir bu arzunun, yani şair önünde sonunda bir şiir yazmak zorunda kalmıştır, ya da ihtiyacını duymuştur (gerçi bana göre şair, o güzeli elde etmiş olsun ya da olmasın, bu şiiri kendisi için yazar nihaî olarak).

Bir an önce aşkınızı ifade etmenizin gerekliliği de, bu gençliğin güzelliğin baki olmadığı "beauty is skin deep" benzeri deyişlerle de pekiştirilerek, aman vakit geçmeden aşkı yaşayın fikri aşılanır, aşk tedavülden kalkabilir ya da pazardaki bir ürün olarak *son kullanma tarihi* mutlaka vardır, geçmeden tüketmelidir (Aşkı dönüştürmek ve elde tutmak mutlu aşk tarihini ilgilendireceğinden ve "yoksa yitirirsin ha!" tehdidi olmadığından korku, anksiyete kaynağı değildir). William Morris'in "Other Days"i de işte bu noktaya par-

mak basar ve gençken kuşların söylediği şarkıların daha tatlı olduğunu belirtir, şimdi aşk olmadığından şarkılar aynı tadı vermemektedir.

Monster's Ball (*Kesişen Yollar*) finalindeki anlayış: Aşkını kör gözüne parmak sokar gibi belli etmiyordu adam. Sevdiği için şiir yazmaktan intihara, mücevher benzeri pahalı hediyelerden el yapımı oyuncaklara kadar... vermek... âşık olduğuna bir şey vermek ihtiyacı da Batı'nın öğretilmiş güzelliklerindendir. Doğu'daki imge ve geleneklerini el verdiği kadarı ile aşkını belli etmek (mendile lokum doldurup göndermek, saçından bir tutamı gizlice ulaştırmak, uğruna yaralanmak benzeri eril ya da dişil eylemler) yerine pazara ya da ayağa düşmüş vahşi kapitalizm taktikleri ile bol oskarlı filmlerinden, *The Simpsons* gibi çizgi filmlerine, best seller romanlarından internet sevgililer günü sayfalarına varana kadar "Sevgilinizi ne kadar sevdiğinizi ona aldığınız hediye belirler" miti zerkedilir. Aşk kendini böyle gösterir denir. Oysa birçok yazar gibi John Updike, "Karıma Kur Yapmak" (Wife-Wooing) başlıklı öyküsünün finalinde "Beklenen hediye vermeye değmez" der. Bu öyküde beklenmeyen hediye, yedi yıllık karısının çıtır bir kızmış gibi ağzında diş macunu köpükleri varken cap diye kocasını öpüvermesidir, çocuksu bir kendiliğindelik.

Onu görmek, sadece onu görmek sevmek demekti
Onu sevmek, sadece ve ebediyen onu sevmekti.
(Robert Burns, "Ae Fond Kiss")

Çünkü Doğa onu öyle yapmış ki
Yoktur eşi menendi.
(Burns, "Bonny Lesley")

Bu hissin kendisi bir sürprizdir. John Dryden'ın "Güzellik insanın kanını ateşlediğinde/aşk nasıl da göklere erdirir aklımı!" deyişi bundandır (*Cymon and Iphigenia*). Böyle durumlarda Batı *müsrif beklentiler* geliştirmeyi de öğretir aşkın taraflarına; sonra da "Akşama sana bir sürprizim vaaar!" diye sürprizin sürpriz olmamasını sağlattırır, sürpriz olmazsa, sevdiğiniz size tahammül eder. Âşık olunan kişi bakınca gölgeler çeker gider; o parıldadığında karlar yağmura dönüşür ve kalbi don tutmuş olan aşkla can bulur yeniden" (*Eyebright*, John Addington Symonds).

Jane Austen gibi yazarlar aşkın tezahüründe, ifade bulmasında iradeyi erkeğe bırakır. Bir kadının, aşkını erkekten önce ifade edip açığa vurması Austen'a göre yakışık almaz. Bu, Püriten ya da Viktoryen ahlâk dizgelerine karşı olduklarını söyleyen yazarlarda bile kendini gösteren bir mitostur, kadını metalaştırmayı, aşkın ifade tekelinin bile yine erkekte olmasını sağlayan bir alt paradigmadır. Hawthorne da *Kızıl Damga*'da Hester Prynne'i hem azi-

zeleştirir, hem de ona acı çektirterek cezasını verir. Aynı Hawthorne, kadın hakları savaşçısı ve feminizmin Amerika'daki ilk temsilcilerinden Margaret Fuller'ı sevmez, çünkü Fuller kadın gibi zarif, kırılgan, inayetli değildir, üstelik kadının yola çıkması bile yadırganırken o bakire bakire yolculuğa çıkar, İtalya'nın 1848 ayaklanmalarında gazeteci olarak çalışır ve evlenmeden elin İtalyan'ından hamile kalır. Ama, aynı Hawthorne'un *Kızıl Damga*'yı yazarken kirada oturduğu evin sahibi Ralph Waldo Emerson ile arkadaşlıktan fazla bir ilişkisi olduğu da bilinmektedir ki Emerson bu yanını Walt Whitman'ın şiirini yücelterek dolaylı da olsa dışa vurmuş diyebiliriz, ama Hawthorne, dolapta kalmayı sürdürmüş, aşk ve özgürlük bağlamındaki riyakârlığında ne yazık ki diretmiştir. Bu yazarın kitabı hâlâ kanondadır, okutulmaktadır ve okutulmalıdır da. Fakat, bellekteki aşk ve cinsel kimliklere dair yanılgılar, tabular ya da mitlerin nasıl şekillendiği ya da alternatiflerinin de varolması gerekliliğinin demokrasiyi savunanların kulağına küpe edinmelerinin zamanının gelip geçtiği de bir gerçektir; bu "kanonize" belleğin bir korku ve tüketim pazarına kan ve can sağladığı bir şekilde mutlaka öğretilmelidir.

Aşkın Gücü

"Ah aşk, hiçbir urgan yok ki senin çifte düğümlü halatın kadar güçlü ve hızlı çeksin!" (Robert Burton, *Anatomy of Melancholy*)

Aşkın gücünün büyüklüğü için abartı sanatı müsrifçe kullanılmıştır, kullanılmaktadır. Aynı R. Burton "aşkın gücünü ve etkisini büyültmek ya da göstermek güneşin altında bir mum yakmaktır" da der. Lord Byron, çöllerde ikamet ediyor da olsa, ona yol gösteren bir güzel can varsa yanında, bütün insanlığı unutabileceğinden, ve başka kimseden nefret etmeden sadece onu seveceğinden dem vurur (*Childe Harold's Pilgrimage*). Aynı Byron, *Don Juan*'da "Ah, o kadınların aşkı! Ne güzel ve ne ürkütücü bir şeydir o" da der. Thomas Moore ise *The Light of the Harem*'de âşıkların bütün hastalıklardan kurtulup ömürlerinin sonuna değin aşk içinde yaşamaya muktedir olduklarını iddia eder. *Romeo ve Juliet*'te de Shakespeare hiçbir taş duvarın aşkı dışarda tutamayacağı, içeri girmesine engel olmayacağını belirtir. Aşk, Robert Southey gibi şairler için cennetten çıkmadır, cennet dönecektir; onun imhası olanaksızdır ve kutsal ateşi ilelebet yanacaktır (*The Curse of Kehama*). Görüldüğü gibi tanrısallığa yakın bir güç atfedilmektedir aşka. Ne onunla, ne de onsuz olmak pek de kolay bir serüven değil mesajı da alttan alta verilmektedir.

Batı'nın On Klâsik Aşk Şiiri

(Internette de Batı deyince rastlayacağınız girdilerin hemen hepsi Anglo-Sakson ve Hıristiyan belleğin ürünleridir; kendine âşık bir belleğin dumur

hâlinin en büyük kanıtıdır bu...yine savaşa endeksli, emperyal ideolojiler ile kırıştıran aşk şiirleridir bunlar).

Böyle bir liste yapsak, birincilik kürsüsüne kuşkusuz Shakespeare çıkacaktır, Batı belleğinde, standart ve beğeni kalıplarında:

1. "Shall I compare thee to a Summer's day?" 18. nolu sone, W. Shakespeare: Bu sonede şair, sevgilisini bir yaz günü ile kıyaslar ve sevgilinin daha güzel olduğunda ısrar eder. Bu sone de, birçok başka aşk şiiri gibi sevgiliyi kıyaslama/karşılaştırma yöntemi ile yüceltme yolunu seçerken, son iki dizede şairin kendi ölümsüzlüğü ile daha çok ilgilendiği anlaşılır. Shakespeare, mevsimdir gelir geçer, ama bu sone yaşadıkça, sen de ölümsüz olacaksın, derken ilk okumada ilham perisi sevgilinin ölümsüzlüğüdür söz konusu olan (John Donne'ın "Boşa Kostaklanma Ölüm," diye başlayan sonesi ile aynı iletidir bu) ölüm bile böbürlenemez çünkü bu insanlar yaşadıkça ve gözler gördükçe, bu sone de yaşayacaktır ve bu da sevgiliye hayat vermeyi sürdürecektir.

Sıralama şöyle devam eder: 2. Shakespeare, "Ah Sevgilim Benim" (O Mistress Mine); 3. Samuel T. Coleridge, "Love" (ki bu şiirde romantik İngiliz şiirinin devi, ölümlü bu bedeni ayakta tutan bütün düşünceler, tutkular, zevklerin aşkın yardımcıları olduğunu ve aşkın kutsal alevini beslediğini söyledikten sonra bir şövalye gibi kahramanlık yaparak sevgili Genevieve'in kalbini nasıl kazandığını anlatır; 4. Coleridge, "Desire" (Arzu); 5. P. B. Shelley, "When the Lamp is Shattered" (Söz yerine sessizliğin yeğlenmesi gerektiğini savunan şiirlerden biridir bu). 6. Shelley, "Aşkın Felsefesi" (Love's Philosophy). Bu şiirde de Shelley, dünyada hiçbir şeyin yalnız kalmak için yaratılmadığını söylerek sevgiliyi kendisiyle birlikte olmaya çağırır; romantiklerin alışkanlığı olduğu üzre de Doğa'yı tanık olarak gösterir, doğrusunu kanıtlamak için: "Bak dağların başı göğe eriyor, dalgalar birbirini kucaklıyor, güneşin ışınları yeryüzünü kavrıyor, ayın ışıkları ise denizi öpüyor; sen beni öpmezsen bütün bunların ne değeri var o zaman?" diye de soruveriyor; 7. Keats, "Ode on a Grecian Urn". Bu ünlü şiirin sonunda da yine romantik İngiliz şair Keats, ünlü dizelerinde sevgilinin ölümsüzleşeceğini söyledikten sonra insanlığa aşkının güzelliğinin şu mesajı vereceğini muştular: "Güzellik gerçektir; gerçek ise güzellik, -yeryüzünde /Bildiğimiz tek şey budur, ve başka da bir şey bilmemize gerek yoktur; 8. Emily Dickinson, "Hope is a thing with feathers" (Emily'nin büyük olasılıkla, yengesi Sue'ya aşkını ruhunun derinliklerine çökmüş bir tüye benzettiği şiiri, ki daha sonra Sylvia Plath'ın "Karaağaç" şiirinde de tüyün bir huzursuzluk imgesi olarak yeniden kullanıldığını görürüz; 9. E. Dickinson, "I Gave Myself to Him"; E. Dickinson, "It's such a little thing to weep (ağlamak ve ah ederek yanmanın ne kadar kısa ve eften püften işler olduğuna, ama yine

de aynı önemsiz işlerden kadınlı erkekli insanların nasıl da telef olduklarına işaret eden tek kıtalık bir şiirdir). 10. E. Dickinson, "Wild Nights" (Ah seninle olsaydım şimdi, vahşi geceler lüksümüz olurdu.

Görüldüğü üzere, belleğin oluşumunu sağlayan bireysel internet sitelerinde öznellik kendini hemen belli ediyor. Seçilen şairler Anglo-Sakson, çoğunlukla İngiliz ve biri de Amerikalı.

Karşılıksız aşk

Sappho, "Afrodit'e Yakarış" başlıklı şiirinde aşkının karşılık göremeyişini dile getirdikten sonra (s. 113'te) sözünü geri alıyor ve Afrodit'in öfkesini kazanmaktan korkuyor. Tanrılar onun istediğini (ki kız öğrencilerinden biridir) vermiştir, o da buna mütcşekkirdir. Vefalı bir şairdir kendisi. Elimizdeki tek kitabındaki şiirlerin sıralanışından yola çıkarak akıl yürütecek olursak, Sappho'nun aşkın evreleri şöyledir: Genel olarak bekleyiş; Yakarış; Sevgiliyi (onu, ya da aşkının öznesini/nesnesini) bekleyiş; sevgilinin/Kıbrıslının gelişi; Sevgiliyi yitirme korkusu; Sevgiliyi daha o yanındayken özleme dönemi; Korktuğunun başına gelmesi/sevgilinin gidişi; Yalnızlık; Ölüm fikri; Yas; Yastan çıkış; Şiir ile varoluş.

George Crabble *Tales*'de karşılıksız sevmenin hiç âşık olmadan ölmekten daha iyi olduğunu savunur. Tennyson da, *Idylls of the King: Lancelot and Elaine*'de nafile verilen aşkın tatlı olduğunu ve bu acıya son veren ölümün de tatlı olduğuna dikkat çekerek yine ölüm ile aşkın iki sevgili olduklarını söyler.

Gizli aşk

"Yazgınız, sizinle Tanrı arasında bir sırdır; tıpkı aşkın iki kalp arasında bir sır olduğu gibi" demiştir Balzac *Seraphita*'da. Aşk üçgeni içinde de değerlendirebileceğimiz, Edmond Rostand'ın ünlü oyunu Cyrano de Bergerac, bu gizli aşkın dramatik ironi ile bezenmiş en güzel örneklerindendir. Kuzinine âşık Cyrano, hep yanında durup koruduğu aşkını hem söze döker ama üçgenin üçüncü köşesinin ağzından dile gelir bu dizeler; biz biliriz Cyrano'nun nasıl yandığını ve yandıkça gözümüzde, yüreğimizde nasıl yüceldiğini. Gerçek âşık, sırrını saklayarak büyür. Gizli aşk bu, söyleyemem derdimi hiç kimseye der aşıkların hemen hepsi. Sanatın bütün türleri çağlar boyu, ifade edilemeyen, açığa vurulamayan aşkı daha değerli, ya da yine trajediye teşne olsun diye, daha anlatılası bulmuştur.

AŞK ÜÇGENİ

İnsanlar zaman içinde her anlamda evrim geçirirken aşkı yaşamayı da öğreniyor. Bir tek hedefe odaklanmaktansa, önce üçgen yapmayı öğreniyor, sonra pluralite, beden ile birleşen sevgi ise aşk, bunu birçok kişiyle paylaşmayı öğreniyor (*Cesur Yeni Dünya* hep vardı, Huxley zaten varolan bir dünyayı distopyaymış gibi yazdı).

Üçgen, Amerikan sinemasında güç ya da güçlü birlik anlamlarına geliyorsa da, Batı yazınında insanın bir başkasına da bel bağlama gereksinimini gösterir. İnsanı üçgen ya da üçlü bir ilişki içinde göstermek, onun etkilenmeye ya da paylaşıma yatkın olduğu anlamına gelir. Aynı zamanda da olumlanmayı beklediği ya da yerleşik tabulardan kaçtığına da dalalet eder. Üçgen aynı zamanda, kişinin toplumla bağına (philos) ve bireysel iradesine de işaret eden bir paradigmadır.

Daha önce de değindiğimiz çatışma olmazsa olmaz koşulunu en çok bu paradigmada görebiliyoruz. Mitolojide, destan ya da efsanelerde, masallarda örneği çoktur. Oedipus (Ödip) ve Oresteia üçgenlerini anne, baba ve oğul oluşturur. Bu üçgen kalıbı babanın öldürülmesini ve anne ile oğlun ensest ilişkisini gerektirir.

Feodal aşk üçgeninde güzel bir kadına (lady/hanım/efendi) aşık toprak ağası ya da derebeyi ve o derebeyinin vasalı (vassal) çatışır. Bu üçgende genellikle en sıkıntılı taraf vasaldır çünkü "beyi" ona hizmetleri ve bağlılığı karşılığı toprak vermiştir, onun da bu durumda vefalı olması beklenir, çünkü beyinin sevdiği kadını onun elinden almak hıyanet olacaktır. Bu da ne erkekliğe sığar, ne de insanlığa ama aşkı gerçekleştirmek de gerekir. İkilem içinde kalır başoğlan. Bu durumda, okuyucuya ya da filmlerde izleyiciye o derebeyinin mutlak kötü olarak yansıtılması gerekir ki ihanet ya da hıyaneti yakıştırmayalım âşıka. Üçgenin dengesini bozan eylemlerin hemen hepsi ya toplumsal, ya dini, ya da şövalyelik, ya da kahramanlık kodlarına aykırı düşer.

Aşk üçgeninde taraflardan ikisi de kadınsa, yani iki kadın bir tek erkek için yarışıyorlarsa kurallarda değişiklik görülür. İki kadın körü körüne bir intikam savaşı içinde bulabilirler kendilerini. Gözleri dönünce Medea'da olduğu gibi masum çocuklar bile telef edilebilir. Tristan mitinde de aynı adı taşıyan iki kadın çekişir. İş bilenin, kılıç kuşananın olunca da koca ve sevgilisi telef olur. Amerikalı yazar Amy Tan'in romanı *Talih Kuşu'nda* (Joy Luck Club) da annelerden biri kocası üstüne kadın getirince, intikamını kocasının en sevdiği yaratığı, biricik oğullarını yıkadığı suyun içine bırakarak alıverir. Ama böylelikle de kuğu tüyü ile simgelendiği üzere ruhunu yitirir. Bu aşk teması daha sonra göçe ve Amerikan hülyası paradigmalarına bağlanır ve

Amerika'ya göç ederken Ellis Adası'nda karantinaya alınan Çinlilerin hatıra diye getirdikleri kuğu (ki kimliklerinin bütünselliğidir) tüyünün içeri alınmayışı göçmenlerin ruhlarını, kimliklerini girişte bıraktıkları ile ilintilenir ve artık tastamam olmayan bu yeni göçmenlerin sağlam aşklar yaşayıp mutlu olmaları da eşik karakterleri olduklarından olanaklı değildir. Acı-şeker ilişkiler kısır döngüsü sürecektir.

Onikinci ve onbeşinci yüzyılda saray aşkı içinde üçgen pek revaçtadır. Onaltıncı ve onyedinci yüzyıllarda tiyatroda hem trajedilerde, hem de komedilerde kullanılır, kuşkusuz komedilerde mutlu son koşuluyla. Genesis'ten Aeschylus'un *Oresteia*'sına, Sophocles'in *Kral Ödip*'inden Kral Arthur efsanesine, Tristan üçgeninin Anglo-Norman versiyonlarından Milton'un *Yitik Cennet*'ine (1667) bu paradigma günümüz aşk kalıpları belleğini oluşturmak için yarışır. Daha sonra, yani 18. yüzyılda romanın çıkışı ile de üçgenli aşk belleğimiz bu türde de yenilenir. Ondokuzuncu yüzyılda ise üçgen İspanya saraylarından Rus saraylarına uzanır. Kate Chopin'in *Uyanış* (The Awakening) adlı romanındaki Edna Pontellier gibi bir eli yağda, bir eli balda bir evli kadın "Çocuklarımı, kocamı çok seviyorum, ama onlar için kendimi feda etmem" diyebilir. Hedonistçe davranıp iki de sevgili edinebilir, ama hem cinselliğine, hem de birey olarak kendindeliğine uyanışı onu intihara sürükler, Madam Bovary'i örnek alarak. Fakat ahlâk kumkumacılığı yüzünden, aşk sözcüğünden çok aile ve evlilik ağırlık kazanmıştır artık. Okuyucular (Fatih Akın'ın "Duvara Karşı" filmindeki gibi) vefayı ve aileyi, evliliği yeğleyenleri sever hâle getirilmişlerdir. Koca, üçgendeki en önemli köşeyi oluşturur. Öyle ki, karısının her halinden sorumlu tek kişi odur. Simon de Beauvoir bu kocayı 1949 yılında yazdığı *İkinci Cinsiyet* ("Le deuxième sexe") başlıklı denemesinde "gardiyan" (jailer) diye tanımlar. Yirminci yüzyılın yazarları da Freud'un Ödip üçgenine dayanarak kendi çeşitlemelerini sunarlar bize. Virginia Woolf'un Mrs. Dalloway'inde ellili yıllarında da görülür bu etiket. Gizdökümcü şairlerden Sylvia Plath da kocası Ted Hughes'a yakıştırır bu etiketi ve kendisini onun "vıcık vıcık arzularının manivelası" olarak görür.

Aeschylus, gerek drama sanatının, gerekse insan tanımının özüne adalet fikrini oturttuğu içindir ki karakterleri Apollo'nun ve ana tanrıçaların birbiriyle çelişen talepleri arasında tercih yapmak zorundadırlar. Oresteia üçlemesinde anne babayı öldürünce, kocanın ölümü ile kendisinin de ölmesi gerektiğini bilir. Anne, kocayı öldürerek, kızının ölümünün intikamını almıştır, fakat oğul da babanın intikamını alacaktır. Bu durumda, ölümle flört eden kalıp gereği bir suç ya da günah, başka bir suç ya da günaha teşnedir. İntikam duygusu insanı hep yeni hatalar yapmaya itecektir. Bu kalıp, İngiliz edebiyatının Elizabeth dönemi trajedilerinde de yinelenir ve Shakespeare'in Hamlet'i bu

yüzden "bir ihtimal daha var, o da ölmek mi dersin" diye yakınır durur ve delilik maskesi ardına saklar intikam emelini. Shakespeare, bu trajedisi ile hem Oresteia, hem de Ödip üçgenlerini akıllıca anıştırarak belleği tazelemeyi sürdürmüştür. Bu bellekten, özellikle *Kral Oedipus* oyunundan esinlenerek, *Cehennemî Makine* (La Machine infernal) adlı yapıtında Jean Cocteau'da yararlanmıştır, fakat antik Yunan oyun yazarlığının yerleştirdiği popüler kabile anlayışını komünal-kent düşünce dizgesi ile değiştirmiştir.

Yerimin darlığından sözü uzatamıyorum, fakat şurası bilinmeli ki daha uzun yer ayırdığım bu aşk üçgeni paradigması, diğerleri ile bir arada işlev görür. Aşkın gizliliği esası, doğanın teselli sağlaması, ölümün aşk uğruna göze alınması vb. hep birlikte aşkın değerini artırmaktadır ve belleğimizi oluşturan kaynaklar aşk ve tüm yan anlam ve yaşantıları olmazsa hayatın zehir zıkkım olacağı ve bu durumda âşık kişinin, ölmese bile, yabancılaşıp meczuplaşacağı tehlikesine hep dikkat çekmektedir.

AŞK VE ÖLÜM

Birbirlerinden hemen hemen hiç ayrılmazlar, birbirlerinin antitezleri gibi yansıtılırlar (*Amerikan Güzeli* ve *Soğuk Dağ* filmlerinde de görüldüğü gibi). Aşk olmazsa ölüm gelecektir mesajı aşkın yazılı tarihinin trajedi ve dram damarlarını besler hep. Suçlusu antik Yunan literatürü tabiî ki. Robert Browning "A Death in the Desert" başlıklı şiirinde apaçık ortaya dökülen aşkın gerçek aşk olmadığını bir kez daha vurgularken, salt bu densiz ifade tarzından dolayı sevgiliyi kazanmışken yitirdiğini düşünür ve tek ölüm bu işte diye iddia eder. Bu Browning'in saplantısıdır da diyebiliriz. Onun sevgilileri gece kavuşur, gündüz ne yazık ki diğer insanlara karışmak ve aşkı bitirmek zorundadır.

Ya da Helen'i kaçıranlar ötekidir. Bizim olanı kaçıranların varlığı bizim varlığımıza hakarettir ve hâl böyle olunca da ötekinin katli vaciptir. Truva'nın tarihten silinmesi öyküsünün özünde de savaşa âlet edilen bir aşk yatmaktadır. Hangi kadını isterse iğfal eden Zeus'un şiddet arzeden eylemi ile dünyaya gelen Helen'in güzelliği, Whitman'ın da dışarı vurmayı önerdiği enerji sayesinde olur, ama bu enerji ile döllenen Leda'nın doğuracağı kızın tarihi nasıl etkileyeceğinden, bunun bilgisinden haberi yoktur (*Leda ve Kuğu* başlıklı şiirinde Yeats'in dediği gibi).

KARŞILIKSIZ AŞK (UNREQUITED LOVE)

Trubador geleneğinden, saray aşklarına kadar Batı'nın belkemiğinde ve mutsuz aşklar tarihinde en önemli yeri kuşkusuz bu alır. Mazoşist Batılı, karşılık bulunca da tıpkı Browning gibi mutsuz olur. Joyce'un *The Dead*'inde ve

Thomas Hardy'nin *Jude the Obscure* adlı yapıtlarında olduğu gibi. Karşılık bulamayan aşkın etrafını bezeyen hep bir suç, suçluluk duygusu vardır. Aşk üçgeni olay örgüsüne karşılıksız aşklarda yardımcı olur. Monogamik bir aşk ilişkisi ne çatışma sunar, ne de heyecan. Aşkın karşılığı olmadığını bilmekten çok, görmek can yakar.

AŞK DA ÖLÜMLÜDÜR

Ölümcül olduğu kadar, ölümlüdür de. Biter. Sıtkınız sıyrıldı mı biter, yalan söyledi mi biter, yaz bittiği için biter; ama bu bitiş (kopuştur ya) bir süreğenliğin parçasıdır da. Bu gerçek bazen görmezden gelinir ve âşık başka mâşuk istemez. Karasevda derler buna da.

Byron "Günlerim sarı yapraklarda şimdi/Aşkın çiçekleri de gitti, meyveleri de" dedikten sonra ("On My Thirty-Sixth Year") acı ve kedere gark olduğunu söylerken Blake'in "Hasta Gül" şiirinde de vurguladığı Gül-Kurt beraberliğine değinir. Gülün kızıl yatağının olmazsa olmaz misafiri, âşığıdır kurtçuk ve bu birlikteliktir aşk simgesi gülü yiyip bitirecek olan. Gülün ölümü aşktan olacaktır, bir başka deyişle, ve bu yüzden de kısadır. E. Allen Poe ise bir şiirinde yıllarca süren bir aşkın bir dakikada bitmesine dikkat çeker.

EVLİLİK

Bana göre kurumdur, bir uygarlık illetidir ve aşkın sosyal uzamında dayatılan bir koşuldur ve Shakespeare *The Merry Wives of Windsor*'da fazla samimiyetten maraz doğacağını söyleyerek beni destekliyor.

AŞK VE DOĞA

Aşk ve Doğa ilişkisi kaçınılmazdır. Özellikle romantik ya da aşkıncı yazında Doğa insanın tanrısallığını duyumsadığı yer olduğundan bir insana duyulan aşk da, kimi zaman, örneğin Byron'un dediği gibi doğaya duyulan aşktan daha yüce olmayabilir (Child Harold's Pilgrimage). Kate Chopin'in yukarda sözünü ettiğim romanında Edna, içine düştüğü çıkmazı aşmak için çareyi doğada bulur. Çırılçıplak soyunur ve denize girer, kulağında seslerle, gözüne ilişen kanadı kırık bir kuşu izleyerek yüzer de yüzer. Doğaya karışır, doğanın bir parçası olur.

AŞK VE DİN

İncil kökenli Batı belleği, daha çok karşılıksız olsa bile, kayıtsız şartsız sevgiyi aşk diye gösterir ki tasavvufî bir yanı da yok değildir bu sevginin (kişi hamdır, pişer ve yanar...İsa'nın çilesi, acıları insana duyduğu aşktan

diye öğretilir). Aşk, ya da sevgi, bu bağlamda Tanrı'nın özüdür. Richard Garnett'in dediği gibi, güç ise Tanrının bir özelliğidir ki işte bu yüzden Tanrı'nın sevgisi gücünden fazladır. Ölüm-sevicilikle de flört eden bu inanış, gene Byron tarafından "Tanrının sevgili kulları genç ölür," şeklinde dile gelir *Don Juan*'da.

METAFİZİK BOYUT

Roland Barthes'ın da değindiği "Birlik" aşkın bu boyutunun en önemli hedefidir. Barthes birliği "Sevilen varlıkla tam birlik düşü" diye tanımlarken (205). Barthes, Aristo, İbni Hazm, Novalis, Musil ve Littré'ye gönderme yaptığını da belirterek birliği şöyle açar:

> *Tam birliğin adlandırılması: "tek ve yalın haz"dır, "lekesiz ve katıksız sevinç, düşlerin kusursuzluğu, bütün umutların varış noktası", "tanrısal görkem"dir, bölünmez dinleniştir. Ya da şöyle: iyeliğin son noktası; birbirimizden salt bir iyeliğe göre haz duymamızı düşlüyorum; haz dolu bir birlik bu, aşkın "hazlanım"ı...bunu söylerken ağızın içinde bu birliğin tadını çıkarıyorum.* (205)

Laurence Kramer, kitabının "Bir Asimetri" başlıklı bölümünde (132-133) fallusu Lacan'ın betimlemesi ile niteledikten sonra feministlerin kadına yakıştırılması ile kızdıran bir boşluktan söz ediyor. Lacan fallusa eski Roma-daki kapılar mabudu, başı iki yüzlü Janus-suratlı gösteren derken Kramer'in fallusun tek başına simgesel bir nesne olarak hem arzuyu ve öznelliği, hem de bu arzu ve öznelliğin doyurulmadığı, tek başına duruşunda bu boşluğa da işaret ettiğini belirtmektedir. Bu durumda, Foucault dünyanın üslûbunu anlatırken belirlediği rekabet bu boşluğun doldurulması sırasında da yaşanacaktır ve eğer bir köle-efendi ilişkisi yerleşemezse (simbiotik aşk) taraflar bir aşk üçgenini en azından imâ edeceklerdir, çünkü "rekabet şeylerin bir cins doğal ikizliğidir" (Foucault, 46).

Aşk da, tıpkı Velasquez'in "Las Meninas" adlı tablosunda olduğu gibi, bedenin karşısındaki aynadan gördüğü boşluğu doldurma gereksinimidir. Bir başka deyişle, bu taraftaki boşluğun karşıya yüklediğimiz anlamlarla gerisin geri bize yansımasını aşkta sağlıyor olabiliriz. Bir tabloya bakıp tablodaki aynada bizim bakma yönümüzde birilerinin daha hayalet gibi bulunduğunu görebiliriz, hattâ tabloyu yapan ressamın da yüzünü görürüz ama tualin üzerinde ne var göremeyiz. Kim kime bakıyor meselesine Rene Magritte de kafa yormuştur. Aşk sözcüklerini sarfeden âşıklar, yazarlar, şairler de o yapıtın ama beden bulmuş ama tamamen hayâlî nesnelerine sözü yakıştırmakla karşılarında bir ayna bulmaktadırlar. Bu aynada Don Kişot'un Aldonza'da (Dulcinea) gördüğü cenneti görme, yitirildiği öğretilen o mekânı

bulma hasreti de gizlidir. Bu ayna aynı zamanda Don Kişot'u "gerçeklere" aydırmaya çalışan Aynalı Şövalye gibi tehlikeli de olabilir. Bu anlamda da Foucault'nun benzerlik ilkesi geçerlilik kazanmaktadır (43). Kişi, hem âşık olduğu ile hem de gerçek ya da hayalî (kimi zaman da sadece kendisi ile) rekabet hâlinde olmak durumundadır çünkü aslolan aşkın nesnesini yitirmemektir.

Foucault'nun 16. yüzyılın sonuna değin "Batı'da yapıcı bir rol oynamıştır" dediği *benzerlik*, insanoğlunun bu çatışmalı gereksiniminden, bir temsiliyet gereksinimi ya da boşluğundan kaynaklanmıştır ve onca imge, çağrışım ve yan anlamlarla yüklü göstergeler deposu hâline gelmiş kolektif belleğimiz Barthes'ın umduğu tam birliği de neredeyse olanaksız kılmıştır çünkü insanın kendi ölümsüzlüğünü garanti altına almak için yarattığı Tanrıların öykülerinde şiddet hep vardır, ötekinin canına bir şekilde okunur. Laing'e göre, âşıkların cenneti ancak her şey yitirildiğinde gerçekleşebilir, çünkü aşk sürüyor dediğimiz süre boyunca taraflar Foucault'nun vurguladığı *benzerlik* semantik dokusu içinde yer alan paradigmaları bir bir işleme koyacaktır, hattâ bu bir zaruret hâline gelecektir. Bir başka deyişle, âşık olan öteki ile benzerlik kuracak, öteki ile belleğindeki diğer göstergelerden gelen ideal ile *benzerlikler kuracak*, aynı şekilde *kıyas yapacak*, sempatiler (yakınlaşma ya da anlayış) oyunu ya da oyunları geliştirecek (Osborne'un *Öfke*'sindeki Jimmy ile Alison'un birbirlerine hitapları gibi, "ayıcığım benim/sincabım benim") -daha sonra bu sempati oyunları aşkın üzerine cenazelerdeki matem gülleri gibi yıkılıverecek ki aşkın gerileme dönemine girdiğini taraflar böylelikle anlayacaktır. Sempati bu yüzden, yine Foucault-nun da belirttiği gibi (52) *antipati* ile telâfi edilecek ve bir hafta önce evlenmiş arkadaşınız, siz ona "evlilik nasıl bir şey?" diye sorduğunuzda, "Evlilik, bir dükkândan bir çift ayakkabı alır almaz yandaki dükkanda daha iyisinin daha ucuza satıldığını görmek gibi bir şey," diyebilecektir. Evliliğinin ilk haftasında bu saptamayı yapan arkadaşınız ile yirmi beş yıl sonra karşılaşabilirsiniz ve hâlâ aynı koca ile "antipatik" zemin üzerine geliştirdiği nasıl bir semantik dizge ise bunu sürdürdüğünü görür şaşar kalırsınız, çünkü bence böyle bir ilişkiyi sürdürmek ya da başka bir şeylere dönüştürmek de müthiş bir dirayet, yaratıcılık, sabır ve hoşgörü paradigmalarının devreye girmesi gerekir. Ama bu benzerlikler yanılsaması ile başlayan birliğe doğru gidiş yolculuğunda antipati özümlenmeyi engelleyeccekken ve taraflardan birinin bu aşkı bitirmeyi göze alması ya da kendisini soyutlaması an meselesiyken aşkın tarafları bir imza (evlilik defterindeki değil) atmayı yeğlerler. Bu genellikle bir çocuktur. Çocuk bu aşkın meyvesidir, toplum tarafından bu anlamda onay alır, olumlanır. Ama bu meyveyi oluşturan, yaratan iki tarafa göre çocuğun anlamı imzadır, benzerlikler dizgesine atılan imzadır. Foucault,

"imzasız benzerlik yoktur. Benzerin dünyası ancak işaretlenmiş bir dünya olabilir," diyor. Belki, doğum yaptıktan sonra kimi kadınlardaki parçalanmışlık, bir parçası kopmuşluk duygusu da hamileyken gelen tanrısallığın, erkin ellerinden gitmiş ve yeniden fallosantrik düzeneğin nesnesi olduğuna inanma çıkmazıdır. Aşkla başlayan beraberliğin, evlilik olsun olmasın, antipatik çatışmaya dönüşmeye başladığını sezen taraflar, daha yolun başında oluşan boşluğu çocuk doğurarak *gidermeye* başlarlar...Taraflar birliktelikleri boyunca kısır döngüselleşen bir boşluk oluşturma ve boşluk doldurma yarışı içine girerler, "Annesine benziyor, babasına benziyor," tartışmalarının özünde de bu vardır; kendisi başlı başına bir imza olan çocuk, aslında annenin ya da babanın imzası olmalıdır. Sözcüklerle ikizlenen sessiz bir yansıma gibidir uyuyan bir bebek. Aşkın iki tarafını birbirlerine yeniden yapışmaya iten o bebektir. Arzu elindekinden yoksun olmaksa, evli çiftlerin arzuyu aynı kişiye (sahip olduğunu sandığı kişiye) yöneltmesi olanaksız görünmektedir, çünkü Barthes'ın belirttiği gibi "Aşk alanında, en keskin acılar bilinenden çok görülenden gelir" (122). Albert'in Charlotte'un beline sarılınca Werther bu yüzden yıkılır. Âşık olduğunuz kişinin başkasına ya da başkalarına "âit olduğunu" bilmek başkadır, görüp anlamak başkadır. Çünkü "görüntü, *nesnenin kendisi*'dir. Öyleyse âşık kişi sanatçı kişidir ve dünyası gerçekten tersine dönmüş bir dünyadır, burada her görüntü kendi sonu olmaktadır (görüntünün ötesinde hiçbir şey)" (Barthes, 123).

Bu uslamlama sonucunda da Foucault'nun benzerlikler semantiğine dayanarak kurulan bir aşk ilişkisi önünde sonunda kendi sonunu getirecektir. Aşkın ömrü üzerine tahminlerin ilgi görmesi ve bu konuda yazılan kitapların çok satması da bu yüzdendir, *sonu görmeden bilme gereksinimidir*.

Şimdiki sığ aşk umudu prologlarında, diyelim bir *chat-line*'da ilk tümce çoğunlukla "Bana biraz kendinden bahsetsene" oluyor. Batı'da aşkın gelişimini ve yıkılışını *Tristan ve Isolde* öyküsündeki trajediye dayandıran Rougement bugün neler yazardı merak ediyorum doğrusu.

Aşk süjesini kendi yaratır denir, doğru olabilir, ama ben bunu âşık süjesini kendi yaratır diye değiştirmek isterim. Aşkı kişileştirmek sadece sanatın işidir. Topu faili meçhul bir câniye atmak gelmiyor mantıklı düşündüğümde.

Walt Whitman, *Song of Myself*'in 28. ve 38. bölümlerinde cinsel enerjinin mastürbasyonla bile salıverilmesinin yeniden tazelenme (regeneration) için önemli olduğunu söylüyor ve bunun bedenin kendini yenilemesi kadar toplumda demokrasi için de yararlı olduğunu iddia ediyor. Ne tuhaftır, Amerikan'ın ulusal yazın kimliğinde ilk önemli şair kabul edilen "tipik Amerikan" bilinen Whitman orgazm ve şiddetin yeni başlangıçlara gebe olduklarını ve savaşın da bir illet olmaktansa yepyeni bir başlangıca teşne bir süreç olduğunu düşündüğü yorumlanan dizeler yazmıştır.

Batı'nın aşk pazarı paradigmaları daha çok erginliğe erişmemiş kişiler üzerinde etkili olmaktadır. Bireyin iradesi toplumu, hattâ devletin bekasını biçimlendireceği yerde egemen ideoloji bireyi sömürgen ve tüketen "deltalar" hâline getirmek için insanın aşk gereksinmesini endüstri hâline getirmiştir ve bu endüstri de kendi mitoslarını, doğru ve yanlışlarını, iyi ve kötülerini oluşturmuş, insanı bu tasarımlanmış kalıplara göre oynamaya mahkum etmiştir. Mutlu kölelerin bundan haberleri yoktur, çünkü aynı ideoloji aşk acısı çekerken de varolduğunu söylemektedir kişiye. Bu ideolojinin bir yanılsamalar ideolojisi olduğunu söyleyecek olsanız, size karşı geleceklerin başında bu mutlu köleler olacaktır. Tıpkı bir distopik bir gülistanda yaşadığına inanan bireylerin birileri tarafından uyandırılmaya çalışıldıklarında tepki gösterip, var olan huzurlarını bozmak riskini göze almayı istemeyecekleri gibi. İmparatorluk ideasının temelinde (Thoreau'nun bile yadsımadığı, hattâ Çinli filozofların *bile* farkında olduğunu önyargı ile ve önemle vurguladığı) bireyin *raison d'etat*'sının yattığı Batı'da hep vurgulanır. Bireyin, birey olduğunu ve imparatorluğa giden yolda da hikmeti devletini gösterebilmesi yolunda da aşk paradigmaları büyük rol oynar.

Asaletin Bedeli

Don Kişot'ta olduğu gibi, gerçek bir şövalye düşmanın yaralarını sarmalıdır. (Amerika'nın istila ettiği ülkelerin yaralarını sarmaya gittiği mitosuna inananların sayısı az mıdır?). Dulcinea, bu yüzden Don Kişot'a yakınlık duymaya başlar. Don Kişot da, "Sen benim Dulcinea'msın," diyerek bir yanılsamayı gerçek ile karıştırarak komik de olsa yüreklerimize hitap eden bir kahramanlık sergiler. Herkes olanaksızı hayâl etmek ister, herkes başka birisi olmak ister, herkes ömrünün son anlarında onca sıkıntıya, zorluğa göğüs germesinin, bütün hayatının bir âraf olmasına karşın, hiç değilse bir kez gerçek aşkı yaşadığını sanmak, sevdiğine, sevdiği uğruna safça her şeyi yapabildiğine inanmak ister. Aşkı gerçekleştirmeye çalışmak, bu amaçtan vazgeçmemek de "olanaksız olanı hayâl etmek, cesurların gidemediği yere gitmek, ulaşılması olanaksız yıldıza varmak" demektir. Bu ideal, İncil ile desteklenir ve doğru sandığımız için savaşmak kutsanmış bir amaçtır, Tanrı'nın inayetini kazanmış bir arayıştır; dünya ancak böyle daha güzel olacaktır. Ütopik bir yoldur bu ve bir aşk ya da dayanışma üçgeni şarttır bu yolda başarılı olmak için. *Don Kişot*'ta bu üçgeni Dulcinea, Don Kişot ve Sançe Panza oluşturur.

Bellekteki metinler arası ilişki, yeni akıl yürütmeler, uslamlamalar yapmamızı sağlar. Analojiler, anıştırmalar sayesinde kolektif belleğimizdeki hücreler uyanır.

Yukarıdaki paradigmalar da kendi aralarında metinlerarası bir işbirliği içindedir. Öyle ki, bu işbirliği bu paradigmaların hiç ara verilmeksizin tekrarını gerektirir (replikasyon mitosu).

Moby Dick'te Kaptan Ahab'ın beyaz balinaya haddini bildirme saplantısı (monomani) ile bir âşığın aşkının nesnesini "seni başka kimseye yâr etmem" diyerek okul kantininde öldürmesi arasında hiç fark yoktur. Aşk, marazi de olsa, böyle trajik sonlarda da tezahür etse, yüreklerde yer eder, hattâ kimilerince onaylanır. Hemingway'e Nobel ödülünü getiren *İhtiyar Balıkçı ve Deniz* romanında, balıkçı ile kılıç balığı arasında kovalamacayı Erich Fromm'un terminolojisi ile "simbiyotik bir aşk ilişkisi" diye de okuyabiliriz. Taraflardan birisi telef olacaktır. Romanın sonunda, kumsaldaki balık iskeletine bakan turistler bunun bir köpek balığı iskeleti olduğunu sanırlar (ironi). Herkes, aşkının nesnesi sandığına mı inanır? İhtiyar balıkçı, ömrünün son deminde bir kez daha kahramanca bir edimde bulunurken ve yakaladığı balığı köpek balıklarına kaptırdıktan sonra, sadece asla vazgeçmediği için tıpkı Don Kişot gibi gözümüzde yücelir.

Efsanelerin, mitosların ve imgelerin oluşturduğu arketipler (ilkörnekler) belleği yinelendikçe, daha önce "kesin belkiler" dediğim kalıplar mutlak gerçekler yerine geçer. Adem elmayı bunun için yemiş ve bedelini cennetten kovulmakla ödemiş olsa da, o memnu meyveden ısırmış olmanın anlamı bilgiye erişmiş olmasıdır. Bunun için de bir bilgisayar markasıdır dişlenmiş elma.

Arketipler, stereotipleşmeyi dayatır; yinelendikçe de yaratılan prototip kendisini özgün, ya da biricik sanır. Bu yüzden yeryüzünde herkes sevgilisine "Seni seviyorum," derken daha önce bunu, böyle hiç kimsenin söylemediğine inanır, inanmak da zorundadır. Bu yüzdendir ki aşkın tarafları birbirlerinin bedenini bir şeyleri paylaşacakları ya da bir şeyleri saklayacakları, ya da bir şeylerden saklanacakları uzamlar olarak da kullanırlar (Cem Akaş'tan sonra; s. 70).

Olağan ya da olağandışı, aşkın bütün tezahürleri ölüme karşı, ölümsüzlük olasılığına doğru atılmış bir adımdır ve bir yaşantısal bilgiyi edinme gereksinimi gösterir. Herkes bu yüzden âşık olmalıdır, âşık olmayan, olamayanın da yazılı tarihi olmadığından, bu tür kişiler "Galiba ben aseksüelim" derler. Afşar Timuçin'in *alan* dediği aşkı ben uzam diye nitelendirmek isterim. Bu yüzden kültürel bir uzamdır, bir değerler uzamıdır aşk. Baudelaire gibi ölümsüz putların karşısında kendimize bakarak ölümsüzlüğe melankoliyle hasretin açıklaması da böyle gelebilir.

İnsanoğlu ölüme, faniyyete karşı aşkı umarsızlık olarak kullanmıştır, Batı'da da, Doğu'dan öğrendiği üzere. Sonra da narsisist kimliğinin bir

önkoşulu olarak kendi yarattığı canavara, bu faili meçhul câniye âşık olmuştur.

KAYNAKÇA

Akaş, Cem. "Aşk=*f* (Karanlık). *Cogito: Aşk.* Sayı 4, Bahar 1995: 65-70.

Barthes, Roland. *Bir Aşk Söyleminden Parçalar.* Çev. Tahsin Yücel. İstanbul:Metis, 1992.

Batur, Enis. "Aşk Üzerine Marazi Bir Deneme Daha," *Cogito: Aşk.* 5-8.

Blondel, Eric. *Aşk.* Çev. Esra Özdoğan. İstanbul: YKY, 2004.

Botton, Alain de. *Aşk Üzerine.* Çev. Ahu Antmen. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2003.

Botton, Alain. *Romantik Hareket: Seks, Alışveriş ve Roman.* Çev. Ahu Sıla Bayer. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2003.

Carson, Ann. *Eros, The Bittersweet.* Illinois: Illinois State U.P., 1998.

Eradam, Yusuf. *Aşk Bir Şiddet Eylemidir.* İstanbul: E Yayınları, 1999.

Eradam, Yusuf. *Zıvanasız Denemeler.* İstanbul: Alkım Yayınları, 2004.

Ergüven, Mehmet. "Tristan ve Isolde ya da Ölümcül Eros," *Cogito: Aşk.* Sayı 4, Bahar 1995. 279-85.

Fromm, Erich. *Sevme Sanatı.* Çev. Yurdanur Salman. İstanbul: Payel, 1984.

Foucault, Michel. *Kelimeler ve Şeyler.* Çev. M. A. Kılıçbay. Ankara: İmge, 1994.

Gumpert, Matthew. *Grafting Helen: The Abduction of the Classical Past.* Madison: The University of Wisconsin Press, 2001.

Kernberg, Otto F. *Aşk İlişkileri. Normallik ve Patoloji.* İstanbul: Ayrıntı, 2003.

Kramer, Lawrence. *After the Lovedeath: Sexual Violence and the Making of Culture.* Berkeley: University of California Press, 1997.

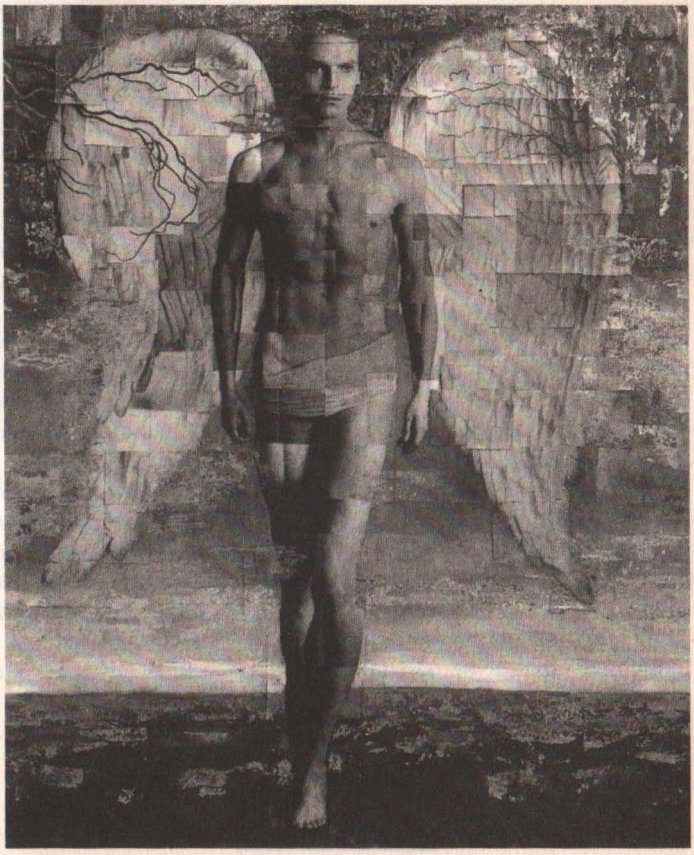
Laing, Ronald David. "Violence and Love", *Counter Tradition.* Derleyen Sheila Delany. New York: Basic Books, 1971: 353-58.

Rougement, Dennis de. *The History of the Rise, Decline, and Fall of the Love Affair.* (1940) Trans.Montgomery Belgion. New Jersey: Princeton UP., 1983.

Sappho. *Adını Hiç Unutulmayacak.* Çev. Cevat Çapan. İstanbul: Adam, 1983.

Timuçin, Afşar. *Aşkın Diyalektiği.* İstanbul: Bulut Yayınları, 2003.

“Aşk Yok” “Ayartma” Var



Fotoğraf: David Scheinmann

TUTKUNUN KÖTÜLÜK MELEĞİ*

Jean Baudrillard

Aşk konusunda, ya aklınıza eseni söylebilirsiniz ya da susup otursunuz. Aşkın varlığını inkâr edemezsiniz. İnsan annesini, Tanrı'yı, doğayı, bir kadını, küçük kuşları, çiçekleri sevebilir. Duygusal bir temele oturtulmuş kültürümüzde bir *leitmotif*'e dönüşerek konuştuğumuz dile ait en patetik sözcük olan aşk, aynı zamanda en yaygın, en sıradan ve en anlaşılmaz sözcük olmayı da sürdürmektedir. Kristalleşmiş (saydamlaşmış) bir ayartmaya karşın aşk, sıvı hattâ gaza benzeyen bir solüsyondur. Her şeyin içinde eritilebildiği bir aşk, aynı zamanda her şeyin içinde eriyebilen bir aşktır. Her şeyi tutkuya dayalı bir uyumluluk ya da uyumlu bir libido aracılığıyla çözmeye ve eritmeye çalışan aşk, bir tür (her soruna çare) evrensel yanıt, ideal bir ikili yaşam umuduyla, birleştirici dünyaya özgü bir gücüllüktür. Aşk birleştirir, nefret ayırır. Eros'un görevi insanları birbirlerine bağlamak, çiftleştirmek ve birlikteliklerini sağlamanın yanı sıra onların birbirleriyle özdeşleşmelerini, kişiliklerinin karşılıklı olarak yansıtılmasını ve birlikte yaşamayı körükle-

---

Çeviri: Oğuz Adanır.

**Les Stratégies Fatales*, Editions Grasset, Paris 1983 (*Çaresiz Stratejiler*, Boğaziçi s. 95-108).

mektedir. Bugüne kadar bize hep "*Birbirinizi sevin*" denilmiştir. Kimse kalkıp da "*Birbirinizi ayartın*" dememiştir.

Gizli bir mesafeyle, sonu olmayan bir karşıtlık ve bir meydan okuma biçimi üzerine otutulmuş, şiddetle beslenen bir katılım ve çekicilikten çok, bir oyun kuralını içeren, bilmecemsi bir düelloya benzeyen ve sonsuza dek sürüp gidecek bir ayartma varsayımını, bir yanıtlama biçimine tercih ederim -ayartmaya özgü bir şey olan araya mesafe koyma hastalığını, aşkla aşkın patetik yakınlaştırıcılığına tercih ederim. İki kişiyle gerçekleşebilen ayartmayı, evrensel aşka yeğlerim (Heraklit'e göre: Geleceği elementler, canlılar ve tanrılar arasındaki karşıtlık belirler. Burada ne evrensel sıvı ne de yarattığı hayâl kırıklığı vardır. Burada birbirleriyle dövüşüp birbirlerini ayartan tanrılar vardır. Hıristiyanlıkla birlikte ortaya bir yaratılış ilkesi olarak çıkan aşk, ayartma denilen bu müthiş oyuna bir son vermiştir).

Ayartma herkesin anladığı, ikili bir oyun olduğu için ondan söz edebiliyoruz. Oysa aşk kimsenin anlamadığı evrensel bir biçimdir. Var olan tek biçim belki de ayartmadır. Evrensel düzeyde insanları birbirlerine yaklaştıran, dengeleyici bir güç özelliğine sahip olan aşk, aynı zamanda insanları bireyleşmeye zorlayan yaygın bir metafordur -hangi irade mucizesi, hangi ilâhî güç, hangi oyun insanları birbirlerini sevmeye zorlayabilir; hangi çılgın düşgücü insanları birbirlerini sevmeye, birbirimizi sevmeye, "*sizi seviyorum*" demeye itebilir? Burada uydurulmuş bir evrensel çekicilik ve dengeleyicilik ilkesinin sonu gelmeyen projeksiyonundan söz edilebilir. Bu öznel "fantasmagorie" biçimiyse örnek bir modern tutku olarak nitelendirilebilir.

Oyunla kuralların tükendiği bir dünyada, vücutla ruh arasındaki bölünmeyi aşıp geçerek nefret, kader, ayrım ve alınyazısına bir son veren evrensel bir özgürleşme ve içini dökme biçimiyle bir yasa, bir duygulanma biçimi bulmak zorundayız. Ayartmanın bir alın yazısına dönüşmesini engelleyen şey de duygusal dünyamızın kutsal kitabıdır.

İlâhî adaletin kusursuz bir biçimi olan aşkın, evrensel bir varoluş etiğine dönüştürülmesi (aşk hâlâ dünyanın her yerinde ahlâkî açıdan mutluluğu temize çıkarmaya çalışan bir şeydir), ayartmanın aşk öncesi bir oyun, ahlâkî sapkınlık, ahlâksızlık türünden bir şey gibi algılanmasına neden olmuştur. Aşk, olmayan bir dünyaya ait tek işe yarar (ya da yüce bir) amaç, tek bağışlama biçimidir. Ayartmayı başka yollardan yüceltmeye kalkışmaksa onun aşkın yüceltme ve idealleştirme mekanizmalarına takılmasına neden olmaktadır.

Ayartmanın duygularla bir ilişkisi yoktur, o daha çok görünümlerin hassas yanıyla ilgilenmektedir. Ayartma ne modeldir ne de bir özgürleştirme biçimi -öyleyse ayartma ahlâksızca bir şeydir. Ayartmanın alışveriş ahlâkıyla bir ilişkisi yoktur, evrensel ve doğal değildir. Daha çok yapay ve öğre-

tici olan anlaşma, meydan okuma ve ittifak biçimlerinin bir ürünüdür. Ayartma gerçekten de bir sapıklıktır.

Terimler şeyleri bir açmazla karşı karşıya bırakmaktadırlar. Kesin bir kavram niteliğine sahip olmayan aşkla, ayartmayı (gerek psikanaliz, gerekse önemli kavramsal sistemlerde her ikisiyle de karşılaşamıyoruz) birbirine karıştırmak çok kolaydır. Ayartmayı bir meydan okuma, bir oyun, sonu olmayan ritüel bir değiş tokuş, bir açık arttırma ya da gizli bir suç ortaklığına benzettiğinizde ona karşı gelebilmek de mümkündür. "*Bu şekilde tanımlandığında ayartma aşkın ta kendisi değil midir?*"

İlişkiler tersyüz edilerek, aşka ayartmadan daha keskin ve daha kuşkulu bir biçim verilebilir. Aşk, narsistik bir anlama sahip olduğu ölçüde "*gerçekleşebilir*": Karşımdakini bana benzediği için seviyorum, öyleyse onda kendimi buluyorum -onu bana benzediği için seviyorum, öyleyse onun aracılığıyla bir bütünlüğe sahip olabiliyorum. Öte yandan, aşkı bir çıkar ve karşılık beklemeden diğerinin kollarına atılma, onu, beni, benim ona olan sevgimden daha büyük bir sevgiyle sevmeye zorlayan bir meydan okuma, öyleyse sonsuza dek sürüp gidecek bir açık arttırma gibi görebilmek mümkün.

Tersine çevrilmiş bu terimler konusunda yapılabilecek bir şey yok. En yüce ve bayağı anlamları arasında bir fark bulunmayan aşkla ayartma konusunda konuşabilmek imkânsız bir şey. Öyle ki bugün karşı karşıya kaldığımız şey, yeniden canlanmaya başlayan (revival) bir aşk söylevi, can sıkıntısının harekete geçirdiği bir duygu ve bir doymuşluktan başka bir şey değildir. Bu bir aşk simülasyonu oyunudur. Çılgın aşkla tutkulu aşk, yüce ve kahramanca bir mücadelenin sonunda ölüp gitmişlerdir. Bugün önemli olan, eksikliği çok kötü bir şekilde hissedilen bir aşk, duygu ve tutku "*talebinin*" varlığıdır. Arzuyla zevki özgürleştirmiş ve cinsellikten bıkmış bir kuşak, aşkı, cinselliğe ilâve edilebilecek bir duygu ya da tutku olarak yeniden keşfetmeye çalışmaktadır. Daha önceki kuşaklar, romantik ya da post-romantik olanlar, aşkı bir tutku, bir kader gibi yaşamışlardır. Bizimki neoromantik bir aşktır.

Hastalık boyutlarına varmış bir cinsellikten sonra, işte size neopatetik bir aşk ilişkisi. Libidinal ve pülsiyonel aşktan sonra, işte size neoromantik bir tutku. Söz konusu olan şey, artık ne bir alın yazısı ne de kaçışı olmayan bir durumdur. Burada söz konusu olan şey, uzun süren bir "*baskının aşağılanma*" döneminden sonra, Marcuse'un dediği gibi, diğerleri arasında giderek artan bir yeniden yüceltme potansiyeline özgürleşme yolunun açılmasıdır.

Cinsel ilişki, üretim ilişkilerindeki basitlik düzeyine indirgenmişti. Freud'la Marks'ı aşıp geçme konusunda çok geç kalmış olduğumuz söylenemez.

Ortada cinsel kültürün köpüğü olmaktan başka bir işe yaramayan bir aşk biçimi vardır. Bu yeni çevre düzenlemesi konusunda fazla hayâlci olmamak gerekiyor. Karşıtlığın olmadığı bir yerde, ancak simülasyon biçimlerinden söz edilebilir -cinsel ilişki, aşk, ayartma, cinsel ahlâksızlık, porno vs. bunların hepsini hiçbir ayrım yapmadan, psikanalizmin de onayını alarak stereo bir band üstüne kaydeder gibi libidinal bir band üstünde biraraya getirebilmek mümkün. Bu stereofonik bir konçertodur: Psiko-sosyolojiyle fikir alış verişinin montaj zincirine ilâve edilmesi gibi, cinsel ilişkiye de aşk, tutku ve ayartma ilâve edilmiştir.

Bu durum, cinselliğin müstehcenliği hakkında (bu müstehcenliğin kaynağı cinsellik değildir, bu konuşulan ve açıklanan bir müstehcenliktir) oluşturulan halkanın tıkanıp kaldığını gösteren ilginç bir semptomdur. Cinselliğin bir gerçeklik olarak algılandığı bir dönemin sonuna gelmiş bulunuyoruz. Bu durum, cinsel ilişkinin egemenliği altında yüz hatlarıyla çekiciliklerini yitirmiş biçimleri yeniden gündeme getirmemize olanak tanımaktadır.

Ayartma, aşk, tutku, arzu, cinsel ilişki gibi biçimler arasında bir ayrım ya da hiyerarşik bir sıçrama yapmaya kalkışmak saçma bir şeydir. Bize bunu yapmaktan başka bir seçim şansı tanınmamaktadır.

Bizim kültürümüzde ayartmanın altın çağı, Rönesans'la XVIII. yüzyıllar arasında kalan dönemi kapsamaktadır. O dönemde ayartma, nezaket ya da saray kuralları gibi sözleşmesel, aristokratik bir görünüme sahipti. Aşkla fazla senli benli olmayan stratejik bir oyundu. Bizim ayartma anlayışımızdaysa romantik ve romanesk tonlar vardır. Ayartma bizim için bir oyun, bir tür tören olmaktan çıkarak bir tutku, bir söyleve dönüşmüştür. Arzunun gücü sizi peşinden sürükleyip götürür, ölümünküyse imdadınıza yetişir. Bunun ayartmayla bir ilişkisi yoktur. Bizim anladığımız anlamda ayartmanın ortaya çıkışı, XVIII. yüzyıldan XIX. yüzyıla geçerken yüzeysel bir ayartma oyununa *karşı* çıkış süreci içinde gerçekleşmiştir. Kopukluğa, stratejik bir illüzyon ve ikili oyun biçimiyle arzunun bireysel, yeni bir amaca hizmet etmeye kalkışması neden olmuştur -asıl büyük çıkış, ister bireysel, ister cinsel, ister psikolojik, ister kitlelere ait politik arzu olsun, sonuçta arzunun gruplara bölünmesiyle gerçekleştirilmiş olandır. Böyle bir arzuyla, "*özgürleştirilme sürecinin*", aristokratik meydan okuma ve ayartma oyunuyla bir ilişkisi yoktur.

Dahası var. Ayartmanın dini yoktur, oysa aşk Hıristiyandır. Sevmek ve sevilmek İsa'yla başlamıştır. Din; acı, aşk ve duygusallığa dönüşmüştür. Öyleyse dünyayı örgütlenmiş gösterge ve görünümler oyunuyla törenler ve biçimsel dönüşümlerin, sonuç olarak kusursuz ayartma oyunlarının yönlendirdiği eski kültürlerle arkaik ve antik mitolojilerde aşk diye bir şey yoktu. Bu kültürlerde ne aşk vardı ne de duygusallık. Ne ilâhî ne de doğal bir

duygu. Aşk[1] mitinin çiçekleneceği şu öznel içsellikle psikolojiye de gerek yoktu.

Geriye ritüellerden başka bir şey kalmıyor. Oysa ritüel ayartmanın bir parçasıdır. Ritüel biçimlerin yok edilmesi, özgürleştirilmesi aşkın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Aşk enerjisini, dünyayı sihir aracılığıyla ayartmaya çalışan ritüeller de dahil olmak üzere (daha sonra gerçek dünyayı manikeen ya da çoğunluktan yana tavır alarak yadsıdığı için sapkınlaşan Hıristiyan mezhepler aracılığıyla sürdürülen) bu biçimlerin çözülmesine borçludur. Bunlar dünyevî gerçekliğe salt işlevsel göstergelerle karşı çıkan, psikoloji, duygu ve aşktan yoksun görünümleri tamamıyla egemenliği altına almış acımasız, kesin biçimlerdir. O güne kadar gizli kalmış, öğretici, kendi kendilerini kıskanan bu yoğun biçimlerin içinden bir tür parçalanma ve dağılma yoluyla ortaya çıkan aşkla selâmete ulaştırılan aşk metafiziği bu kültürlerde en yoğun düzeyine ulaşmışken; aşk, densizliğe bir son vererek ışık saçan ve yayılan bir enerjiye dönüşmüştür -aşk enerjisini dışavurur, oysa ritüelin enerjisi gizlidir, görülmez-. Bir dışavurum, bir sıcak ilişki, bir itiraf ve iletişim biçimi olarak aşk, potansiyel ve yoğun bir enerjinin özgürleştirilmiş, ışık ve ısı saçan bir biçimi, öyleyse yayıldıkça zayıflayan bir biçimidir. Öyleyse bu aşk, kuralların belirlediği hiyerarşik ve aristokratik düzenlere karşı, popüler ve demokratik bir dinî mayaya dönüşecektir.

Aşk kuralcı düzenlere bir son vererek yasal düzenlerin başlamasına neden olmuştur. Şeylerin duygular ve duygusal bir yapı tarafından belirlendiği bir bozulmanın başlangıç noktası, bir başka deyişle, göstergelerle oynaşan, yoğunluğu az, yüzeysel, nereye doğru çekilirse uzayıp giden bir töz değil, çok ağır ve yoğun anlama sahip bir tözdür. O güne kadar kendi kullarını asla sevmemiş olan Tanrı fikrini değiştirince dünya bir oyun alanı olmaktan çıkacaktır. Bütün bunlar bize miras olarak kaldı -aşk, bu çözülen kuralların bir sonucu ve aynı kaynaşmanın ortaya çıkardığı enerjiden başka bir şey değildir. Aşkın karşıtı dinî kurallardır. Bir oyun kuralı ve bir oyunun bulunduğu her yerde aşk ortadan kaybolmaktadır. Oyun ve törenlerdeki abartılı bir sözleşmesel yapının belirlemiş olduğu kurallara karşılık aşk, engel tanımayan bir enerji biçimidir. Öyleyse aşk, özgürleşmeyle özgür dolanım ideolojisinin tamamını yüklenmiş modernlik hastalığının ta kendisidir.

---

1 Hıristiyanlık anlayışına uygun olan ayartmanın anlamı tamamen değişmektedir. Bu anlayışa göre ayartma, Hıristiyanlıkla birlikte ortaya çıkmıştır, çünkü o, ilâhî düzeni bozan bir şeytan icadıdır - Nietzsche'ye göre, İsa ayartmanın ta kendisidir, çünkü inananları ayartan İsa'nın kişiliğiydi. İsa onları aşk ve psikoloji aracılığıyla baştan çıkartmıştır. Oysa ayartmadan bihaber Yunanistan'da aşk, homoseksüel ve pedagojik bir anlama sahipti -bir erdem, bir tutkuydu.

Aşk adlı evrensel tutkunun en önemli özelliği bireysellik ve tek başına olmadır. Oysa ayartma için iki kişi gereklidir. Ayartabilmek için ayartılmış olmak gerekir. Karşımdakini ayartabildiğim ölçüde onun tarafından ayartılabilirim. İki kişinin varlığı temel kuraldır. Çünkü ayartma oyununu tek başınıza oynayamazsınız. Seni sevmiyorsam bu senin sorunun. Birinden hoşlanmıyorsam bu onun sorunudur. Aşkın doğal bir uzantısı olan kıskançlığın ayartmada bir yeri yoktur -emin olamayacağımız bir şey varsa o da duygusal ilişkidir, oysa göstergeler konusunda yanılabilmek mümkün değildir. Üstelik ayartmada insan, karşısındakine duygusal açıdan bağlanarak psikolojik açıdan onu yutup yok etmeye çalışmaz. Ayartmada aşktaki kıskançlığın kırıntısı bile yoktur.

Aşkın kıskançlıktan ibaret olduğunu söylemeye çalışmıyorum ama aşkta ölçülü de olsa yine de bir kıskançlık, kişisel bir ayrıcalık ve öznellik talebi vardı. Aşk ve duygusallıktan bihaber olmalarına karşın birbirlerini ölesiye seven Yunan tanrıları için, kıskançlık vazgeçilmez bir tutkuydu.

Birini sevmek, onu dünyadan yalıtmak, izlerini silmek, gölgesini sahiplenmek ve ölümcül bir sona doğru sürüklemek demektir. Birini sevmek, sönmüş bir yıldızın çevresinde dolanmak ve onu, karanlık saçan bir ışığın içinde yok etmek demektir. Bir insandan bize sınırsız bir ayrıcalık hakkı tanımasını istemek demektir. İşte bu anlamda kıskançlık bir tutkudur. Çünkü ulaşmak istediği nesneyi bir ideal gibi içselleştirmiştir. Oysa ideal nesne ölü bir nesnedir.

Ayartmayla karşılaştırıldığında aşk daha gevşek, rahat, hattâ bir çözülme biçimidir. En yüce biçimleriyle romanlarda karşılaştığımız patetik bir aşk solüsyonuna benzemektedir. Bir üst aşamada bu patetik biçim, cinsellik tarafından yutulup geçilecektir. Cinsellikse cinsler arasındaki "*nesnel*" ayrım üstüne kurulmuş bir "*ilişki*" biçimidir. Ayartmanın hâlâ törensel bir yanı varken, aşk patetik bir ilişki olmayı sürdürmektedir. Cinsellikse yalnızca bir ilişkidir. Her biçim değişikliğiyle birlikte göstergeler, cinsel ayrım adlı şu en küçük farklılık üstüne kurulmuş organik, enerjetik ve ekonomik işlevsellik yararına, giderek önemlerini yitirmektedirler.

Cinsel ayrımı temel ve özgün bir ayrımlama gibi sunarak tüm ayrımlama biçimlerinin onun bir uzantısı ya da metaforları olduğunu ileri sürmek bir aldatmacadan başka bir şey değildir. Bu düşünceyi onaylamaksa insanın vücutlarla biyolojiden çok daha önemli yapay ayrımlar ürettiğini bilmezden gelmektir. Çünkü bu sonuncular için "*doğal*" ayrım, yapay ayrımın özel bir biçiminden başka bir şey değildir. Saf cinsel ayrımın gerçekten hiçbir anlamı yoktur (Yin ve Yang farklı şeylerdir. Onlar, bu dünyayı yönlendiren güçlerin aralarında gidip geldikleri iki metafizik kutuptur). Savaşçı/savaşçı olmayan, brahman/brahman olmayan gibi ayrımlar kimi kültürlerde cinsel ayrımdan

çok daha güçlü ayrımlardır. Cinsel ayrım biyolojik ve ukal görüntüsünün gerisinde, gerçekte diğer ayrımları yok eden, en zayıf ve yoksul ayrımlama biçimidir.

Doğal ayrımlamanın belirlediği tüm ayrımlama biçimleri zorunlu olarak daha güçsüzdür. Çünkü göstergelerdeki güçlü yapaylıkla bu yapaylığın sahip olduğu o kusursuz düzenleme, *dünyayı bir düzene sokma* (törenleştirme) *gücüne sahip değildirler.*

- Ayartma, cinsler arasındaki estetik ve törensel bir farklılaşma evresidir;
- Aşk (tutku), cinsler arasındaki ahlâkî ve patetik bir farklılaşma evresidir;
- Cinsellik, cinsler arasındaki psikolojik, biyolojik ve politik bir farklılaşma evresidir.

Ayartmanın, aşktan daha kolay bir şekilde anlaşılmasını sağlayan şey budur. Çünkü ayartma daha üst düzeyde bulunan, kusursuz bir "ikili" biçim üstüne kurulmuştur. Ayrımlamanın en uç biçimi cinsel ayrımdır. Ayartmanın sınırlarıyla cinsel ilişkinin sınırları arasında kalan, saf bir ayrımlama biçimiyle saf bir ayrımlayamama biçimi arasında gidip gelen bu evreni betimleyen aşk, biçimler yelpazesinde her seferinde ara bir konuma sahip olmaktadır -özgün bir aşk biçimi yoktur ve bu hâliyle onu betimleyebilmek imkânsız bir şeydir. Gizemli olan, ayartmanın ikili biçimi değildir; gizemli olan, arzularına yenik düşmüş, kim olduğunu anlamaya çalışan öznenin bireysel görüntüsüdür.

Kendini bir şimşek hızıyla kabul ettiren kadere karşılık açıklanması gereken şey kadersizliktir. Yapılması gereken tek şey belki de budur: Kadersizliğin nedenlerini araştırmak. Çünkü derinlerde bir yerlere indiğinizde kadersizlik konusunda, aşk konusunda olduğu gibi, söylenecek hiçbir şey bulunmadığını görüyorsunuz.

Ayartmada gizem yoktur, bilmece vardır.

Bilmece sır gibi karmaşık bir şey değildir. Sırrın tersine, çok açık ve seçik bir şey olan bilmeceden söz edemez ya da onu açıklayamazsınız. Bu, her oyunda temel ve gizli bir kural: Bir bilmece vardır oyunudur -oysa oyun sürecinin kendisinde gizemli olan hiçbir şey yoktur. Oyunun nasıl oynandığını herkes çok iyi bilmektedir.

Dünyaya ait gizemlerin hepsini yüklenmiş olan aşk, her nedense bir bilmeceye benzemez. Yoğun bir anlama sahip olan aşk, bilmece düzenine değil, çözüm düzenine aittir. "*Bilmecenin anahtarı aşktır*" ya da daha kabaca bir deyişle: "*Aşkın altında yatan şeyin adı cinsel ilişkidir*" (Nasıl olur da bu mucizevî gerçekliğin farkına XX. yüzyılda varırız? Hiç kafanıza takmayın, bugüne kadar bilmeceyi çözen biri yoktur, ayartma da gücünden bir şey yitirmemiştir).

İyi ki böyle olmuştur çünkü: "*Seni seviyorum*"un anlamı, söylemeye çalıştığı şey değildir. O, başka bir anlama sahiptir. "*Seni seviyorum*" tümcesi,

ayartma kipindeki anlamına göre anlaşılmalıdır (tüm fiillerde: Şimdiki zamanla emir kipinin arkasına gizlenmiş bir ayartma kipi vardır). Her söylevde bir ayartma kipi vardır. Buna, karşısındaki tümcelere yüklediği ters anlamlarla ulaşmaya çalışan aşk söylevini de ekleyebiliriz (umarım). Bu yüzden: "*Sizi seviyorum*"un söylemeye çalıştığı şey, sizi seviyorum değil, sizi ayartmak istiyorumdur. İki araya bir dereye sıkışmış olan bu önerme, görünümle anlamın çözülemeyen çekiciliğine sahiptir. O yüzden onu ciddiye almanın, inanmanın bir yararı yoktur. "*Sizi seviyorum*"a inandığınız an, aşkla birlikte her şey sona ermektedir. Çünkü bu, anlamı olmayan bir şeye bir anlam vermeye kalkışmaktan başka bir şey değildir.

Karmaşık söylevlerin en açık biçimi budur. Cinsel ilişki talebindeyse böyle bir karmaşa yoktur. Her şey açık seçiktir. Talebin gizlediği bir sır yoktur, sır dışavurumdadır. Cinsel ilişki talebi, bir arzunun itirafıysa o zaman da bu itirafa özgü terimler bulmak gerekiyor, çünkü burada görünümler oyununa başvurmak anlamsız bir şeydir. Aynı "*seni seviyorum*"un buradaki anlamı farklıdır. Buradaki kip ayartma değil, umutsuz dilek kipine aittir: "*Seni sevmek istiyorum*", "*Beni sevmeni istiyorum*".

Burada Lacan'la hemfikir olabiliriz: Çünkü Lacan'a göre cinsel ilişki diye bir şey yoktur, cinsellik bir gerçeklik değildir. Ya da "*seni seviyorum*"la "*seni arzu ediyorum*"lar başka anlama sahiptir: Ayartma anlamına. Ya da sevişmek istiyorum, arzulamak istiyorum anlamına sahiptirler -asla bir aşk ya da cinsel ilişki talebi anlamına değil. Aşk, gerçekleşmesi imkânsız bir karşılaşmadır, cinsellikse Lacan'ın dediği gibi bu karşılaşmanın hikâyesidir. Henüz son sözü söylemedik, çünkü ayartma denilen kurnaz spiral bize gerçekleşmeyen karşılaşmanın hikâyesini değil, gerçekleşmeyen karşılaşma *oyununu* betimler. Doğanın cinsiyetler arasına soktuğu bu hoş ve saçma ayrımdan alabileceği başka bir zevk var mıdır?

Bir zamanlar meydan okuma ve ayartma denilen şey, bugün bir ricaya dönüşmüştür. Cinsel ilişki, arzu ve duygular bir ricaya dönüşmüştür. Beni ayartınız, beni seviniz, orgazm olmamı sağlayınız, benimle ilgileniniz. Fötal bir aşk talebine (fötal stratejiler) kadar gidebilecek saplantısal özellikler. Son iki, üç yüzyıldan bu yana kültürümüze ait tüm aşk biçimlerini (doğal aşk da dahil olmak üzere) belirleyen şey, ana sevgisiyle anne duygusallığıdır. Bunun elinden kaçabilen tek şey ayartmadır. Çünkü ayartma bir talep değil bir meydan okumadır -iki kişi kalmayı, bütünleşmeye yeğler.

Bu, gezgin bir libidoya benzeyen bir aşktır. Çevresini umutsuz bir şekilde tutku sistemleri düzenine göre değil, soğuk ve tutkudan arındırılmış sistemlere, yoğun alt-sistemlere göre etkilemeye ve yayılmaya çalışan bir aşktır. Ekolojik libido: Çağımızı belirleyen şeyin adıdır. Dünyanın dört bir yanına

homéopathiques[2] ve homéostatiques[3] dozlarında dağılmış bulunan bu libido, toplumsal ve psikolojik talebi karşılayabilecek en küçük duygusal farklılıktır. Bu gezgin libidoyu bir oyuktan diğerine, akıntının yönü doğrultusunda aktarabilmek, sürükleyebilmek, yönlendirebilmek mümkündür. Çünkü bir güdümleme düzeninin aradığı ideal niteliklere sahiptir.

Böylelikle ayartmaya ait çözücü enerji, aşkın tutku düzenine geçerek talebin raslantısal düzeni içinde yok olup gitmektedir.

Neyse ki talep konusunda söylediklerimi doğrulayacak bir canlanma görülüyor. Talep kendi terimleriyle açıklanmaya çalışıldığında -ya da açıklanır gibi yapıldığında- yanılgıya düşülebilir. Bu histerik libido, belki de yalnızca yalanlanmayı, yadsınmayı, düş kırıklığına uğratılmayı ve olayla bir ilişkisi olmadığının söylenmesini arzuluyor. Yadsınmak ve çarpıtılmak amacıyla çekilen her söylev gibi, talep de arzunun itiraflarından yola çıkarak diğerini tuzağa düşürüp yanıltabilmek, öyleyse ayartabilmek için onun istekleriyle dalga geçmektedir.

Talep edilen şey, gerçekten ve aynı zamanda buysa talebi karşılamaya çalışmak yanılgıya düşmektir. İşte bu yüzden talebi (beni sev, beni ayart, beni kendimden geçir) karşılamaya pek hevesli görünmeyen insanlar, bir meydan okuma ya da ayartmaya kendiliklerinden karşılık vermektedirler. Talep karmaşasında bir ayartma girişimi seziliyorsa buna ancak ayartmayla karşılık verilebilir.

Sonunda tüm biçimlerin başladıkları noktaya döndükleri görülüyor ki - tersine çevrilebilirliğin başladığı noktaya dönmesi- bu da bizim onlardan söz etmemizi güçleştiren bir durumdur. Bu güçlük, söylenecek bir şey kalmamış olmasından doğan bir güçlük değil, tersine çevirme düzeninin, çizgisel söylev düzeninden intikam almasından doğan bir güçlüktür. Neyse ki bu güçlük asla aşılıp geçilememiştir, oysa söyleyecek bir şeyiniz yoksa her zaman bol keseden atabilirsiniz.

Aşkların en güzeli masal ve romanlardadır. Romanesk biçim mi bu gizli tutkuyu üretti, yoksa tersi mi oldu? Çözülmesi imkânsız bir soru. Gerçekten de özgün bir aşk olayı var mıdır?

Tristan ile Isolde. Bu hikâyede aşkların en yücesi, çaresiz aşk anlatılmaktadır. Bu olağanüstü hikâyede aşkın kendiliğinden ortaya çıkarak sürüp gidememesi oldukça ilgi çekici bir olaydır. Çünkü bu aşkın sihirli bir iksire

2 Homéopathie: Çok az miktarda eritilmiş ilaç kullanarak hastalıkları tedavi etme yöntemi.
3 Homéostatique: Önceden saptanmış bir denge durumuna göre kendini yeniden düzenleme.

ihtiyacı vardır. Bu çiftin biraraya gelmesini sağlayan şey, ruhun doğal devinimi değildir. Aldatıcı, raslantısal, kaçınılmaz bir anlaşmaya benzeyen bu alınyazısındaki şiddetse *yapay* bir şiddettir. Her zaman için göstergelerin yarattığı trajik illüzyona bağımlı olan kader, her zaman için büyüleyici bir özelliğe sahiptir. Burada (psikolojik açıdan yanlış bir şekilde "*tutku metaforu*" olarak yorumlanabilecek olan) iksir bu büyücülüğün ortaya çıkmasını sağlayan göstergedir. Çiftin bu tutkusu ilâhî adalete meydan okumadan başka bir şey değildir. Çünkü mahkûm ediliş nedenleri kutsal şeylere saygısızlıktır. Oysa bu çiftin paylaştığı aşk iksirinin bir dini yoktur. Çünkü ideal biçimlere sahip göstergelerin mübadele edildiği ilâhî adalete ait aşk yasalarının tam tersine, bu iksirin ayartma ve alınyazısıyla bir sözleşme imzaladığı görülmektedir.

Aşk yoktur: Dönüp dolaşıp aynı yere geliyoruz. Olsaydı iyi olurdu ama yoksa da yapılacak bir şey yok. Bu imkânsız ilişkiyi bağışlatabilmek için, romantik dönem âşıkları birlikte intihar etmekten başka bir çıkış yolu bulamıyorlardı. En yüce aşk, ölümü baştan kabul etmiş olan aşk yani tutku-aşktır. Oysa tutku-aşk hiçbir zaman için bir yaşam biçimine dönüşemeyecek olan bu antierotik, antinatürel korku sayesinde yaşayabilmektedir. Bunun, iki arzuyla iki zevkin ideal karşılaşması olarak algılanan bizim aşk anlayışımızla hiçbir ilişkisi yoktur.

Zaten bu pespaye ve (cinsel ve duygusal) bir alış verişe dönüşmüş bulunan bir aşk anlayışının diğerinin elinden kaçıp kurtulabilmek için uydurulmuş bir aşk biçimi olup olmadığını sorgulamak gerekiyor.

Alış veriş ve bu alış verişe uygun göstergeler üretmek, kaderle anlamsız göstergelerin elinden kaçabilmenin tek yoludur. Artık ne iksir vardır ne de meydan okuma. Yalnızca şefkat ve duygular vardır. Yapaylığın ve kendini feda etmenin öldürücü biçimlerine karşı, yaşam, kendini ancak bu şekilde koruyabilmektedir. Bir yaşam ve sevme biçimiyken, insanı amacından saptıran ölümcül bir hafifmeşrepliğe dönüşen ölüm ya da aşkın ayartıcılığına karşı, yaşam kendini yine ancak bu şekilde koruyabilmektedir.

Temel hafifmeşreplikler arasında zevk almayla zevk almamanın gelişigüzel bir şekilde kullanımı da vardır -bu kaderdir. Kaderle yalnızca Tanrı oynayabilir. İkincil denilebilecek hafifmeşreplikler arasındaysa sevmek ve sevilmek vardır. Bunlar -huylar, arzular ve yüzler arasındaki patetik gruplaşma- insanlara mahsus şeylerdir.

İnsanların çoğu sevilmeyi, ayartılmaya tercih etmektedir. Onlar için aşkın kanıtları duygular, zevk alma ve evcilliktir. Belki de insanlar ayartılmaktan korktukları için sevilmek istiyorlar. Çünkü ayartmamak için kesinlikle sevmek gerekiyor.

Zalim ayartma oyunlarına karşı koyabilmek için, sevmek bir tür psikolojik yasak ilişki (inceste), patetik bir yakınlaşmaya dönüşmektedir.

Aşk hiçbir yerde herhangi bir gelişme göstermedi ama (eppure si muove!) dünya dönmeye devam ediyor. Aşkın ortadan kayboluşuysa, ya bir meydan okuma ve kader şeklinde ya da bir değiş tokuş ve talep biçiminde olmaktadır. Eşine seslenen kadın: "*You give love because you want sex!*" ("*Benimle yatmak istediğin için beni seviyorsun!*") derken erkek: "*You give me sex because you want love!*" ("*Benimle yatmanın nedeni sevilmek istemen!*") yanıtını vermektedir.

Ev ekonomisine özgü dünyevî bir biçime dönüşmüş olan aşkla cinsel ilişki kolaylıkla bir pazarlık nesnesine dönüşebilir. Kaderin en yüce biçiminden kurtulduğunuzu sandığınız anda, değiş tokuşun en yüce biçimine düştüğünüzü görüyorsunuz. Bu noktada her şey her şeyin yerini alabilir; her şeyin eksikliği telâfi edilebilir. Benimle yatarsan, seni severim!

Değiş tokuşun olduğu her yerde bir değişiklik olasılığı da vardır. Bir değiş tokuş biçimi değil, bir meydan okuma biçimi olan ayartmanın değişebilmesiyse imkânsızdır. Cinsel ilişki düzeyinde güçlükle de olsa bir denge, optimizasyon ve değiş tokuştan söz edilebilir, oysa ayartmada böyle bir şey yoktur. İşte bu yüzden ayartma insan için tek ölümcül mahrumiyet biçimidir.

Zaten bu karı koca hikâyesinde anlatılmaya çalışılan şey de budur. Çünkü çiftteki burukluğun nedeni bu karşılıklı değiş tokuş imkânsızlığıdır. Çünkü onların istediği şey ayartılmaktır!

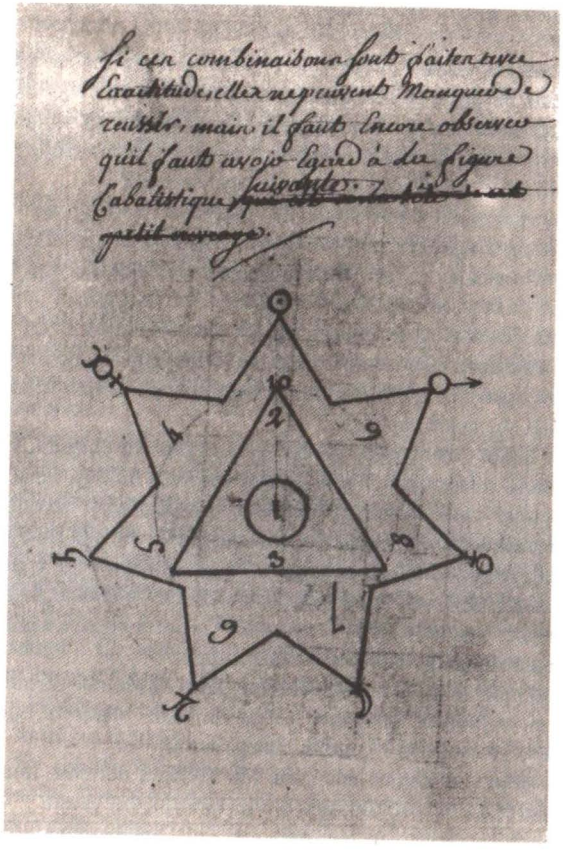
Zaten bir kadın sevilmemeyi bağışlayabilir (aşk ve cinsellik konusunda insan her zaman anlaşabilir) ama bağışlayamayacağı bir şey varsa o da baştan çıkartılmamak ya da baştan çıkartamamaktır. Ona karşı istediğiniz kadar şefkatli ve sevecen olun, baştan çıkartamadığınız sürece sizi müthiş bir intikamın beklediğinden emin olabilirsiniz. Sizi ayartmayan bir kadın yok etmeye çalışacaktır. Aşk ve cinsellik konusundaki tüm günahlar bağışlanabilir çünkü bunlar bir hakaret niteliği taşımazlar. Oysa ruhun can damarını oluşturan ayartma ancak ölümle huzura kavuşmaktadır.

Benim tutkunun kötülük meleği dediğim şeyin kökeninde de bu vardır.

Tutkuların en yoğun, en güzel ve en umutsuz olanında bile diğerini tuzağa düşürmeye çalışan bir kötülük meleği vardır.

Aşkın en çılgın ve yoğun anlarında bile şeytanın dürterek ironik bir şekilde sevdiğini terk et dediği ahlâksız bir davranış biçimi vardır.

Tutkudan daha güçlü olan bir şey varsa o da: İllüzyondur. İllüzyon tutkusu: Cinsel ilişki ya da mutluluktan daha güçlü olan şeyin adıdır. Ayartmak, her zaman ayartmak lâzımdır. Erotik güce oyun ve stratejinin karşı konulamayan gücüyle karşı çıkmak lâzımdır -tuzak hazırlamanın verdiği heyecanı tatmak, yedi kat gökyüzü üstünde bile ironik cehennem numaralarına başvurmak lâzımdır-. Ayartma budur. İllüzyon budur, tutkunun kötülük meleği budur.



Desen: Casanova

Giacomo Casanova, *History of My Life*, Volume: 11&12

Batının Aşk Sembolleri: Don Juan ve Casanova



Dans eden Don Juan

Desen: E. M. Engert

DON JUAN MİTOSU*

Robert Laffont

İspanyol dehasının bir ürünü olan, zevk düşkünü ve ahlâksız Don Juan mitosu dünya edebiyatının en büyük mitlerinden biridir ve melânkolik Don Quichotte kadar ünlüdür. Barok tiyatroyla doğan Don Juan ilk olarak 1630'da Tirso de Molina'nın ünlü komedyası olan *Sevilla Çapkını* karakteriyle karşımıza çıkar. Rönesans ateşini henüz içinde taşıyan XVII. yüzyıl İspanya'sının bağrından gelen Don Juan Tenorio yakışıklı ve nefsine düşkün Endülüslü bir gençtir. Tipik bir liberten ve kadın avcısıdır. En iyi Don Juan portresini babası Diego çizmektedir: Babası Don Juan'ı aslında kendi başına buyruk bir evlat olarak tasvir etmektedir; "ateşli ve yürekli bir genç"tir ve heybetinden ve yiğitliğinden dolayı kendisine Sevilla'lı Hector denmektedir. Gemisi battıktan sonra kendisini kurtaran ve evinde bakan balıkçı güzeli Tisbée de, kendisini büyüleyen bir güzelliğe tanık olur bizler için. Don Juan doğuştan çapkın ve baştan çıkarıcı biridir; hareketleri de sözleri gibi anlam yüklüdür. "Konuşmadığınızda bile çok şey anlatıyorsunuz", der Tisbée bakışlarını kastederek. Kendini beğenmiş, yüzsüz ve yalancı biri olan, arkadaşlarını aldatan ve her şeye yemin eden Don Juan, beş parasız kaldığı kara günleri gören tutumsuz ve savurgan biridir aynı zamanda. Diğer taraftan, Sevilla'yı ilk fetheden kişilerden gelen soyluluğu, onu, katı İspanyol ahlâkı-

---

Çeviri: Özcan Doğan.

* "Dictionnaire des personnages" de tous les temps et de tous les pays. Robert Laffont, Paris, 1960, s. 309-317.

nın yarattığı tutucu gurur duygusuyla karışık bir kibirle doldurur. Bununla birlikte, ateşli doğası ve sınır tanımayan duyguları onu tensel aşka yani cinselliğe iter tamamiyle, öyle ki günaha ve ahlâk dışı şeylere karşı tuhaf bir ilgi duymaya başlar. Yalan yere yemin etmekten ve aldatmaktan hiç çekinmeyen biridir Don Juan; tensel istekleri onu kamçıladığında, önüne çıkan ilk kadınla tanışır hemen. Namusluluk ve günah arasındaki bu trajik çelişkinin temelinde, Don Juan'ın ahlâk sorunu ve onun tensel isteklerle çatışma hâlinde olan soyluluğu yatmaktadır. Tirso'nun sinik ve liberten olan ve arzuları söz konusu olduğunda utanma duygusundan yoksun olan Don Juan'ı, kadınları lekeleyen ve onları aldatmakla övünen bir "Burlador"dur her şeyden önce. Böyle bir aldatmaca ve hainlik, her açıdan talihli bir kişi olan çağdaş Don Juan anlayışından çok uzaktır. Sevilla'lı Don Juan'ın sinikliğini, ahlâk dışı kişiliğini ve bunlara eklenen baştan çıkarıcılığını yadsımak söz konusu değildir elbette, fakat bununla övünmek bir yana, Sevilla'lı Don Juan, ağına düşürdüğü kişileri deli gibi âşık olduğuna inandıran sinsiliğe bir parça deha katar. Bu durum, Tarragone kıyılarının genç balıkçısı Tisbée'yle Don Juan'ın Lebrija sokaklarında karşılaştığı çoban kızı Aminta'nın Tanrı'nın gazabından korkmalarına rağmen kendilerini Don Juan'ın kollarına bırakmalarını açıklamaktadır. Tirso'nun dramında, bu iğrenç aldatmaca trajik bir sosyal adaletsizlik vurgusu kazanmaktadır; Aminta'nın dile getirdiği şu iki ünlü dize bunu çok iyi ifade etmektedir: "La desvergüenza en España / se ha hecho caballeria" (İspanya'da hayasızlık / oldu sana kahramanlık). Halkın içinden gelen bu iki kadını baştan çıkararak adına leke süren Don Juan, Düşes Isabelle'le birlikte Naples'da ve doña Ana de Ulloa'yla birlikte Sevilla'da yaşadığı maceralarda, İspanya'nın büyük çapkını şeklindeki kibirli lâkabının hakkını verir fazlasıyla, fakat burada da başka bir kılığa bürünür ve bu ona sinsice yasak meyvenin tadına bakma olanağı verir. Ayrıca, kendisini Don Juan'a teslim eden Düşes Isabelle'in "Peki kimsiniz siz?" şeklindeki can sıkıcı sorusuna "Quien soy? Un homme sin nombre" (İsimsiz bir adamım ben) diye cevap verdiğinde Don Juan'ın kişiliğini en iyi ifade eden şey "Burlador" değil midir? Don Juan'ın kadında aradığı şey ne sevgi ne de şefkattir; durmaksızın yeniden ortaya çıkan bir arzunun tatminidir onun aradığı şey ve ahlâksız oluşu iki kelimeyle özetlenmektedir: baştan çıkarma ve namussuz olma. Bu karakteri iyi anlamak için, onun, görünürdeki ahlâkî katılığın ardında sınırsız bir ahlâk dışılığın gizli olduğu Habsbourg İspanya'sında doğduğunu hatırlayalım. Tirso için, zevk tutsağı Don Juan mitosu, inanç şekli düşünüldüğünde bu tür bozukluklardan dolayı korkunç cezalara çarpılmaktan korkan bütün bir dönemdeki bozulmuşluğu yansıtmaktadır. Tirso'nun dramında, Don Juan'ın insanlıkla ilgili bir sorun değil de Katolik düşünceyle ilgili bir sorun olduğunu söylemekten çekinmememizi sağlaya-

cak oldukça güçlü bir teolojik boyut vardır. Dramda, kader düşüncesi ve bireyin iradesi üzerindeki tartışmalarda yankı uyandıran, öbür dünya ile ilgili saplantılı bir durum hâkimdir, ki bu, dönemin teologlarını ateşleyen bir şeydi. Günaha karşı duyduğu şeytansı ilgisi ve ölüme karşı delice meydan okuyuşu, Sevillalı'da, Tanrı'nın merhametine karşı duyduğu abartılı inançla tuhaf bir karşıtlık oluşturan yıkıcı cesaretin bir göstergesidir. Aslında, Don Juan, pişmanlık duymak yaşamdaki bütün sorunları bir anda silebileceğine ve Tanrı'nın kendisine tövbe için zaman vereceğine inanmaktadır. Don Juan'ın sapkınlığı, çiğnediği ahlâkın temellerini esas olarak reddetmemesidir. Ve aynı zamanda, onun büyüklüğü –dinsiz olarak yaşamış olmakla birlikte– inançsız biri hâline gelmemesidir. Acıma duygusunu kaybetmiştir, ama inançlıdır hâlâ, zirâ Tanrı'ya ve şeytana inanmaktadır. Tirso'nun Don Juanı'nın bu eşsiz büyüklüğü, Tanrı'nın cezalandırmasıyla çarpılarak öldüğünde doruğa ulaşır. Kadınlarla alay eden birinin sonunda Tanrı'yla bile alay edecek noktaya geldiği bu dramdan çıkarabileceğimiz sonuç budur.

Tirso de Molina'nın yarattığı karakter her şeyden önce doymak bilmez nefsinin kurbanı olan ve sonuç olarak açık bir şekilde ahlâka ve dine karşı meydan okuyan büyük bir senyör iken, Don Juan'dan, bireysel olarak kendisini ortaya koymanın verdiği sarhoşlukla bütün ilâhî ve beşerî yasalara karşı koyan gerçek bir âsi yaratan değişim süreci 1650'lilere doğru İtalya'da başlar. Kahraman, Cicognini'nin *Convive de pierre*'de (*Il Convitato di pietra*, 1650'den önce) daha karamsar, daha katı ve neredeyse kaba saba bir karaktere sahiptir; şiddetli arzularının tutsağı olan, beğenilmek gibi bir derdi olmayan, türlü yollarla ve çoğunlukla da baştan çıkarmaktan çok şiddet yoluyla istediklerine ulaşmak isteyen bu İtalyan Don Juan'da incelik namına bir şey yoktur. Bu karakterin bir diğer çarpıcı özelliği de (ki bu Tirso de Molina'nın modeliyle tam bir zıtlık içindedir) dinî konulara karşı bir bütün olarak ilgisiz olmasıdır; Onofrio Giliberto'nun *le Festin de Pierre* (*Il Convito di Pietra*, 1652) adlı eseri donjuan sorununu daha geniş bir biçimde ele alır; piyesin başlığı da bunu göstermektedir: "Günahkâr çocuk". Doğrusunu söylemek gerekirse, buradaki Don Juan sadece baba otoritesine karşı başkaldırmaz. Varolan bütün düşüncelere ve bütün duygulara şiddetle karşı olan ve Tanrı'ya karşı olduğu gibi topluma karşı mücadele veren özgür ruhlu biridir o. Sonradan geliştirilmesi gereken fakat Giliberto'nun tam olarak ortaya koyamadığı dikkate değer bir bakış açısı vardır burada.

Moliere'in *Don Juan* (1665) adlı eserinin baş karakteri: Don Juan lehine ve Don Juan aleyhine o kadar çok şey söyledik ki, taraf tutmadan karakteri değerlendirmek çok zor gibi görünüyor. Piyesin anlamıyla ilgili, Moliere'in esinlenmediği ancak esin kaynağı olabilecek yardımcı fikirlerle ilgili yorumlardaki farklılıklar, dine yönelik onca dahice saldırının ve lehine olan

onca naif düşüncenin neden olabileceği belirsizlikler, kimi zaman komik kimi zaman ciddi olan oyun atmosferindeki kararsızlık, izleyicinin karşı karşıya kaldığı bütün bu durumlar, [izleyicinin] kendi mizacına göre ve bazen de bir bütün olarak, Moliere'in kahramanından çıkarabileceğimiz düşünce üzerinde fazlasıyla etkili olmaktadır. Fakat bununla birlikte, kabul etmeliyiz ki, eğer oyunda bir bütünlük varsa, bu bütünlük sadece Don Juan'ın psikolojisi üzerinden gerçekleşmiştir; hattâ diyebiliriz ki, birbirine karışan onca olay içerisinde belirgin olarak anlatılan tek olay, Don Juan'ın psikolojisinin, kendisiyle ilgili gerçeklerin ölümüyle birlikte ortaya çıktığı âna kadar yavaş yavaş açığa vurulması sayesinde bütünlük kazanmıştır. Kahramanın kaderini belirleyen yirmi dört saatlik sürede değişen şey kahramanın kendisi değildir, bizim oyunun karakteriyle ilgili düşüncemizdir değişen.

Don Juan ile ilgili ilk izlenimimiz, sinik ama oldukça bayağı bir çapkın olduğu yönündedir. Sganarelle oldukça renkli bir portre çizmektedir. Efendisinin ruhundaki ürkünç yanları görmemizi sağlıyor bu portre, fakat [portredeki] uşağın mimikleri o kadar zoraki ve sözleri öylesine ilginç ki, itiraflarını ve yakınmalarını ciddiye almak için hiçbir nedenimiz yok; portredeki katı gerçekliği ancak zamanla anlayabiliyoruz, zirâ bu şaşırtıcı kompozisyonda her şey söylenmiştir, son ceza dahil; Moliere'in en büyük ustalığı da bizim buna inanmayışımızdır. Fakat, sözleri ince ve nükteli olan nazik yapılı bu beyefendiyi gördüğümüzde, onun, aşk peşinde koşarken aldığı zevki içtenlikle dile getiren ve tatmin edilen arzular eninde sonunda kendisini düş kırıklığına uğrattığında da yine samimi davranan değişken bir adamdan başka bir şey olmadığına ikna oluruz hemen. Pek ince fikirli olmamakla birlikte, Marivaux'nun kahramanı gibi, alevlenen bir tutkunun tadına varmayı bilen biridir her şeyiyle ve kendi aşkından çok başkasının aşkından zevk alır. Genç bir kıza sahip olmak için manastırın duvarını zorlamaktan ya da dinî nikâhın kendisini bağladığını düşünmeksizin evlenmekten rahatsız olmayacak kadar lâubalidir din karşısında, ancak, Tanrı'yla ilişkilerini düzeltmeyi daha sonraya bırakmıştır sadece -bu durumda, tam anlamıyla Tanrı tanımaz değildir bu hâliyle-; cinayetle suçlanır, ancak dürüstçe bir kavga vermiştir ve kralın affıyla bu suçtan hemen aklanır kendince; kısacası, yaşamın çok ucuz ve bayağı olduğu yerlerde bozuk ahlâkın yarattığı şu genç kaçıklardan biridir; kötü bir eğitimin insanî gerçeklere karşı kayıtsız kıldığı ancak hayatın yola getirebileceği bilinçsiz biridir; ve ne olursa olsun kaybolmuş bir ruh değildir o. Ve Elvire geldiğinde Don Juan Elvire'in giydiği elbisedeki zevksizliği onun duyduğu acılardan daha çok önemsiyorsa da, bu, taş kalpli olmaktan çok incelikli ve titiz olmanın bir göstergesidir belki de. Üstelik, Elvire'in ilk sözleri üzerine, bu genç kadının Don Juan'ınki gibi bir mizacı anlayabilecek ya da böyle bir mizacı kaldırabilecek biri olmadığı ve bu mizaç uyuşmazlığı-

nın er ya da geç bu eşleri ayıracağı ortaya çıkar. Don Juan'ın işin içinden sıyrılmadaki sinikliği rezillikten çok beceriklilik gibi görünebilir bu yüzden. I. perdenin sonunda, Don Juan'ın kendisini tamamen söylediği sözlere verdiğini kanıtlayacak ya da kesin olarak gösterecek hiçbir şey yoktur. Dona Elvire'in beddualarına ve Sganarelle'in duyduğu dehşete karşın, komedi ve hafif bir eğlence havası devam eder.

II. perde bu izlenimi bütünüyle doğrulamaktadır. Yaşamdan alınan zevkin, Don Juan için, her türlü durumdan sıyrılmasını sağlayan bir tür entelektüel kıvraklıkta olduğunu görürüz açıkça. Zorluk ne denli büyükse, ustalığının bilincinde olması ona o denli zevk verir. Tamamiyle anlık olarak yaşar, ama, plânsız davranışının kaçınılmaz olarak yarattığı sıkıntı ve güçlükleri çözmekte yeteneğine güvenir. Bütün ustalığı, işin içinden sıyrılmayı bilmesinden geçer, ve [bu yüzden] kimi açılardan Scapin'i çağrıştırır. Kelimelerle örülü tamamiyle hayâlî bir evren yaratır kendisine. Sözcüklerin sadece birer sözcük olduğuna inanır, öyle ki, söylediklerinin kendisini kesinlikle bağlamadığını düşünür: Kelimelerin, başka bir dünyada, yani gerçek dünyada, önüne geçemeyeceği kimi sonuçlar doğurabileceğini aklına bile getirmez. Onun için hareket, elde etmektir, sonra da bundan kurtulmaktır; sahip olmak değildir asla. Sürekli hareket hâlinde bir yaşantısı vardır Don Juan'ın ve zaman kaybetmek ya da bir şey yapmamak korkunç ve kabul edilmez bir şeydir onun için. Uzun boylu şeylere inanmaz Don Juan; geçici sözler, havada kalan laflar ideal bir araçtır onun için; ve bu sözler kendisini etkilemediği gibi, başkasını etkileyeceğine de inanmaz. Utanma duygusundan yoksun olması, kötü yürekli olmaktan çok bilinçsizlik ve düşüncesizliktir. Bu onun için hayatî bir ihtiyaçtır aynı zamanda. Zira, bir an için kelimelerin bağlayıcı olduğunu düşündüğünü farz edersek, yarattığı dünya yok olur tamamiyle. Olağanüstü güzellikteki II. perdenin bize gösterdiği de budur: II. perdede, Dona Elvire'in kardeşlerinin gelişi son anda onun gibi bizi de âniden katı gerçekle yüz yüze bırakmasa, Don Juan'ın kurduğu hayâlin peşinden gideriz sonuna dek. Ancak ilk tepkisi, içgüdüsel hâle gelen ilk tepkisi, aynıdır her zaman: Derhal kurtulmaya çalışır bundan ve "onu arayan belâdan ustaca sıyrılmak" için sıvışır hemen.

Fakat anlıyoruz ki, kurtulmak hiç de kolay olmayacaktır bu kez. Sganarelle de bunu hisseder ve bu yüzden de, doğal olarak, efendisine bazı önemli sorular sorar: 'Tanrı'ya inanmıyor mu acaba? Cehennemden korkmuyor mu hiç?' Fakat Don Juan, bu sorularla uğraşmanın sırası olmadığını düşünür. Şakayla karışık cevap verir ve verdiği cevaplar, inancının tam olmadığı anlaşılsa da, bu durumuyla ilgili pek bir şey anlatmaz. Don Juan'ın "İki iki daha dört ediyor sanırım Sganarelle ve dört dört daha sekiz ediyor" diye cevap vermesi, onun, ciddi olarak inanç meselelerinden bahsetmek is-

temediğini gösterir sadece, özellikle de muhatabı konumundaki budalayla yüz yüzeyken.

Yoksul adamın olduğu sahne çok daha karmaşıktır. Don Juan'ın durumunun toplumsal ve dinî olarak ümitsiz bir durum olup olmadığını kendi kendimize sormamıza neden olan ilk sahnedir bu aslında. Aynı zamanda, Don Juan'ın tartışılmaz bir erdemlilik örneği sunduğunu kabul etmemize neden olan ilk sahnedir. Aslında bir taraftan, Sganarelle'in saçmalıklarına kızan bir adamın, bir yoksula, yani bütün bir Hıristiyanlığın Tanrı'nın bir şahidi olarak görüp saygı duyduğu bir varlığa, hiçbir nedeni yokken acımasızca saldırdığını görürüz, diğer taraftan, bu kez gerçek bir şövalye gibi davrandığını ve az öncesinde hak ettiği bir beladan kaçmaya çalışırken yaptığı gibi, içgüdüsel bir şekilde, tanımadığı insanların yardımına koştuğunu görürüz. Don Juan'ın kişiliği yavaş yavaş ortaya çıkar: Ne olursa olsun, sanıldığından çok daha karmaşık bir kişiliği olduğunu görürüz. Oyunun en can alıcı sahnesi olan III. sahneye hazırlar bu bizleri.

Don Juan ve Don Carlos (Elvire'in kardeşi) karşı karşıyadırlar, ama hiçbiri karşısındakinin kim olduğunu bilmez. Soylulukta ve kibarlıkta birbirleriyle yarışan, aynı sosyal sınıfın bu iki temsilcisi arasında ilginç bir konuşma başlar. Büyük senyör, baştan çıkarıcı kişiliğindeki gurur verici ve tartışılmaz şeylerle kendisini takdim eder bizlere. Şimdiye kadar, sınıfsal avantajlarını kötüye kullandığını gördük; şimdiyse, doğuştan imtiyazlı olan bu sınıfın aşağılık temsilcilerinden biri olmadığını göstermeye çalışır; kendisinden aşağı olanlarla kendisini bir tutsa da, en azından kendi dengi olanlardan üstün gösterir kendisini. Bu noktada, geldiği toplumsal sınıfı her şeyden sorumlu tutar ve onu ise, kişisel olarak, suçsuz buluruz neredeyse. İşte bu anda yüzündeki maske düşer ve çaresiz zayıflığını, kişiliğindeki temel bozukluğu gösterir. Sonunda yükümlülüğü kabullenip bize kendisini affettirmeye çalışırken bile, Don Juan, kendi hesaplarının peşinde olduğunu gösterir sadece – ve kendisi gibilerle birlikteyken bile, aldatmaktan başka bir şey bilmediğini gösterir. Söz konusu olan zavallı kadınlar değildir artık; kendisinden aşağı olan hor görülmüş kimseler de söz konusu değildir; aşktan, kibirden ve de mazeretlerden uzağızdır artık. Don Juan düzenbazın biridir her yönüyle. Ama hayır! Henüz değil. Doğarken kibirle doğduğumuz bir dünyada büyüyen birinin kibiri; Don Juan'ın kibiri, yeni bir hamle yapacaktır. Kendisini tanıyan Don Alonse'un gelişiyle maskesi düştüğünde, meydan okur ve beş kişiye karşı tek başına kavgaya tutuşur. Ve bir müddet sonra, suskun kalan Don Juan, kaderini beklemeye başlar. Kendisine bir hayat borçlu olan Don Carlos ile ölümünü isteyen Don Alonse arasında hayatının söz konusu olduğu bir kavga başlarken ne düşünebilir ki? Moliere, kendisiyle baş başa bırakır Don

Juan'ı; aldığı öğütlerde hile ya da kalleşlik yoktur; kaçmaya çalışmaz kesinlikle, ve kendisine verilen randevuyu kabul eder.

Bir sonraki sahnede, ölüm tehlikesiyle karşı karşıya kalışı, onun Dona Elvire ile ilgili kararını bir parça olsun değiştirmez: "İhtirasım son buldu ve yükümlülük altına girmek benim tabiatıma uymaz. Aşkta özgür olmak isterim ben..." Bu davranışında, tartışılmaz bir ciddiyet ve soyluluk vardır. Bununla birlikte, Don Juan, istemediği kadar etkilenmiş görünmektedir. Commandeur de Ulloa'nın heykeline karşı düşüncesizce meydan okuyuşunu, içinde bulunduğu güç durumla ve sinirli oluşuyla açıklayabiliriz sadece. Bu meydan okuma, Don Juan'ın, kaderini belirleyen dakikalarda Tanrı'ya karşı bulunduğu çok daha önemli ve çok daha etkili bir meydan okumayı ifade etmektedir açıkça. Yakında ölecek olması ihtimali karşısında, Don Juan, son bir kez daha ebedî hayata inanıp inanmadığı konusunda emin olup olmadığını düşünmeyi de bir an olsun ihmal etmez. Commandeur'ün heykeline karşı meydan okuyuşu, cevabının 'hayır' olduğunu ve cesaretinin de yine buradan geldiğini gösterir. Fakat, Commandeur'ün başının öne eğilmesi her şeyi yeniden gözden geçirmesine neden olur. Konu ne olursa olsun asla düşünmeye yanaşmayan bu adam, içinde kuşku uyandığını görür ilk kez.

IV. perdenin başlamasıyla, oyun yeni bir boyut kazanır. Buraya kadar, önüne geleni kandıran sinik ve uyanık birinin başkalarını aldatmaktan zevk aldığını gördük: Şimdiyse bu adamın kendi kendisini aldattığını görürüz. Yaptığı hareketlerin yarattığı toplumsal sonuçlardan kaçmak için başvurduğu bütün ustalığı, içinde uyanan bu korkunç ve amansız metafizik kuşkunun yaratacağı sonuçlardan kaçmak için kullanır bu kez. M. Dimanche'ın olduğu sahne, köşeye sıkışmış birinin rahatlama çabasından başka bir şey değildir. Fakat, M. Dimanche gibi birinin karşısında kendisini güçlü göstermeye çalışmak kolaydır: Don Louis'nin gelişi, sahte kahramanı gerçek savaşıyla baş başa bırakır yeniden ve yaşadığı gerginlik canını sıkar fazlasıyla: "Zaten bana takılasınız diye geldim buraya". Don Juan, kendi gerçeğiyle yüz yüze gelmekten kaçınır bir kez daha. Fakat soğukkanlılığını yitirir tamamen. Küstah davranışı, kendisini köşeye sıkıştırılmış hissettiğini gösterir. Amansız bir kıskaca alınır Don Juan: Tragedya kıskacı. Dona Elvire görünür tekrar. Don Juan artık Don Juan değildir: Kendi rolünü oynar, ama çok daha sinik davranır ve Elvire tekrar çıktığında, içinde bulunduğu duruma rağmen, sıkıntısını atmaya çalışır, ancak kısa sürede sıkıntısıyla baş başa kalır yeniden (fakat çok geç kalmıştır yine de): "Kendine çeki düzen vermek lazım yine de Sganarelle". Gülüşmeler olur yine ve esas yüzleşme gerçekleşir sonra: Commandeur randevusuna gelir. Don Juan sıkıntısını gizlemeye çalışmaz artık; duruşunu ayarlamaya çalışır sadece: "Göstereceğim size! Kimse beni alt edemez!" Ancak işler tersine döner; sahte kabadayı Don Juan

Commandeur'ü davet etmeye cesaret edemez, Commandeur, şöyle bir tepeden bakar ve Don Juan'ı davet eder: "Cesaretiniz var mı?"

Son perdedeki ilk sözlerle gelir cevap; Don Juan korkmaktadır ve kalleşlik silahına sarılır: Aldatıcı Don Juan, iki yüzlü biri hâline gelir. Ruhundaki bütün soyluluk kaybolur. Konu mankeni gibi davranan bu adamın beli bükülür artık ve çuval gibi yere yığılır. Kavga şimdiden kaybedilmiş gibi görünür bizlere. Zorda olduğunu anladığında, gerçekle yüz yüze gelmek zorunda kalır ve Don Juan diye biri olmaz artık. Onda soyluluk sandığımız şeyin görünüşten başka bir şey olmadığını anlarız. Balık baştan kokmuş ve bizleri yanıltmıştır. Son sahneler, her birimizin önceden gördüğü şeyin kaçınılmaz olarak gerçekleşmesinden başka bir şey değildir artık... Ama hayır, her şey bitmiş sayılmaz yine de! Kahramanın son anda bizleri şaşırttığını görürüz yine. Don Juan kendini inkâr etmez. Galile'nin öldüğü gibi ölür Don Juan. "Ne olursa olsun, Don Juan yaptıklarına pişman oldu demeyecck kimse". Bu sonda, Don Juan'ın ruhundaki şeytanın izlerini görür kimileri. Kimileriyse, bu kokuşmuş ruhta büyüklükten geriye kalanı alkışlar. Moliere'in kişisel görüşünün ne olduğunu sürekli tartışacağız belki de. Şunu söylemekle yetinelim ki, bütün büyük komedyalarında olduğu gibi burada da, Moliere, açık bir kapı bırakmak istedi belki de. Bu büyük belirsizlikle birlikte kahramanın içimizde yaşamaya devam etmesinin tek nedeni de budur.

T. Moliere, kahramanını yaratma işini, kendisini izleyen La Grange'a (1639-1692) bırakır, çünkü o da yine Sganarelle'i kullanmıştır. La Grange, kalabalığın çok sevdiği birisiydi. Yani, her iki Don Juan'da da (ki bu her türlü yoruma açıktır), Moliere, kibar çapkın karakterini önemli hâle getirmek istiyordu, bunun için de karakterin bu yönünü "liberten" üzerinden (kelimenin XVII. yüzyıldaki felsefî anlamıyla) daha baskın hâle getiriyordu. Bununla, karakteri biraz yumuşatmak ve aşırılıklarını azaltmak istiyordu belki de. Kısa süre sonra çıkan *Tartuffe* kavgası da bunu doğrulayacaktır zaten. Bu gelenek uzun süre takip edilecek ve Comédie-Française'de, oynanan son oyunlara kadar devam edecektir. Thomas Corneille'in manzume şeklindeki dozu azaltılmış uyarlamasıyla Don Juan Comédie-Française'de oynandığında, Bellecourt (1725-1778) ve Fleury (1750-1822) rol almışlardır, ve bunların rolü de "marki" rolüydü. Bununla birlikte, bu uyarlamada da (ki bu birçok defa oynanmış ve uzun süre Moliere'in eserlerinin yerini almıştır), kendisi de tragedyacı olan Larive'i ve değişik bir tarzı olan ünlü Molé'yi (1734-1802) görürüz "baş rol"de: Değişik yönde yorumların olabileceğini gösteren önemli bir örnektir bu da. Bu uyarlamayla geri plâna düşen Moliere'in piyesi, 1841'de Odéon'da ve daha sonra 1847'de Comédie-Française'de izleyicinin karşısına çıkar en sonunda; ve 1917'ye kadar, yetmiş yıl boyunca, her açıdan zor olarak değerlendirilen bu eser, sadece doksan

sekiz temsil yapacaktır. Bu nedenle, çok az oynanmış bir Moliere eseridir bu ve böyle olunca da eserin kahramanını canlandıran çok az insan olmuştur. Kahramanı oynayan bazı önemli isimleri vermek gerekirse: 1847'de Geoffroy (1804-1895) oynamış ve mağrur senyörü çok iyi canlandırmıştır; Bressant (1815-1886), sahnede olduğu gibi sokakta da çapkın olan bir tipi canlandırmıştır; ve son olarak Raphael Duflos (1858-1946) yine ünlü çapkını canlandırmış ve bu rolü 1917'deki bir oyunda ve daha sonra, Moliere'in doğumunun üç yüzüncü yılı dolayısıyla verilen altı temsilde oynamıştır. 1925'te, bu rol, benzer bir yorumu olan Maurice Escande'a ve savaştan sonra da Jean Debucourt'a (1894-1958) geçer. Jean Debucourt, çok daha modern bir bakış açısıyla, Debucourt'un sanatını ifade eden üslûp derinliğiyle uyumlu bir biçimde, babası Le Bargy gibi oynamıştır bu rolü.

Fakat, ses getiren gösterimlerle Don Juan'ın iki ayrı sahnede oynanması, karakterin teatral yönüyle ilgili sorunu bütünüyle güncel hâle getirdi ve paralel değerlendirmelere ve kimi ihtilaflara neden oldu. Burada söz konusu olan, Louis Jouvet (1887-1951) tarafından verilen temsiller (Th. de l'Athénée, 1947; turnelerde iki yüz temsil vermiştir) ve Jean Vilar'ın T.N.P'de verdiği temsillerdir (1953-54 sezonu ve ardından yeni temsiller ve turneler). Bir eleştirmen, bu iki yorumdaki zıtlığı çok iyi göstermektedir: "Don Juan... Jouvet'nin bir türlü uzak durmayı başaramadığı sade ve mekanik opera yerine, Vilar'ın bizlere gösterdiği benzersiz bir Yer ve Gök Kavgası hâline gelmiştir bizim için artık". Gerçekten de, dekoratör Christian Berard Jouvet'nin gösterisini fazlasıyla yüklü hâle getirmişti ve üstelik çok daha parlak ve görkemliydi. Fakat, oyunun temelindeki metafizik yoğunluk biraz kırılmış gibi görünüyordu. Jouvet rolü büyük bir başarıyla oynuyordu, fakat çapkınlığı bir "çapkınlık oyunu"na döndürüyordu bir bakıma. "Kadın düşkünü adam" olan geleneksel Don Juan'ı terk eden Jean Vilar, özgür ruhlu kişiyi ön plâna taşıyor ve eserdeki felsefî alt yapıyı açığa çıkarıyordu bir bütün olarak. Moliere'in düşüncesinden doğan karmaşık ve bütünlüklü Don Juan karakteri asıl şeklini buluyordu ilk kez. 1917'den beri değişik Don Juanlar gören herhangi biri, abartıya kaçmadan ve taraf tutmadan, en gerçekçi, en zengin ve aynı zamanda en can sıkıcı Don Juan'ın Jean Vilar tarafından sunulan ya da onun sayesinde yerini bulan Don Juan olduğunu söyleyebilir: [yani] XVII. yüzyılın bu "gizem"inde ortaya çıkan doğaüstülüğün karşısında bile hiçbir şey düşünmeyen, geri adım atmayan ve sonuna kadar, yani acı sonun Moliere'deki kartezyenliği ve gassandizmi taçlandırdığı âna kadar oyununu oynayan filozof ve inkârcı bir liberten.

İspanya'da Antonio de Zamora'nın komedyasıyla yeniden görünür Don Juan: *"Bitmeyen mühlet, ödenmeyecek borç yoktur"* (1714). *Sevilla Çapkını*'nın sözlerinden esinlenilen bir başlıktır bu, ki Sevilla Çapkını'nın bu

sözleriyle, Tirso, ünlü dramının ahlâkî açıdan ne anlama geldiğini özetlemektedir. Zamora'nın, "Burlador" örneği üzerinden yaratılan Don Juan'ı kavgacı bir yalancı, özgün tipten uzaklaşıp bayağı bir sefih hâline gelen cüretkâr ve gözü pek bir kabadayıdır. İtalya'da, Goldoni'nin *Don Juan yahut Libertenin Cezası* adlı eseri, popüler ve şarlatan üslubuyla Comedia dell'arte'a yakın durur ve karakterde hiçbir ilerleme göstermez. Ancak, bu konudaki en büyük yenilik, Byron'un Don Juan'ıyla gelir (1819-24). Kahramanının özelliği, kadınların gönlünü fetheden bir âşık değil de baştan çıkarılmış bir çapkın olmasıdır. Çok genç yaşlardan itibaren kadınlarda tutku uyandıran biridir ve ilk adımı atanlar daima kadınlar olur. Doğal bir çapkınlığı olan bir kahramandır, öyle ki, baştan çıkarma gibi bir isteği asla olmaz. Yüreğinde kötülük yoktur ve aldatmaya ya da yalana başvurmaz kesinlikle; ve cazibesi, insanı aldatan bir görünümle, kadınları kandırmasına izin verir. Çağdaş Don Juan mitosunda, kişisel cazibesi her şeye yeten çapkın bir âşıktır o. Ne şeytan ruhlu biridir, ne de bir günahkâr; ironisinin ve Voltaire'i andıran şüpheciliğinin, Tirso'nun Don Juan'ının acınacak görkemiyle hiçbir ortak yönü yoktur. Bu şiirsel yapıtta, günah sorununa (kelimenin teolojik anlamında) ya da ahlâk karşıtlığı konusuna (kelimenin rasyonalist anlamında) yer yoktur. XVIII. yüzyılın mirası olan geleneğe uygun olarak, Don Juan karakterinde, kahramanın şeytanca çapkınlığı, yerini kibarca kur yapmaya bırakır artık. Don Juan, insanlarla alay eden yoldan çıkmış biri değildir; kadınların gönlünü çelmek için varolan aristokrat bir çapkındır.

Christian Dietrich Grabbe, *Don Juan ve Faust* adlı dramında (1822), daha önceden 1809'da Nikolaus Vogt tarafından *Mayence'da Boyacılık ve Basım (Der Farberhof oder die Buchdruckerei in Mainz)* adlı dramda ele alınan bir yaklaşımı dener yeniden. Daha önceden Mozart'ın operalarında da taslak hâlinde gördüğümüz prometheci ve tipik romantik Don Juan anlayışı, burada doruk noktasına ulaşır: Faust olarak Don Juan, sonsuzluğa susamış bir Titan'dır; ancak, rakibine oranla çok daha güçsüzdür (her iki kahraman da aynı kadına âşıktır), zira Grabbe'ın düşüncesine göre, Don Juan, Faust'u suça iten Cermenlere özgü açık yüreklilik karşısında Lâtinler'e özgü uçarılığı göstermek durumundadır.

Balzac, 1830'da yayımlanan *Sonsuz Hayat İksiri* adlı öyküsüyle, Don Juan mitosunun romantik yönünü daha belirgin hâle getirmiştir. Babasının elindeki sonsuz hayat iksirini içirip onu yeniden canlandırmaya yanaşmayan Don Juan Belvidero, artık bütün kişiliğini belirleyecek olan bir egoizmle hareket eder. Kendi kibirine hapis olan ve dünyaya hâkim olup insanları küçümseyen bu adam, mutlak kudretin peşinden giden mutlak kopuştaki satanik eğilimi temsil eder. Ancak gücü kalmamıştır. Kadınların yanındayken, Belvidero hiçbir zevk alamaz. Her şeyi yargılayan ve alay edilmekten

kurtulamayan bir adamdır artık ve hayatı sürekli alay konusu olur. Uzun bir hayatla ilgili hayâlleri de suya düşer (zira Don Juan babasının iksirini almıştır miras olarak): Değerli şişeyi korkudan yere düşüren oğlu, onun takipçisi olur ister istemez. Tek başına mutlak güce ulaşmak için babasıyla olan bağlarını koparan ancak doğanın kanunlarını çiğnediği için aşağılanmaya ve güçsüzlüğe mahkum olan son derece romantik bir insan tablosudur bu.

Buna karşın, Puşkin'in *Convive de pierre* (1830) adlı dramındaki Don Juan, yazar hikâyeden sadece bir bölüm seçmiş olsa da, geleneksel tipten pek farklı değildir.

Don Juan de Manara, Prosper Merimée'nin *Çilekâr Ruhlar* (1834) adlı öyküsünün baş karakteridir. Annesi onu bir aziz, babasıysa bir kahraman yapmaya çalışır; on sekiz yaşında âyinlerde bulunmaya başlar ve kılıç kullanmakta Cid'den daha iyidir aynı zamanda. Bununla birlikte, bir iki öğrenci yemeğine katılması ve kötü öğütler veren bir arkadaşının olması, kısa zamanda bütün prensiplerini yitirmesine yeter. Çapkınlık maceraları ve düellolar art arda gelir o zaman. Dolu dizgin yaşamdan alınan zevk bütün vicdan azabını siler, ancak bu, romantik bir meydan okumaya dönüşmez hiçbir zaman; sadece, metreslerinin listesini yaparken, her türlü gruptan insanları aldatmış olsa da (zira Papa'nın metresini dahi baştan çıkarmıştır) Tanrı'yı aldatmadığını fark eder. O zaman, dindar bir kadını ayartmaya çalışır bu kez ama çilekâr ruhların duaları onu bu büyük günahtan alıkoyar. Tuttuğu yolu bırakıp bir manastıra kapanır ve nefsini köreltmek için uğraşır. Bir an, bir düşmanın attığı tokat (ki bu düşmanı düelloda öldürür hemen), içindeki düşkün adamı yeniden canlandırır, ancak kendini kaybettiği bu ânın karşılığını on yıl boyunca her gün aşağılanarak ve günah çıkararak öder. Hikâyedeki kahraman kendisini ateşleyen bir iç hesaplaşmayla değil de dışarıdan bakılarak betimlendiği için, buradaki Don Juan, bir döneme âit renkli bir tablo çizmek için bir araçtır ve bu mitosta yeni bir açılım ya da yeni bir boyut teşkil etmez.

İspanya'da, José de Espronceda, *Salamanque'ın Talebesi* adlı eserde İspanya'nın ilk romantik Don Juan'ını yaratmıştır (1840); eserin kahramanı, Tirso'nun "Burlador"undan esinlenilerek yaratılmıştır. Don Felix de Montemar, yazarın deyimiyle "ikinci Don Juan Tenorio", kibirli ve küstah, dinsiz ve cesur, mağrur ve kavgacı bir adamdır. Bakışlarında hakaretin ve sözlerinde alayın eksik olmadığı bu adam, kimseden korkmaz ve kılıcından ve de itibarından başka bir şeye güvenmez. Romantik satanizmin somut bir örneği olan bu Don Juan, doğuştan âsi, dâhiyane bir kötülük ve bozgunculuk örneğidir. Tanrı'ya ve şeytana meydan okur; kur yaptığı kadınlarla alay eder ve sevgisini kazandıktan sonra onları aşağılamaktan zevk alır. Vicdan azabı gibi korku da ona yabancıdır; hayâletlerin ve doğaüstü şeylerin karşısında

son derece soğukkanlıdır. Fakat, işlediği suçlara, dinsizliğine ve kibrine rağmen, kokuşmuş ruhunda sarsılmaz bir büyüklük saklıdır bu libertenin.

Zorilla'nın *Don Juan Tenorio*'su (1844), "Burlador"un İspanya'daki en popüler yorumudur. Zorilla'nın, Alexandre Dumas -bkz. *Don Juan de Manara*, (1836)- ve Merimée'nin romantik dramlarından sonra gelen Don Juan'ı, Tirso'nun Don Juan'ının bütün özelliklerini barındırır. Bununla birlikte, kahramanı, geleneksel tipin yeni bir tasarımından çok, dış gerçekliğin yüceltilmesinin bir sonucudur. Donjuancı kişiliğin temel yapısı önemli ölçüde değiştirilmiştir: Böylelikle, Don Juan'ın Dona Ines'e duyduğu aşk da yeni bir biçim alır, ki bu aşk, Dona Ines sayesinde, bu günahkâr çapkının günahtan arınışını ve finaldeki kurtuluşunu haber verir bizlere. Tirso'nun dramının ahlâkî yönünü düşünürsek ve Don Juan karakterinin temelinde tutkunun olmadığını hatırlarsak eğer, Zorilla'nın kahramanının günahtan kurtulmasını sağlayan aşkın, Donjuancılığın inkârı olduğunu kabul etmek gerekir. Zira, Don Juan âşık olduğunda, Don Juan olmaktan çıkar artık.

Nikolaus Lenau'nun aynı adı taşıyan ve ölümünden sonra yayımlanan şiirinde (1851) betimlediği Don Juan, geleneksel tipten oldukça farklıdır: Kahramanın aşkta aradığı şey, şu veya bu kadını elde etmek değildir artık; eşsiz kadının, evrensel güzelliğin sembolü olan Ebedî Kadının fethedilmesidir. Bu eşsiz kadınla hiçbir zaman karşılaşamadığından, nafile yere bir kadından diğerine koşup duran Don Juan, doyumsuz arzuların kurbanıdır artık sadece; her türlü zevki tattığı için artık büyü bozulur ve Don Juan derin hayâl kırıklığına uğrar; ve bir düelloda, düşmanının kılıcını göğsüne dayar. Son derece romantik olan ve temelde dinî yönü ağır basan bu yorum öylesine heyecan vericidir ki, Lenau'nun Don Juan'ının kalbi şairle birlikte atıyor gibidir adeta, ve sonunda yaşanan çılgınlık, şairin Sophie von Loewenthal'a duyduğu ümitsiz aşkın bir etkisidir belki de.

Alexis Konstantinoviç Tolstoy'un manzume şeklinde yazılmış aynı adı taşıyan dramı (1862), geleneksel hâle gelen Don Juan çizgisinden son derece farklıdır. Tolstoy, oyunun başındaki şaşırtıcı girişte, Don Juan'ı Tanrı'nın sevgili kulu bir adam olarak sunar. Kutsal ruhlar korosu, Lucifer'e Don Juan'la ilgilenmesini yasaklar (o sıralar henüz on beş yaşındadır) ve ona "... Onun yanında / Kutsal bir bekçi nöbet bekler, / Senin günahkâr ellerinden uzak kalsın diye. / Unutma! Don Juan'ın Tanrı'nın seçilmiş kuludur" der. Şüphesiz, Tolstoy'un Don Juan'ı günahtan korkmayan bir çapkındır, ancak yazar, yoldan çıkmasına neden olan psikolojik nedeni bize göstermeye çalışır. Don Juan, bütün hayatı boyunca "duygularımdan çok yüreğimi hisseden bir yürek / Ruhumdaki heyecana karşılık verecek bir yürek" arayacaktır; kadınların esiri olduğunu bile söyleyecektir kendi kendine. Tolstoy'un Don Juan'ının tek düşmanı hakarete uğramış kocalar ya da terk edilen nişanlılar

değildir. Tanrıtanımazdır Don Juan ve bu yüzden engizisyon adamları tarafından takip edilmektedir; bu sonuncular, uşağı Leporello'yu yakalayıp ondan efendisini izleyeceğine dair söz alırlar. Ancak Leporello ikili oynayacak ve hem engizisyoncudan para koparacak hem de Don Juan'a yardım edecektir. Yakılarak öldürülmekten korktuğu için kaçmak zorunda kaldığı Sevilla'ya geri döndüğünde, babası Commandeur de Solis'i ve nişanlısını öldürdüğü hâlde Dona Anna'nın yanına sığınır. Dona Anna'nın iyi kalpliliği ve dürüstlüğü, Don Juan'ın ruhunda büyük bir değişim yaratır. Don Juan'a yaptığı iyiliklerin kurbanı olan Dona Anna öldürüldüğüne, Don Juan bir manastıra kapanır ve orada günlerini çileye çekilerek ve günah çıkararak geçirir, ve böylelikle, oyunun girişindeki kutsal ruhların haklı olduğunu görür.

Miguel de Manara adlı "gizem"inde (1911-12), Oscar Venceslas Milosz, bir çok yönüyle Don Juan'ın sonu gelmez arayışlarını anımsatan ancak Kilise'nin kendisini kutsal ilân ettiği mutlu bir sonla biten bir yazgısı olan tarihsel bir karakter koyar sahneye (1627-79). Tirso de Molina'nın isyankâr kahramanına ya da Moliere'in kaygısız libertenine tamamiyle zıt bir karakter olan bu Don Juan, nafile yere arzularını Tanrı'nın yarattığı varlıklarda tatmin etmeye çalıştıktan sonra kaderinde sadece Tanrı'nın olduğunu fark eden ve mutlak'a ermeye çalışan biridir temelde.

Lesia Ukrainka'nın Don Juan'ı, *Commandeur de pierre* adlı dramındaki görünümüyle, bir çapkındır her şeyden önce; hiçbir şeyden ve hiç kimseden korkmayan ince zekâlı ve güçlü bir adamdır. Fakat bu adam, "dipsiz bir ikiyüzlülük denizi olan katı şövalyelik ahlâkı"na karşı duran bireyci biridir her şeyden önce, ki kendisi de doğuştan bu şövalyeliğin bir parçasıdır. Ancak Don Juan -ne söylerse söylesin- prensipleri için vermez bu mücadeleyi, zira göklere çıkardığı ve kendisini savunucusu olarak gördüğü özgürlük, başıboşluk için bir bahanedir sadece. Bununla birlikte, Ukraynalı şairin Don Juan Tenorio'su, marki de Manara, Batılı şairlerin ve dram yazarlarının eserlerindeki gibi her şeyi elde eden birisi değildir. Onda kendisininki kadar ihtiraslı ve özgür bir ruh görüp, kendisinin kurbanı olan Commandeur'ün âsâsı ve pelerini ve hattâ -uzak bir gelecekte- kraliyet tacı için söz veren Dona Anna'nın kurbanıdır Don Juan. Eğer örneğin Tolstoy'un Don Juan'ı, kendisini tabiatını terk edip iyi biri hâline gelecek biri gibi görmediği için ölüyorsa, Lesia Ukrainka'nın Don Juan'ı, Dona Anna'nın kurduğu korkunç büyüklük hayâllerinin esiri hâline gelerek, yarattığı kişiliğe, yani "özgürlük şövalyesi" kişiliğine ihanet ettiği için ölür tam da.

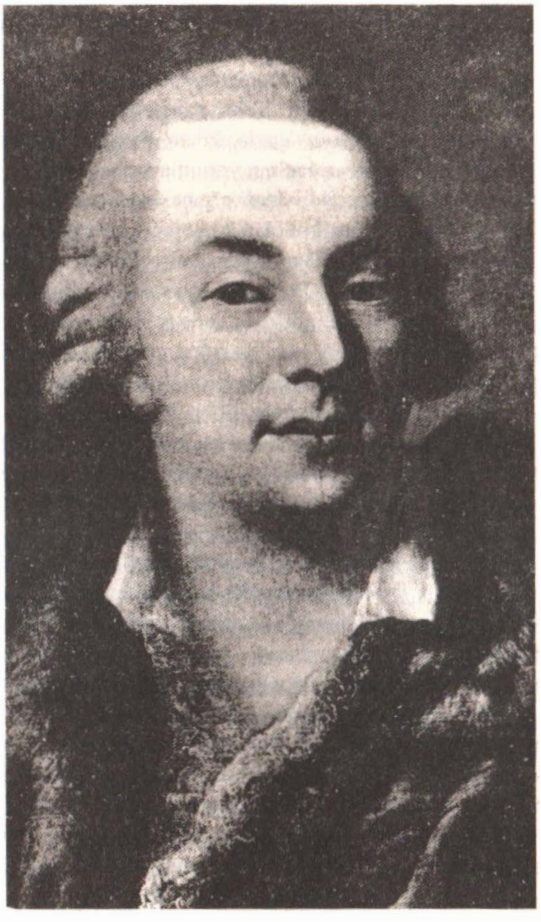
Evrensel bir üne kavuşan Don Juan karakterini canlandıran başka pek çok eser vardır. Hoffman'da sembolik ve faustçu; Guerra Junqueiro'da melankolik (bkz. *Don Juan'ın Ölümü*); Unamuno'da varoluşçu; Azorin'de yaşlı ve babacan; Pérez de Ayala'da kadınsı ve küstah; Alvarez Quintero Kardeş-

ler'de kibar bir çapkın; Dilthey'de şiirsel ve duygusal; Bernard Shaw'da kadınları peşinden koşturan biri; Lenormand'da spiritüalist; Marquina'da soğuk ve itici ya da Jacinto Grau Delgado'da olduğu gibi derinlikli ve karşı konulmaz biri olan, binbir kılığa bürünen ve bilmeceyi andıran Don Juan bütün dünyayı fethetmiştir. Onu gerçeğin derinliklerinden çıkaran yaratıcısındaki güçlü yetenek, kişiliğindeki derinliği açığa vurmadan ve ruhundaki gizemi açığa çıkarmadan belli bir biçim verdi ona sadece. Angel Valbuena Prat'ın da belirttiği gibi, salt edebî bir yaratım olmaktan çok hayatın içinden gelen Don Juan, anlaşılmaz ve ölümsüz biridir.

Ancak, Mozart'ın aynı adı taşıyan operasındaki Don Juan'ın (1787), odak noktası olduğu bir eserde, görece daha küçük ölçekli kalması ilginç görülebilir. Müzisyenin "dramma giocoso" operasını kalifiye ettiğini unutup da romantizmin bu başyapıtla sunduğu tamamiyle trajik yorumun etkisine kapıldığımızda, çalınan bütün parçaların, kadınların olduğu sahnelerdeki gibi oldukça hoş ve etkileyici bir güzelliği olduğunu ya da ikinci perdedeki mezarlık sahnesinde, Don Juan küstah bir biçimde Heykeli akşam için davet ettiğinde olduğu gibi ironik bir gidişatı olduğunu ve nihayetinde, birinci perdedeki "şampanya şarkısı"nda olduğu gibi büyük bir cesaret içerdiğini gördüğümüzde çok daha şaşırırız herhâlde: "Finch'han dal vino", -ancak bu, Son Karardaki ortama, yani son sahnedeki atmosfere bizleri pek de iyi hazırlamıyor gibi görünmektedir. Roldeki kimi bölümler, bufa operasındaki İtalyan zarafetini bütünüyle korumaktadır; örneğin Zerlina ile olan düo: "Là ci darem la mano", ya da, tatlı bir mandolin ve "pizzicato" olarak çalınan bir telli çalgı eşliğindeki "Deh, vieni alla finestra" serenadı. Don Juan'ın kaderindeki trajik yönü veren şey orkestra ögesidir; kaderin simgeleştirilmesinden başka bir şey olmayan, Commandeur ile olan müzikal antagonizmadır; ve Don Juan'ın doymak bilmez ihtirasını dile getiren allegro assai ile, allegroyla birleşen andantedeki kasvetli re minör ezgileri arasında yer alan uvertürdeki kontrasttır aynı zamanda ve sonuçta, Don Juan, kendisine olan sarsılmaz sadakatin bir simgesi olan kesin bir karşılıkla Heykelin amansız armonilerine cevap verdiğinde şeytansı gücün doruk noktasına ulaştığı son sahnedir bir bütün olarak. Onun büyüklüğünü yaratan da bu sadakattir. Kahramanın kendi çabasını sonuna kadar sürdürebilmesi için bir bakıma zorunlu olan trajik ölüm, bir zafer gibi görünür o zaman. Mozart'ın Don Juan'ı, boyun eğip cezasını çeken bir suçlu değildir; isyanıyla elde ettiği sonsuz özgürlükten vazgeçmektense ölümü seçen şen ve gururlu bir kahramandır. Ve aslında, doğaüstü kişiliğine rağmen, Don Juan'ın düştüğü felâketin dinî bir karakteri yoktur tam olarak. Kahraman kendisini iyinin ve kötünün ötesinde bulur adeta. Dona Elvire'in yakarmalarına boyun eğmek istemiyorsa, bunun nedeni inkâr etmesi değildir, aynı dili konuşmuyor olmasıdır sadece. Sonuna kadar

kaderini izlemekten başka bir şey yapamaz o; ve bu kader, iblisçe her şeye sahip olmak değildir; zorunlu temel güçleri elde etmektir. Don Juan'daki şaşırtıcı canlılık, sınırsız nefsî arzuları ve masum sevinç; Don Juan'ı durmaksızın sonsuzu istediği zamanın oyuncağı yapan şey işte budur; gerçek bir vicdanı retten çok onu karşı konulmaz bir şekilde ahlâkdışı yapan şey budur. Bir bariton ya da bir bas ile oynanan Don Juan rolü, 29 Ekim 1787'de Prag'da yapılan opera prömiyerinde, *Figaro'nun Düğünü*'nde (1786) yıldızı parlayan şarkıcı Luigi Bassi'ye verilir. Yakın zamanlardaki yorumlar içinde, Mariano Stabile, George London, Enzio Pinza (bas), Giuseppe Taddei, Giuseppe Valdengo ve John Brownlee'nin yorumlarını sayabiliriz.

Mozart'ın başyapıtı dışında, Don Juan efsanesinden esinlenen çok sayıdaki opera içinde, kahramanı müzikal olarak gerçekçi bir şekilde canlandıran başka hiçbir opera yoktur. Bu nedenle, Alexandre Sergueviç Dargomiskij, *Convivde de Pierre* adlı eserinde, Puşkin'in aynı adı taşıyan şiirini (1830) titizlikle izlemeye çalışmıştır; metindeki en ince tonlar ve ses değişiklikleri, sadece şiiri tamamlayıcı bir işlevi olan müzikal eşlikteki sözlü üslûpla olduğu gibi aktarılmıştır. Richard Strauss'un *Don Juan* adlı senfonik şiirindeki Don Juan (1887), bambaşka bir yönüyle ortaya çıkar. Lenau'nun eserinden esinlenen müzisyen, Don Juan'da, şu veya bu kadını ya da mümkün olduğunca çok kadını elde etmeye çalışan yorulmak bilmez bir çapkın yerine (Leporello'nun ünlü yapıtı "Katalog"da da belirttiği gibi Mozart'ın kahramanı böyledir), doymak bilmez arzuları olan çok daha romantik bir kahramana dikkat çeker; mutlak'a susamış, evrensel güzelliğe ve Ebedî Kadına âşık, doyuma ulaşmanın yarattığı melankoliyle ve cehennemden korkmaktan çok cehennemden tiksinmeyle sonunda yenilgiye uğrayan bir kahraman kurgular. Burada Don Juan'ın maceralarıyla ilgili kimi adekdotik çağrışımlar aramak boşuna olacaktır. Strauss, üç ana tema üzerinden kahramanın kaderindeki önemli anları ön plâna çıkarmaya çalışmıştır çoğunlukla: Öncelikle, Strauss'un en güzel temâlarından biri olan, gençlik arzularındaki zevk ateşini ve arzulardaki kaygısız ve coşkulu akışı canlandıran bir tema, bir allegro molto con brio, ve ardından, bizlere Don Juan'ı tam bir olgunluk içinde, başarılarıyla gurur duyan biri olarak betimleyen ancak, hayâlperest ve değişken nüanslarıyla hüzünlü ölümdeki doyumu ve dinginliği gösteren ve giderek yavaşlayan ağır kromatik bir temayla geçilen yüksek tempolu, çalkantılı, aşırı ve biraz abartılı bir tema.



"Casanova"

Giacomo Casanova, *History of My Life*, Volume: 11&12,

CASANOVA

HOMO EROTICUS*

Stefan Zweig

Kadınları baştan çıkaran biri oldum mu hiç? Hayır, ben yalnızca tabiatın tatlı büyüsünün işe başlamış olduğu anda oradaydım; hiçbir kadını da terk edip gitmiş değilim, çünkü kalbim her birine sonsuza kadar şükran duydu.

(Arthur Schnitzler, Casanova Spa'da)

Tanrı'nın yaratmış olduğu bütün sanatlarda yalnızca bir hevesli, bir amatör olarak kalmış ve çoğu zaman da başarısız olmuştur; saçma sapan mısralar ve can sıkıcı felsefî denemeler yazmıştır; şöyle böyle keman çalmayı öğrenmiş ve konuşmalarında da, olsa olsa ansiklopedik bilgilerle yetinen biri olmaktan öteye gidememiştir. Ama şeytanın icat ettiği faraon, kağıt oyunları, biribi, zar atma, domino gibi oyunlarda, başkalarını aldatma, simya ve diplomasi gibi sanatlarda çok daha yetenekli olmuştur. Ne var ki, Casanova, yalnızca aşk oyununda doruk noktasına ulaşmış ve ancak bu alanda bir usta, bir büyücü olduğunu kanıtlayabilmiştir.

Çeviri: Ayda Yörükân

* Stefan Zweig, *Kendi Hayatının Şiirini Yazanlar*, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1995, s. 57-81

Casanova'nın, başka alanlarda har vurup harman savurduğu ve parça parça kalmaktan öteye geçemeyen yüz kadar yeteneği, burada kusursuz bir cinsel aşkın saf unsuru içerisinde sanki bir çeşit yaratıcı kimyasal işlemle, tek bir bileşim oluşturacak şekilde bir araya gelmiştir; ne olduğu belirsiz bu amatör adam, burada ve yalnızca burada, tartışma götürmez bir şekilde dâhi olarak görünmektedir. Bedeni bile Kythera'lıya[1] hizmet etsin diye yaratılmış gibidir. Genellikle tutumlu olan Tabiat, görülmemiş bir cömertlikle, potasında tatlılık, şehvet, kuvvet ve güzellik olarak her ne varsa, bu adama avuç avuç vermiştir: Kadınlar, gerçek bir adam, bir erkek, sevgili erkek cinsinin güçlü kuvvetli, sert ama yakıcı bir örneğini -iri yapılı ve kusursuz bir şeklinibir kere daha görme sevincini tadabilsinler diye... Çünkü, eğer Casanova'yı, kadınları fetheden bu adamı, fizik bakımdan çağımızda moda olan ince-uzun yapılı güzel bir erkek olarak gözünüzde canlandıracak olursanız, yanılırsınız: Bu güzel, yakışıklı adam, *bel uoma,* Eski Yunan delikanlılarına benzemez, hem de hiç benzemez; damızlık bir erkek tipi olarak tanımlayabiliriz onu: Farnese Herkül'ününkine[2] benzeyen omuzları, bir Romalı savaşçınınkini andıran kasları ile, bir çingene delikanlısı gibi esmer güzelidir; ücretli askerlerin başında bulunan bir komutan gibi sert ve küstahtır ve tüylerle kaplı bir orman tanrısı gibi azgın ve ateşlidir. Güçle dolup taşan ateşli bedeni çelik gibi sağlamdır: Dört frengi, iki zehirlenme, bir düzine kılıç yarası, hapishanelerde ve İspanya'daki pis kokulu zindanlarda geçirdiği sıkıntılı ve korkunç yıllar, Sicilya'nın sıcağından birdenbire Moskova'nın buz gibi havasına geçişler, her zaman harekete geçmeye hazır olan erkeklik gücünden hiçbir şey eksiltmemiştir. Nerede olursa olsun, ne zaman olursa olsun bakıştaki bir kıvılcım, çevresinde bulunan bir kadının uzaktan yaptığı herhangi bir fizikî etki, yorulmak nedir bilmeyen bu cinsel gücün hemen alevlenmesine ve harekete geçmesine yeter. Verimli bir çeyrek yüzyıl boyunca, tabiî hayatta İtalyan komedilerinin o efsanevî *messer sempre pronto,* "Bay Her-zaman-hazır" rolünü oynamıştır; bıkıp usanmadan, yorulmadan kadınlara en cüretli âşıklarının bile yapamadığı kadar büyük sayılarla iş görmeyi öğretmiş ve kırk yaşına gelinceye kadar da, Stendhal'in *Aşk Üzerine* adlı incelemesinde özel bir bölüm ayırmak gereğini duyduğu, yataktaki can sıkıcı fiyaskoyu sadece başkalarından duymuştur. Arzu ile harekete geçince hiçbir zaman yorulmayan

---

[1] Kythera: Yunan Mitolojisi'nde, aşk tanrıçası Aphroditc'nin denizin köpüklerinden doğduktan sonra karaya çıktığı ada; dolayısıyla Kythera'lı, Aphrodite'nin bir başka adı olarak kabul edilmektedir (Çevirenin notu).

[2] Farnese Herkül'ü (Hcrakles'i): Bir zamanlar Farncse sarayında bulunan, bugün Napoli Millî Müzesi'nde sergilenen Heraklcs heykeli. Atinah heykeltraş Glykon'un bir eseridir. İ.Ö. I. yüzyılda yapıldığı sanılmaktadır. Heykel, Herakles'i, iri yapılı, adaleli ve çıplak olarak canlandırmaktadır (Çevirenin notu).

bir beden, durup dinlenmeden sinirli bir şekilde her çeşit kadının yolunu gözleyen bir arzu, çılgınca harcamasına rağmen hiçbir zaman azalmayan bir tutku, varını yoğunu öne sürmekten korkmayan bir oyun hırsı... Gerçekten de, tabiat bir ustaya, beden olarak ömür boyu kullansın diye bu derece çok telleri olan ve bu kadar iyi tasarlanmış bir *viola d'amore'* yi, bir aşk viyolasını, seyrek olarak verir.

Ne var ki, herhangi bir alanda ustalaşmak, doğuştan gelen yeteneğin sonuna kadar gelişebilmesi için, özel bir bedel ödemeyi gerektirir: Kendini bir şeye tam olarak vermek, kesinlikle bir tek şey üzerinde yoğunlaşmak. Böyle bir yoğunlaşmanın en üst derecesine ancak kendini bir tek tutkuya veren bir insan ulaşabilir; yalnızca tek bir yönde ve tam olarak gerçekleşen bir yoğunlaşma, tam anlamıyla verimli olabilir; müzisyen için müzik, şair için edebî form, cimri için para ve sporcu için rekor kırma neyse, gerçek bir şehvet adamı için de kadın odur (onu elde etmek için kur yapmak, uyandırdığı arzu ve ona sahip olmak, vb.); kadın onun için yalnızca en önemli şey değil, yeryüzünde elde etmek isteyeceği biricik şeydir. Tutkular arasındaki ebedî kıskançlık yüzünden, kendini ancak ona, yalnızca ona vermesine, evrenin sonsuzluğunu ve anlamını bir tek onda ve yalnızca onda bulmasına izin verilmiştir. Dürüstlük nedir bilmeyen Casanova, kadın için duyduğu tutkuda kendine karşı dürüst olmuştur: Ona Venedik devlet başkanlarının mühürlü yüzüğünü, Fugger'lerin[3] hazinelerini, soyluluk unvanlarını, bir komutanın ya da bir şairin sahip olduğu şan ve ünü teklif edin, bir ev vermeyi ve bir aylık bağlamayı vaat edin, o bütün bu önemsiz ve değersiz saçma sapan şeyleri yeni bir kadının teninin kokusu için, kendini onun kollarına bırakan -ama henüz sahip olmadığı- bir kadının duyduğu zevkle daha şimdiden nemlenmiş parlak bakışları için, kendini vermeye hazır olan bir kadının o tatlı görünüşü ve o eşsiz an için, elinin tersiyle bir yana itecektir. Dünyanın bütün vaatlerini, şan ve onuru, mevki ve rütbeyi, eğlence, sağlık ve bütün zevkleri, bir macera için, hattâ yalnızca bir macera imkânı için, piposundan çıkan duman gibi bir yana üfleyecektir. Çünkü bu şehvet oyuncusunun arzu etmek için sevmeye ihtiyacı yoktur; henüz ortada olmayan, ama yaklaştığını hissettiği bir maceranın önsezisi, hayâl gücünü canlandırmakta ve ona önceden duyulan bir zevk ve tutku vermektedir. Yüz kadar örnekten biri şudur: İkinci Cildin başındaki bölüm: Casanova çok önemli bir iş için bir posta arabasıyla Napoli'ye gitmek üzere yola çıkıyor. Yolda, bir otelde, bitişik odadaki bir gurbet yatağında, bir Macar yüzbaşısının yanında, güzel bir kadın görüyor; hayır, daha da büyük bir çılgınlık, güzel mi değil mi henüz bilmiyor, çünkü

[3] XIV., XV. ve XVI. yüzyıllarda yaşamış Augusbourg'lu bir banker aile (Çevirenin notu).

örtünün altındaki bu kadını daha görmedi bile. Sadece bir kahkaha, bir kadın kahkahası duyuyor ve hemen burun delikleri titremeye başlıyor. Onun hakkında hiçbir şey bilmiyor, çekici mi, güzel mi yoksa çirkin mi, genç mi yaşlı mı, kendini vermeye razı olur mu yoksa karşı koyar mı, serbest mi yoksa bağlı olduğu birisi var mı, bütün bunları bilmeden bavulunu bir köşeye fırlattığı gibi, bütün tasarılarını da bir yana atıyor; yola çıkmak için hazır olan atları arabadan çözdürüyor ve yalnızca bu küçücük ve tümüyle belirsiz macera fırsatı, her zaman her tesadüfü denemeye hazır olan bu oyuncunun aklını başından almaya yettiği içindir ki, Parme'de kalıyor. Görünüşte çılgınca bir davranış, ama Casanova her zaman ve her yerde bu şekilde davrandığı için her şeye rağmen, en özel ve en tabiî anlamıyla bilgece bir şey; Casanova'nın tabiatına ve dünya görüşüne uygun bir davranış; çünkü Casanova tanımadığı bir kadınla geçireceği bir saat için, gündüz, gece, sabah ya da akşam, ne zaman olursa olsun her türlü çılgınlığı yapmaya kesinlikle hazırdır. Bir kadını arzu ettiği zaman hiçbir kuvvet onu durduramaz, birini elde etmek istediği zaman karşısına çıkabilecek hiçbir engelden korkmaz! Şu Alman belediye reisinin karısını -kendisi için hiç de özel bir önem taşımayan ve hattâ kendisini mutlu edip etmeyeceğini bile bilmediği bu kadını- tekrar görebilmek için davetli olmadığı ve istenmediğini de bildiği hâlde, küstah bir tavırla, Köln'de, onu tanımayan bir toplulukta boygöstermiş ve dişlerini sıkarak ev sahibinin iğneli sözlerine ve orada bulunan başka kimselerin gülüşlerine katlanmak zorunda kalmıştır; ama bir aygır kızıştığı zaman sırtına inen kamçı darbelerini hissedebilir mi ki?

Aç ve soğuktan donmuş bir hâlde, Casanova bütün bir geceyi buz gibi bir mahzende, farelerin ve böceklerin arasında geçirebilir, yeter ki bütün güçlüklere rağmen, şafak vakti aşkın saatinin onun için çalabileceğini umut etsin; bir düzine kadar kılıç darbesi, tabanca mermisi, hakaretler, küçük düşmeler, zorbalıklar, hastalıklar ve bunun gibi şeylerle karşılaşma tehlikesini göze almıştır ve bütün bunlara bir Anadyomene[4] için, gerçekten sevilen bir kadın için, ruhun bütün ateşi ve duyguların olanca şiddetiyle arzu edilen bir kadın için katlanmış değildir (bu yine de anlaşılabilirdi); hayır, "Bayan-Herkes" için, "Bayan-Herhangi-biri" için, erişebileceği her kadın için, yalnızca kadın olduğu, yani karşı cinsten biri olduğu ve onu bu kadar arzu ettiği için katlanmıştır bütün bunlara. Kadın bulmak için aracılık yapan herkes, her genelev koruyucusu, bu ünlü kadın avcısını rahat rahat soyup soğana çevirebilir; mezhebi geniş her koca, kızkardeşini peşkeş çekmeye hazır olan her erkek, onu en kirli işlere bulaştırabilir; Bir kere şehvet duygusu uyanmaya

[4] Aphrodite'nin bir başka adı; "Anadyomene", "su yüzüne çıkan", "dalgalardan doğan" anlamına gelmektedir (Çevirenin notu).

görsün! Ama Casanova'nın şehvet duygusu zaten hep uyanık değil mi ki, tam olarak ne zaman tatmin olabiliyor ki? *Semper novarum rerum cupidus* [her zaman yeni şeylere istekli], her zaman yeni bir av peşinde, bilinmeyenin bekleyişi içerisinde ve arzuları hiç durmadan titreşerek... Macerasız bir şehir onun için şehir değildir ve kadınsız bir dünya da dünya değildir; tıpkı oksijene, harekete ve uykuya duyduğu ihtiyaç gibi, bu erkek bedeni, yatağında her zaman yumuşak ve şehvetli bir tene ihtiyaç duyar ve heyecanlı ruhu da maceranın insanı oradan oraya sürükleyen gerilimini arar. Kadın olmadı mı, hiçbir yerde ve hiçbir zaman kendini rahat hissedemez, bir ay, bir hafta, bir gün bile kadınsız olamaz. Cinsel perhiz, Casanova'nın sözlüğünde, budalalık ve can sıkıntısı anlamına gelir.

Bu derece güçlü bir iştahla ve bu derece sık bir tüketimle, kadınlar dünyasındaki fetihlerinin her zaman pek kaliteli olmamasına şaşmamak gerekir. Şehvet konusunda böylesine bir devekuşu midesiyle, insanın damak zevki gelişmiş, incelmiş biri olamayacağı, yalnızca açgözlü ve obur bir insan olarak kalacağı açıktır. Bunun içindir ki, Casanova tarafından sevilmek için özel bir tavsiye gerekli değildir, çünkü bu soylu beyefendinin sizi fark etmesi için bir Güzel Helena veya bir bakire, temiz, namuslu, zeki, iyi yetişmiş ya da özellikle çekici bir kadın olmanız gerekmez; kolayca baştan çıkarılacak bu adam için, çoğu zaman, kadın olmak, dişi olmak, bir vajina olmak, şehvet duygusunu tatmin etmek için tabiat tarafından şekillendirilen karşı cinsten biri olmak yeter. Güzellik, zekâ, incelik, bütün bunlar şüphesiz hoş niteliklerdir, ama her şeye rağmen yalnızca kadın olmak gibi temel bir olgunun yanında ikinci dereceden, gülünç özellikler olmaktan öteye gidemezler; çünkü Casanova'nın arzu ettiği ve aradığı şey, her türlü şekli ve şekilsizliğiyle, her zaman yeni ve her zaman farklı olan kadınlıktan başka bir şey değildir.

Bu bakımdan, bu geniş Geyikli Park'ı akla gelebilecek her türlü romantik ve estetik kaygıdan kesinlikle sıyırmak gerekir; profesyonel bir şehvet düşkününde, yani hiçbir ayrım yapmadan kadın peşinde koşan birinde her zaman olduğu gibi, Casanova'nın koleksiyonu da son derece karışıktır ve koleksiyonundaki parçaların değeri birbirine eşit değildir -ve Tanrı biliyor ki, güzelliklerin sergilendiği bir müze hiç değildir. Aslında, Casanova'nın vatandaşları olan Raffaello ve Guido Reni'nin fırçasına lâyık olabilecek birkaç güzel çehre -yeni yeni gelişmekte olan birkaç genç kızın ince ve tatlı yüzü- birkaç tane de Rubens'in çizebileceği ya da Boucher tarafından, tatlı bir kırmızı ile ipek yelpazelerin üzerine resimleri yapılabilecek birkaç kadın daha bulunabilir; ama bunların yanında neler yoktur ki: Daracık İngiliz sokaklarında dolaşan fahişeler -bunların yüzündeki korkunç kırışıklıkları ve ifadeleri ancak Hogarth'ın keskin kalemi çizebilir; Goya'nın hayâl gücüne

çekici gelebilecek sefih ihtiyar cadılar; Toulouse-Lautrec'in üslûbunda hastalıklı fahişe yüzleri; asık suratlı Breughel'in hoşlanabileceği köylü kadınlar ve hizmetçiler -güzel-lik ve çirkinliğin, ruh inceliğinin ve bayağılığın çılgınca bir karışımı, alabildiğine başıboş bırakılmış ve hiçbir seçme yapılmamış gerçek bir tesadüfler panayırı! Çünkü tam bir şehvet düşkünü olan bu adamın zevkleri, şehvet söz konusu olduğu zaman oldukça kabadır ve arzusunun bir bölümü, insanı rahatsız edecek şekilde, acayipliğin ve sapıklığın çok ötelerine kadar uzanır.

Bu çeşit sürekli bir aşk hayatı, seçme yapmak, tercih etmek nedir bilmez; bir sokak köşesinden geçen birini yakalar ve avcunun içine alır; ister berrak isterse bulanık olsun, avlanma yasağı konmuş ya da konmamış olsun her türlü çayda ve nehirde ava çıkar. Her çeşit kaygıdan yoksun olan ve hiçbir sınır tanımayan böyle bir şehvet düşkünlüğü, namuslulukla veya yaşla ilgili herhangi bir ahlâkî veya estetik engel tanımaz; yüksek tabakadanmış, alçak tabakadanmış, çok gençmiş ,ya da çok yaşlıymış, onun için fark etmez. Casanova'nın maceraları, birtakım yasalarla düzenlenmiş çağımızda onu hemen yargıç karşısına çıkaracak şekilde, çok genç kızlarla başlar ve bedenin artık korkunç bir iskeletten başka bir şey olmadığı ileri yaşlara, yetmiş yaşındaki şu çökmüş Urfe Düşesi'ne kadar sürüp gider (bir adamın, utanmadan gelecek nesillere yazılı olarak bıraktığı en korkunç aşk saatinin hikâyesi belki de budur). Alışılmış kalıplara hiçbir şekilde uymayan bu Walpurgis gecesi[5], bütün ülkelerde ve toplumun bütün sınıfları içerisinde fırtınalar yaratmıştır; ilk utancın ürperişiyle yanıp tutuşan son derece temiz ve narin yüzlü genç kızlar, dantellerle süslü elbiseleri içerisinde mücevherleriyle ışıl ışıl parlayan kibar kadınlar, bu rondoya katılabilmek için, toplumun bir yana ittiği genelev kadınlarına ve tayfalarla dolu izbelerdeki korkunç yaratıklara telâşla ellerini uzatırlar: Alaycı kambur kadın, hain topal kadın, kötü kızlar, ateşli yaşlı kadınlar, bu şeytanî dansa bütün bunların hepsi katılmaktadır. Teyze, hâlâ sıcak olan yatağı yeğenine bırakır, annesi ise kızına; kadın bulmada aracılık edenler, arzuları her an uyanık olan bu adamın evine kendi kızlarını getirirler ve mezhebi geniş kocalar da kendi karılarını; askerlerle yatıp kalkan fahişeler, aynı gecenin aynı hızlı zevkini kibar kadınlarla paylaşırlar. Evet, artık Casanova'nın aşk alanındaki başarılarını, ister istemez, hep XVIII. yüzyılın nazik bir şekilde kur yapma alışkanlıklarıyla ve her zaman zarif ve insana çekici gelen aşk sahneleriyle süsleme alışkanlığından vazgeçmeliyiz; burada hiçbir seçme yapmayan bir şehvet düşkününü, en göze çarpan karşıtlıkları ile, olanca

[5] Walpurgis gecesi: Halk arasında yaygın olan efsanelere göre, büyücülerin ve cinlerin Almanya'daki Brocken dağında (Harz Dağları'nın en yükseği) toplandıkları gece (Çevirenin notu).

gerçekliğiyle, erkek şehvetinin her türlü ahlâksızlığının ve rezilliğinin bir karışımı olarak görme cesaretini göstermemiz gerekir. Casanova-nınki gibi hiçbir seçme yapmayan ve tükenmek nedir bilmeyen bir *libido,* engel tanımaz ve hiçbir fırsatı kaçırmaz; her gün rastlanan türden şeyler kadar, olağanüstü olanlar da ona çekici gelir; her türlü anormallik şehvet duygusunu kamçılar, en olmayacak şeyler bile onu uyandırmaya yeter. Pis yataklar, kirli çamaşırlar, ne idiği belirsiz kokular, müşteri bulan kişilerle arkadaşlıklar, gizli ya da özellikle çağrılmış "seyirciler", alavereli dalavereli işler ve bilinen hastalıklar, bütün bunlar, Avrupa'yı, daha doğrusu Avrupa'daki kadınlar dünyasını etiyle kemiğiyle, her türlü şekli ve her çeşit görünüşüyle kucaklamak isteyen -Pan'ı hatırlatan arzusu ile, tabiî olanlar kadar akla hayâle sığmaz yeniliklere de açlık duyan, nerdeyse manyak denebilecek- bu tanrısal boğanın, bu yeni Jüpiter'in umursamadığı şeylerdir. Ama bu şehvet düşkününün erkekliğinde tipik bir özellik vardır: Kanı dalga dalga, her zaman ve şiddetle istediği kadar akıp dursun, tabiatın çizdiği yataktan hiçbir zaman dışarıya taşmaz. Casanova'nın içgüdüsü cinsel alanın tabiî sınırında birdenbire durur. Bir hadımın teması ona tiksinti verir ve eşcinsel olanları sopayla kovalar; bütün ahlâksızlıklarını ve sapıklıklarını her zaman ve dikkati çeken bir sadâkatle, yalnızca kendi alanında, doğuştan uygun olduğu ve olanca kusursuzluğunu ortaya koyduğu kadınlar dünyasında gerçekleştirir. Ama burada, doğrusunu söylemek gerekirse, taşkınlığı hiçbir sınır, engel ve dizgin tanımaz; arzusu, hiçbir seçme yapmadan, hiçbir şeyi hesaplamadan ve hiç durmadan, her yeni dişi yaratık karşısında sürekli yenilenen ve hayvanların ayırt edici niteliği olan bir şehvet sarhoşluğu ile her kadına doğru yönelir.

Ne var ki, Casanova'ya kadınlar üzerinde görülmemiş bir güç veren ve onu nerdeyse karşı konulmaz bir hâle getiren şey de, işte bu sarhoşluk ve arzudaki bu tabiîliktir. Kanlarının harekete getirdiği ateşli bir içgüdüyle, kadınlar, Casanova'daki erkek hayvanı, üzerlerine doğru atlayan ateşli ve yakıcı varlığı hissederler; ve onun kendilerine sahip olmasına izin verirler, çünkü onlar da, ona bütünüyle sahip olurlar; kendilerini ona verirler, çünkü o da kendini tümüyle onlara verir -tek bir kadına değil, çokluğa, her birinde var olan kadına, kendisi için karşı kutbu ve bir karşıtlığı ifade eden kadına... Kadınlar, kendi cinslerinin sezgisiyle, "işte kendisi için bizden daha önemli hiçbir şey olmayan biri, öteki erkeklere benzemeyen biri, bize ara sıra ve geçici bir şekilde kur yapmakla yetinmeyen, bütün vaktini mesleğinin görevlerine ve işlerine ayırmayan, evli bir erkek gibi öfkeli, telâşlı ve somurtkan olmayan bir erkek; işte sonunda, varlığının olanca şiddetiyle hiçbir şey esirgemeden, hiçbir seçme yapmadan ve duraksamadan kendini, tıpkı bir sel gibi, olanca cömertliğiyle ayaklarımızın dibine atan bir adam" diye düşünür-

ler. Gerçekten de Casanova kayıtsız şartsız kendini vermeyi bilir: Hangi kadın olursa olsun, sırf kadın olduğu için ve o anda kadınlığa duyduğu açlığı giderdiği için, bedenindeki son şehvet damlasını ve cebindeki son altını her zaman ve hiç düşünmeden ona feda etmeye hazırdır.

Çünkü kadınları mutlu, ruhları ummadıkları bir şeyle karşılaşmanın verdiği şaşkınlıkla dolu, hayran, neşeli ve büyülenmiş olarak görmek Casanova için en büyük zevktir. Parası olduğu sürece, her kadını, ince bir zevkle seçtiği hediyelere boğar; lüksle ve cömertlikle onun gururunu okşar, onu çok güzel bir şekilde giydirmekten, dantellerle süslemekten hoşlanır, çırçıplak soyınadan önce, hiçbir zaman görmediği değerli şeylerle, bol bol harcadığı paralarla ve tutkusunun aleviyle şaşırtmaktan hoşlanır; sevdiği kadının üzerine kanının olanca ateşi ile birlikte bir altın yağmuru yağdıran gerçek bir tanrı, cömert bir Jüpiter'dir[6] o. Ve eğer sonra çok geçmeden bulutlar arasında kayboluyorsa -bu bakımdan da Jüpiter'e[7] benzer- ("kadınları çılgınca sevdim, ama hürlüğü her zaman onlara tercih ettim"), başındaki hâle bu yüzden azalmış değil, tersine, artmıştır; çünkü bir fırtına gibi görünüp kaybolması sayesinde, kadınlar bu eşsiz sarhoşluğun ve terk edilişin, böyle bir baştan çıkarılışın verdiği hayranlığın, bir daha tekrarlanmayacak bu muhteşem maceranın hatırasını ta içlerinde saklarlar: Başka erkeklerle olduğu gibi, sık sık yatıp kalkmanın alelâdeliği ve alışkanlık yüzünden duyulan hoşnutsuzlukla sonuçlanmayan böyle bir maceranın hatırasını...

Bu kadınların hepsi, onun gibi bir adamın koca olarak, Céladon[8] gibi sadık olamayacağını bilirler: Her biri onu yalnızca âşık olarak, bir gecelik bir ilâh olarak, kanına işlemiş biri olarak hatırlayacaktır. Hepsini terk edip gittiği hâlde, hiçbiri Casanova'nın olduğundan başka türlü bir insan olmasını istemeyecektir: Bunun için, Casanova, ancak olduğu gibi kalmalıdır, yani tutkusunun sadâkatsizliği içerisinde, ama samimi ve içten. Böylece

---

[6] Argos Kralı Akrisios, güzel kızı Danae'nin ebedî olarak bakire kalmasını sağlayabilmek için, onu, yer altında inşa ettirdiği, her tarafını tunç levhalarla kaplattığı ve nöbetçilerle koruduğu bir odaya kapatmıştır. Çünkü kızından doğacak erkek çocuğun, tahtına sahip çıkacağından korkmaktadır. Ne var ki, Zeus (Jüpiter) bir *altın yağmuru* şeklinde gökten inmiş, duvarları tunç levhalarla kaplı olan odanın tavanında bulduğu bir delikten güzel bakirenin göğsüne ve gönlüne bir yağmur damlası şeklinde düşmüş ve onu hamile bırakmıştır; bu birleşmeden ünlü kahraman Perseus dünyaya gelmiştir. Titian, Zeus'un bir altın yağmuru şeklinde Danae'nin odasına süzülüşünü, ünlü bir tablosunda tasvir etmiştir (Çevirenin notu).

[7] Argos Kralı Inakhos'un kızı İo, Zeus'un karısı tanrıça Hera'nın (Juno veya İuno'nun) Argos'taki tapınağında rahibedir. Zeus bu kızı görmüş ve sevmiştir. Bu kız önce, rüyasında, erkeklerin en yücesi olan Zeus kendisini özleyip dururken niçin yalnız kaldığına hayıflanmaya başlamış, sonra da gökten bir *bulut şeklinde* inip onu saran Zeus'a kendisini vermiştir. Zeus, karısı Hera'nın kıskançlığından ve gazabından korunabilmek için sevgilisi İo'yu beyaz ve sevimli bir ineğe dönüştürmüştür. Bu hikâye de, ünlü ressam Rubens'in bir tablosuna konu olmuştur (Çevirenin notu).

[8] Céladon: Fransız yazarı Honore d'Urfé'nin *Astrée* adlı romanının kahramanı. Çekingen ve sadık bir âşıktır (Çevirenin notu).

kadınların hepsini fethedecektir. Onun gibi birinin, olduğundan başka türlü görünmeye ve tumturaklı sözler söylemeye ihtiyacı yoktur; baştan çıkarmak için aşırı bir duygusallığa kaçan yapmacıklı tavırlar takınmasına ya da birtakım aldatmacalara başvurmasına gerek yoktur. Casanova'nın kendisini yalnızca tutkusuna bırakması yeter, bütün işi bu tutku görecektir. Dolayısıyla, sıkılgan delikanlıların, böyle bir ustadan, başarısının sırrını öğrenmek için, on altı ciltlik bu *Ars amandi*'nin [aşk sanatının] sayfalarını karıştırmaları boşunadır; şiir yazmak nasıl şiir sanatı üzerindeki incelemeleri okuyarak öğrenilemezse, baştan çıkarma sanatı da bu şekilde öğrenilemez. Bu ustadan hiçbir şey alınamaz, hiçbir şey öğrenilemez, çünkü Casanova'nın özel olarak başvurduğu birtakım oyunlar, kadınları baştan çıkarmak ve fethetmek için kullandığı özel teknikler yoktur. Onun sırrı, arzusunun içtenliğinde, tutkulu tabiatının ilkel bir şekilde açılıp gelişmesindedir.

"İçtenlik" kelimesini kullandık, Casanova söz konusu olduğu zaman bu kelime insana şaşırtıcı gelebilir. Ama şuna itiraz edilemez: Her türlü oyunda hile yapan bu yaman düzenbazın, aşk oyununda bir çeşit içtenlik ve dürüstlük gösterdiğini kabul etmek gerekir. Casanova'nın kadınlarla ilişkisi gerçekten dürüsttür, çünkü yalnızca cinsel aşk ya da şehvet alanında kalır. Söylemesi üzücü ama, aşkta yalan, her zaman, ancak yüksek duyguların işe karışmasıyla başlar. Yalnızca bedenden ibaret olan bu pervasız delikanlı, kadınları aldatmaz; en aşırı arzularını ve gerilimlerini, hiçbir zaman, tabiatın ulaşabileceği sınırın ötesine geçecek kadar abartmaz. Ancak ruh ve duygu - kendilerine özgü nitelikleri gereğince sonsuza doğru kanat çırpmak isteyen ruh ve duygu- işe karıştığı zamandır ki, her tutkuda bir abartma, yani yalanla süslenme eğilimi görülür, bu da geçici ilişkilerimizin sonsuza kadar devam edeceğine inanma gibi bir yanılgıya yol açar. Oysa hiçbir zaman bedenin sınırlarını aşmayan Casanova için, söz verdiği şeyleri tutmak kolaydır; şehvetinin olağanüstü bolluğu ve zenginliği sayesinde, zevke karşı zevk, tene karşı ten verir ve hiçbir zaman ruhî borçlar altına girmez. Bu yüzden, sahip olduğu kadınlar *postfestum* [şenlikten sonra] platonik umutlarında hayâlkırıklığına uğramış oldukları gibi bir duyguya kapılmazlar; çünkü bu havaî adam, kadınlardan, yalnızca cinsel bir tatmin duymalarını istediği için, vaat edici sözlerle onları duygunun sonsuzluğuna sürüklemediği için, hayâlkırıklığına düşmelerine de hiçbir zaman meydan vermez.

İsteyen, bu çeşit bir şehveti bayağı bir aşk, yalnızca cinsel bir aşk, bedene bağlı, ruhsuz ve hayvanca bir aşk olarak nitelemekte serbesttir; ama Casanova'nın içtenliği inkâr edilemez. Çünkü, gerçekten de, bu sefih havaî adam, kadınları açıkça ve doğrudan doğruya arzu etmekle, onlara karşı, tutkulu romantiklerden, büyük âşıklardan daha dürüst ve daha iyi bir şekilde davranmamış mıdır? Yalnızca bir örnek verelim: Şehveti aşan bir şehvet

duygusuna sahip olduğunu iddia eden Faust, ruhunun coşkunluğu içerisinde güneşe, aya, yıldızlara yalvaran, Marguerite için hissettiği duyguya Tanrı'yı ve evreni karıştıran Faust, her şeye rağmen (Mefistofeles'in çok zaman önce ona bildirdiği gibi), sonunda, on dört yaşındaki zavallı kıza en maddî şekliyle ve tamamiyle Casanova'nın yaptığı biçimde, en değerli hazinesini kaybettirmiyor mu? Goethe'nin ve Byron'un ardında, artık kırılmış, yoldan çıkmış ve yüreğinden yaralanmış yaratıklardan başka bir şey olmayan bir sürü kadın olduğu hâlde -çünkü çok yüksek ruhlu kimseler ve çok büyük bir karakter sahibi olanlar, aşkta, ister istemez bir kadının ruhunu öylesine genişletiyorlar ve o derece zenginleştiriyorlar ki, o artık bu ateşli soluktan payını alamaz hâle geliyor, tekrar maddî kalıbına girmesi mümkün olamıyor Casanova'nın yakıcılığı kadınların ruhlarına hemen hemen hiç zarar vermemiştir.

Felâketlere yol açmamıştır o; pek çok kadını mutlu etmiş ve hiçbirini histerik hâle getirmemiştir; şehvetten başka bir şey olmayan bir maceradan hepsi hiçbir şey kaybetmeden çıkarlar ve günlük hayatlarına, yani kocalarına ya da başka âşıklarına dönerler. Ama hiçbiri intihar etmez ve umutsuzluğa kapılmaz; Casanova onların iç dengelerini bozmaz, yalnızca şöyle bir dokunup geçer, o kadar; çünkü dolaylı birtakım yollara sapmadan, doğruca onların karşısına çıkan, açıklığı ve seçikliği içerisinde tamamiyle sağlıklı olan Casanova'nın tutkusu, kadınların kaderini etkileyecek kadar derinlere inmez. Bütün kadınların üzerinde tropikal bir rüzgâr gibi esip geçer ve onlarda daha ateşli bir şehvet duygusunun açılıp gelişmesine yol açar. Onları alevlendirir, ama yakıp tüketmez; yakıp yıkmadan fetheder onları; baştan çıkarır, ama ahlâklarını bozmaz; ve işte Casanova'nın aşkı yalnızca derinin altındaki daha dayanıklı sinir ağına dokunduğu, gerçek ruhun çok daha duyarlı bölümlerine erişmediği içindir ki, onun zaferlerinden sonra korkunç sarsıntılar çıkmaz ortaya. Bunun içindir ki, Casanova, bir âşık olarak, her türlü şeytanca karakterden yoksundur; hiçbir zaman bir alınyazısının trajik kahramanı, hattâ problemli bir insan olmamıştır; dünya sahnesinin gelmiş geçmiş biricik ve en büyük aşk oyuncusu olarak kalmıştır.

Ama bu ruh yokluğu, her kadın eteğinin ateşlemeye yettiği ve tamamiyle bedenle ilgili olan bu *libido*'ya "aşk" adını vermenin mümkün olup olmadığı gibi kaçınılmaz bir soru sormaya götürür bizi. Casanova'yı, bu *homo eroticus*'u ya da *erotismus*'u, ölümsüz âşıklar olan Werther veya Saint-Preux ile karşılaştıracak olursak, şüphesiz bu soruya "hayır" diye cevap vermek gerekir. Nerdeyse dinî bir duyguya benzeyen bu duygu taşkınlığı, sevilen kişinin görünüşüne, aynı zamanda, evrensel tabiattan ya da tanrısallıktan bir şeyler katan, aşk sayesinde insanın kendini aşmasına, ruhun genişlemesine ve zenginleşmesine yol açan böyle bir duygu ilk günden son güne kadar

Casanova'ya yabancı kalmıştır. Hatırlanmaya değer bir tek mektubunda, yazdığı bir tek mısrada bile, yatakta geçen saatleri aşan gerçek bir aşkın sarsıntısına rastlanmaz; gerçek bir tutku hissetme yeteneği olduğu bile şüphelidir Casanova'nın. Çünkü tutku -Stendhal'in "tutku-aşkı" dediği şey- her seferinde tek bir kişiye yönelmek bakımından, Casanova'nın o gün karşısına çıkan sıradan birine yönelen *libido*'sunun karşıtıdır; tutku, nadiren ortaya çıkar ve her zaman, çoktan beri biriktirilmiş, harcanmamış duygusal güçlerin varlığını ve bu güçlerin sevilen kişi karşısında bir yıldırım gibi birdenbire serbest bırakılmasını gerektirir.

Casanova ise, ateşliliğini çok sürekli bir şekilde harcamaktadır; birdenbire çakan bir şimşeğe benzeyen yüksek bir gerilime sahip olamayacak kadar sık bir şekilde gevşemekte ve rahatlamaktadır; onun yalnızca şehvetten oluşan tutkusu, ancak tek bir kere ortaya çıkabilen yüce bir tutkunun coşkunluğuna yabancıdır. Bunun içindir ki, Henriette'in ya da güzel Portekizli'nin gidişinden sonra, görünüşte korkunç bir umutsuzluğa düştüğüne bakıp kaygılanmamak gerekir; tabancayla kendini vurmaya kalkmayacaktır ve gerçekten de, iki gün sonra onu bir başka kadının yanında ya da bir genelevde görürüz. Rahibe C. C. artık Murano'dan gazinoya gelemediği ve onun yerine başka bir rahibe M. M. boy gösterdiği zaman, Casanova insanı şaşırtacak kadar çabuk avunmaktadır; onun için, kadınlardan biri ötekinin yerini tutabilir ve bu yaman şehvet düşkününün, sahip olduğu pek çok kadından hiçbirine tam olarak tutulmadığını, kadınların ebedî çokluğuna, sürekli bir değişmeye ve maceranın çeşitliliğine tutkun olduğunu anlamak güç değildir.

Hattâ bir gün şöyle bir söz kaçırmıştır ağzından: "Daha o zaman, aşkın az ya da çok şiddetli bir merak duygusundan başka bir şey olmadığını belli belirsiz hissetmiştim". Ve bunu daha iyi kavrayabilmek için, bu tarifi alıp, Almanca'da "merak" kelimesinin ne anlama geldiğini tahlil etmek yeter; *Neu-Gierde,* her zaman yeni (neu) olan bir şeyin her zaman yeni olan arzusudur (neu Gier); yani hiç durmadan değişen kadınlarla hiç durmadan değişen yaşantılardır. Casanova'nın arzusunu kamçılayan şey ferdîlik değil, cinsel aşkın (Eros'un) uçsuz bucaksız satranç tahtası üzerindeki bitip tükenmek bilmeyen değişikliktir. Onun bir kadını alıp bırakışı, soluk alıp vermek kadar tabiî ve kolay bir şeydir ve yalnızca fonksiyonel olan böyle bir zevk, bir sanatçı olarak Casanova'nın *Hatıralar*'ında, sahip olduğu bin kadar kadından hiçbirinin gerçekten canlı bir psikolojik tablosunu vermemiş olmasını açıklayabilecektir: Açıkça konuşmak gerekirse, anlattığı şeyler, bizde, sevgililerinin yüzüne iyice bakmadığı, en azından, *in certo punto* [belli bir görüş açısından] şöyle böyle baktığı şüphesini uyandırır. Onu coşturan ve "ateşlendiren" özellikler gerçek güneylilerde rastlandığı şekilde, hep aynı

şeylerdir: Kadınlarda bir köylünün bile fark edebileceği, elle tutulabilecek, gözle görülebilecek kadar belirgin olan cinsel unsurlardır, her zaman ve (bıkkınlık verecek kadar) hep şu "bembeyaz göğüs", şu 'tanrısal yarıküreler", şu "Juno[9] endamı", şu "en gizli güzelliklerdir (ve bütün bunlar, her zaman, değişik bir vesileyle olanca çıplaklığıyla anlatılmıştır) -yani bir hizmetçi kızda, şehvetli bir lise öğrencisini tahrik edebilecek ne varsa odur. Böylece sayılamayacak kadar çok Henriette, Irene, Babette, Mariuccia, Ermelin, Markolin, Ignazia, Lucia, Esther, Sara ve Klara'lardan (doğrusu, yılın her günü için bir başka kadının adından söz etmek gerekecek), bütün bu sıcak ve şehvetli kadın bedenlerinden, ten renginde bir jöle'den, sayılar ve rakamlardan, heyecanlardan ve sefahatten oluşmuş belirsiz bir cümbüşlü karışımdan başka bir şey kalmamıştır; olup bitenleri kavrayış biçimi, tıpkı sabahleyin başında bir ağırlıkla uyanan ve geceyi nerede, ne içerek ve kiminle birlikte geçirdiğini hatırlamayan bir sarhoşunkine benzer. İlişki kurduğu yüzlerce kadınla ilgili hatıralarını anlatırken, onların hiçbir fizikî özelliği üzerinde durmamış, hele manevî özellikleri üzerinde hiç durmamıştır; dolayısıyla bu hatıralarda tek tek kadınları bunun gibi özellikleriyle göz önünde canlandırmaya imkân verecek en ufak bir iz bile yoktur. Casanova sadece onların teninden zevk almıştır, yalnızca derilerini hissetmiştir ve yalnızca etleriyle tanımıştır onları.

Böylece sanatın dakik ölçü birimi, basit bir şehvet düşkünü ile gerçek âşık, her şeyi elde edip hiçbir şeyi saklamayanla, pek az bir şey elde edip ruhunun gücüyle bu geçici ânı sürekli kılan biri arasındaki büyük farkı, hayattan çok daha açık bir şekilde ortaya koyar. Stendhal'in, bu aşk kahramanının -doğruyu söylemek gerekirse- orta-hâlli olmaktan öteye geçemeyen tek bir yaşantısından, yüceltme olayı (sublimation) sayesinde, Casanova'nın üç bin gecesinden çok daha fazla manevî öz elde edilebilir; ve Eros'un insanı nasıl bir duygu derinliğine ve ruhun ne kadar coşkulu alanlarına götürebileceğini, Goethe'nin dört kıtalık bir şiiri, Casanova'nın on altı cildinden çok daha iyi anlatır bize. En yüksek anlamıyla görüldüğü zaman bile, Casanova'nın *Hatıralar*'ı bir romandan çok istatistik bir rapor, bir şiirden çok bir seyahatname, bir *Codex eroticus,* Batı'nın bir *Kama-sutra*'sı[10], ten yolculuklarının *Odyssea*'sı, ebedî Helena'ya yönelmiş ebedî erkek azgınlığının *İlyada*'sıdır. Onların değeri niteliğinden değil, çokluğundan kaynaklanır; tek bir vaka olarak değil, değişik vakalardan meydana gelmiş olması

[9] Juno: Eski Yunanların Hera'sı ile bir tutulan ve Jüpiter'in karısı olan, güzelliğiyle ünlü Romalı tanrıça (Çevirenin notu).

[10] Kama: Hindu Mitolojisi'nde aşk tanrısıdır. *Kama-sutra* ise, aşkın kurallarından ve sevişme şekillerinden söz eden bir kitaptır ve Sanskritçe olarak IV-VII. yüzyıllar arasında, yazıldığı sanılmaktadır (Çevirenin notu).

bakımından, manevî anlamı dolayısıyla değil, yalnızca çeşitli olması bakımından değer taşır.

Ama işte bu yaşanmış tecrübelerin çokluğu yüzünden ve fizikî başarılar karşısında duyulan hayranlıktan ötürü, hemen her zaman yalnızca kırılan rekora dikkat eden ve manevî gücü seyrek olarak hesaba katan dünyamız, Giacomo Casanova'yı aşk alanında kazanılan zaferlerin simgesi hâline getirmiş ve adını, konuşma ve yazı dilinde belli bir tipi ifade etmek için kullanarak ona şan ve ününün en değerli tacını vermiştir. "Casanova" deyince bütün Avrupa dillerinde, karşı konulmaz bir kavalye, kadınlara açlık duyan biri, baştan çıkarma sanatında ustalaşmış bir erkek anlaşılır ve kadınlarla ilgili efsanede Güzel Helena, Phryne[11], Ninon de Lenclos[12] neyse, erkeklerle ilgili efsanede de Casanova odur. İnsanlık, her zaman, bir günlük milyonlarca sürfeden ölümsüz bir tip yaratabilmek için, genel bir olayı tek bir kişinin küçük ve özlü, şekli ya da kalıbı içerisine sıkıştırmak zorunda kalmıştır; böylece bu Venedikli aktörün oğlu, bütün çağlarda aşk kahramanının simgesi olarak görülmek gibi beklenmedik bir onur kazanmıştır.

Üzerinde yükseldiği bu kıskanılacak heykel kaidesini, efsanevî denebilecek bir başka arkadaşla paylaşmak zorunda olduğu doğrudur; onun yanında, daha soylu bir aileden gelen, mizacı bakımından daha karanlık, davranışları ise daha şeytanca olan İspanyol rakibi Don Juan da yer almaktadır. Kadınları baştan çıkarmada ustalaşmış olan bu iki erkek arasındaki gizli karşıtlığa çoğu zaman dikkat çekilmiştir (önce ve bildiğim kadarıyla en iyi şekilde Oscar, A. - H. Schmitz tarafından); ama Leonardo da Vinci ile Michelangelo, Tolstoy ile Dostoyevski, Platon ile Aristoteles arasındaki manevî karşıtlık öteden beri nasıl bitip tükenmek bilmeyen bir inceleme konusu olmuşsa -çünkü her nesil bu karşıtlığı psikolojik bakımdan yeniden ele almaktadır- şehvet düşkünlüğünün bu iki görünüşü arasındaki karşılaştırma da aynı şekilde verimli bir alan olmuştur. Çünkü her ikisi de aynı hedefe yöneldikleri hâlde, her ikisi de bir atmaca gibi kadınları avlamaya çalıştıkları hâlde, kendilerinden ürken ya da korkuyla karışık bir zevk duyarak kaçan kadınlar sürüsünün peşinden hiç durmadan koştukları hâlde, var oluş ve davranış biçimleri bakımından büsbütün farklı bir türden gelirler.

Rahat ve yaşamasını bilen, hiçbir ilke ve dizgin tanımayan Casanova'nın tersine, Don Juan, sımsıkı bir şekilde bir kast içerisine hapsolmuştur; bir

---

[11] Phryne: İ.Ö. IV. yüzyılda yaşamış, güzelliğiyle ünlü Yunan fahişe. Apelles'in Anadyomene resmi için, Paraxiteles'in Knidos Aphrodite'si heykeli ve daha birçok Aphrodite heykeli için modellik etmiştir (Çevirenin notu).

[12] Ninon de Lenclos: Fransa'da (1680-1705) çağın en ünlü erkeklerini -yazarlar, sanatçılar, düşünürler, vb.- zekâsı ve güzelliğiyle kendisine çekmeyi bilen ve evinde yaptığı davetlerle ün kazanan edebiyat ve sanat meraklısı salon kadını (Çevirenin notu).

hidalgo (İspanyol beyzadesi), soylu bir bey, bir İspanyol ve isyan ettiği zaman bile, duygusal bakımdan bir Katolik'tir o. *Pür sangre* [saf kan] bir İspanyol olarak, bütün düşüncesi duygularından kaynaklanır ve "onur" kavramının etrafında dönüp durur. Bir Orta Çağ Katoliği olarak, farkında olmaksızın, tenle ilgili her şeyin "günah" olduğunu öne süren Kilise'nin görüşünü paylaşmaktadır. Evlilik-dışı aşk, Hıristiyanlığın bu yüce görüş-açısından bakıldığı zaman, şeytanca bir şey (bu da onu iki misli tahrik edici hâle getirir), Tanrı'ya karşı olan, yasak olan bir şey, tenin bir sapıklığı demektir -damarlarında hâlâ Rönesans'ın kıvılcımlı kanı dolaşan, hür düşünceli Casanova'yı bütün kalbiyle güldürecek bir düşünce- ve dişi de, kadın da bu günahın aracıdır: Kadın her yanı ile ve tüm varlığıyla 'kötülük'ten başka bir işe yaramaz. Tabiatı ve var oluşu bile bir baştan çıkarıcılık ve tehlikedir; bunun için, kadındaki en kusursuz erdem bile bir görünüşten, bir yanılgıdan ve içerisindeki yılanı gizlemek için takılan bir maskeden başka bir şey değildir. Don Juan, şeytanın kızları olarak gördüğü kadınların hiçbirinin saflığına ve temizliğine inanmaz; her birinin, elbisesinin altında, çıplak ve baştan çıkarılmaya yatkın olduğunu bilir. Ve *mille e tre* [bin üç] örnekle, kadının bu zayıflığının maskesini düşürmek, yanlarına yaklaşılmazmış gibi tavırlar takınan bütün bu hanımefendilerin *(donas),* görünüşte sadık olan bu eşlerin, bu taşkın yarı-çocukların, kendilerini Tanrı'ya adamış bu rahibelerin (İsa'nın nişanlılarının), istisnasız hepsinin yatağa atılabileceğini ve bu "Kilise meleklerinin, "yatakta bir maymun"dan başka bir şey olmadıklarını, kendine, dünyaya ve Tanrı'ya kanıtlamak ister; bu öfkeli kadın avcısını, tutkulu baştan çıkarma denemelerini hiç durmadan tekrarlamaya iten şey işte budur ve yalnızca budur.

Bunun sonucu olarak, Don Juan'ı kadın cinsinin bu amansız düşmanını bir *amorosa,* [bir âşık] kadınların dostu olan biri olarak görmek kadar abes bir şey olamaz, çünkü o, hiçbir zaman hiçbir kadına içten bir aşk ve eğilim duymamıştır; tersine, onu şeytanca bir şekilde kadınlara doğru iten şey, bir erkek olarak duyduğu ilkel bir nefret veya kindir. Onları kollarına alması, hiçbir zaman onlara sahip olmak istediği için değil, onlardan bir şeyler koparmak, en değerli şeylerini, yani onurlarını ellerinden almak içindir. Duyduğu zevk, Casanova'da olduğu gibi sperma kanallarından gelecek yerde, beyninden kaynaklanmaktadır, çünkü bu sadist ruh, her kadında, her zaman, kadınlığı yaralamak, küçük düşürmek ve utanç verici bir durumda bırakmak ister; duyduğu zevk tamamiyle dolaylı bir zevktir; kirlettiği, küçük düşürdüğü ve böylece tıpkı bir hizmetçi kadının duyabileceği türden bayağı ve kaba bir cinsel zevk duyurtarak maskesini düşürdüğü her kadının daha sonra kendini kaptıracağı umutsuzluğu düşünerek duyduğu inanılmaz bir zevktir.

Bu yüzden peşine düştüğü avın baştan çıkarılmasıyla ilgili bölüm Don Juan'da büyük bir güçlükle gelişir (en çabuk soyunan kadını en iyisi olarak gören Casanova'nın tersine olarak); bir kadın ne kadar erişilmezse, onu ele geçirmek olasılığı ne kadar azsa, Don Juan için kesin zafer o derece değerlidir ve iddiasını kesin ve ikna edici bir şekilde kanıtlayacak niteliktedir; karşı koymanın olmadığı yerde, Don Juan'ı kadınlara doğru yöneltecek hiçbir itici güç yok demektir: Ancak şeytanca bir küçük düşürme isteğiyle, işleteceği günahla, evlilik bağının tek bir kere ve bir daha tekrarlanamayacak şekilde bozulmasıyla, genç bir kızı baştan çıkarıp temizliğini, tazeliğini, bakireliğini yok etmek ya da bir rahibenin onurunu çiğnemekle tahrik olabilen bu adamı, Casanova gibi, bir fahişenin evinde ya da bir genelevde düşünmek mümkün değildir.

Don Juan, bir kadına sahip olduğu zaman, tecrübe bitmiştir; baştan çıkarılan kadın, gerçekten de bir çeşit muhasebeci olarak görevlendirdiği Leporello'sunun tuttuğu hesapta bir rakam ve bir numaradan başka bir şey değildir artık. Geceyi -tek bir geceyi- birlikte geçirdiği sevgilisine, son bir kere, şefkatle bakmayı hiçbir zaman düşünmez; çünkü avcı nasıl öldürdüğü hayvanın yanında kalmazsa, bu profesyonel baştan çıkarıcı da tecrübe bittikten sonra, kurbanının yanında kalmaz; daha uzağa, daha uzaklara gitmesi, hep yeni avlar peşinde koşması, mümkün olduğu kadar çok av yakalamaya çalışması gerekir, çünkü onun temel içgüdüsü (ve bu onun yüzüne şeytanca bir ifade verir) ona hiçbir zaman bitmeyecek bir görev ve bir tutku vermiştir: Bütün kadınlar üzerinde evrensel bir sınama yapmak ve böylece kadın cinsinin alçalmaya veya düşmeye mahkûm olduğunu kesinlikle kanıtlamak. Don Juan'ın şehveti, hiçbir şekilde huzura ve zevke ulaşmaya çalışmaz; hiçbir huzura ve zevke ulaşamaz; erkek olarak, sanki bir kan davası güdermişçesine, kadına karşı sonsuz bir savaş açmıştır ve şeytan da bu savaş için en iyi, en kusursuz silâhları vermiştir ona: Zenginlik, gençlik, soyluluk, yakışıklılık ve en önemlisi de su katılmamış, buz gibi bir duygusuzluk.

Gerçekten de, onun soğuk tekniği ile yenilgiye uğradıkları anda, kadınlar Don Juan'da şeytanın ta kendisini görürler; daha ertesi günü, alaycı gülüşüyle, tutkularının üzerine buz gibi bir duş etkisi yapan (Mozart bunu ölümsüz bir şekilde dile getirmiştir) bu kancık adamdan, kadınların bu can düşmanından, bir gün önceki aşklarının olanca şiddetiyle nefret ederler. Zayıf davrandıkları için utanırlar, kendilerini aldatan, doğru yoldan saptıran, sonra da bir yana atan bu alçak adama karşı duydukları çaresiz öfkeleri içerisinde, kızgın, kudurmuş, çılgına dönmüş bir hâle gelirler ve onunla birlikte bütün erkek cinsinden de nefret ederler. Hepsi, Anna'lar, Elvira'lar onun hesaplı kışkırtmalarına, ısrarlarına dayanamayıp kendilerini bırakmış olan bin üç

kadın, kadınlıkları içerisinde, manevî yönden ebediyen zehirlenmiş olarak kalırlar. Kendilerini Casanova'ya vermiş olan kadınlar ise, tam tersine, onun ateşli okşayışlarını zevkle hatırlayarak bir Tanrıya duyulduğu şekilde şükran duyarlar ona; çünkü Casanova, yalnızca onların duygularından hiçbir şey çalmamakla, kadın olarak onları yaralamamakla kalmamış, aynı zamanda hayatlarına yepyeni bir güvenlik getirerek ödüllendirmiştir onları. Şeytanî Don Juan'ın çok büyük bir ayıp, hayvanca bir azgınlık, şeytanî bir an, kadınca bir zaaf ve bir bayağılık olarak göstermeye çalıştığı şeyin, yani bedenlerin ateşli birleşmesinin, kendini bu şekilde ateşli bir tutkuya bırakmanın, Casanova, o şefkatli *magister artium eroticarum* [aşk sanatının ustası], kadın tabiatının en tatlı görevi ve gerçek anlamı olduğunu öğretmiştir onlara. Kendini erkeğe vermenin değil, vermemenin, bedenin kutsal ruhuna karşı, Tanrının isteğine uygun olan tabiatın anlamına karşı işlenen bir günah olduğunu göstermiştir -güçlü bir erkek bedenine sahip olan bu Epikürcü tatlı papaz, ikna edici bir şekilde onlara böyle demektedir; ve Casanova onlara karşı minnet duyduğu, onların gösterdiği heyecana aynı heyecanla cevap verdiği içindir ki, kadınlar da her türlü suçluluk duygusundan ve kendilerini dizginleyen her şeyden kurtulmuşlardır.

Hafif ve âşık bir elle, bu yarı-kadınları (çünkü ancak kendilerini ona verdikten sonra tam anlamıyla kadın olacaklardır) elbiselerinden olduğu kadar her türlü sıkılganlık ve korkudan da sıyırmakta, soymaktadır; kendisini mutlu ederek, onları da mutlu etmektedir; onları, duymuş oldukları zevkin suçluluğundan, kendi minnettar coşkusu ile kurtarmaktadır. Çünkü Casanova, ancak zevki bir kadınla paylaştığı zaman ve bu zevki birlikte olduğu kadının sinirlerinde ve damarlarında hissettiği zaman tam olarak haz duymaktadır: "Zevkin beşte dördü, benim için, her zaman kadınları mutlu etmek olmuştur". Zevk duymak için, zevkin karşılıklı olmasına ihtiyacı vardır, tıpkı başka birinin sevmek için sevilmeye ihtiyaç duyması gibi; ve onun Herkül gibi güçlü bedeni, kendinden çok, kucakladığı kadını tüketmek ve ona zevk vermek ister. Şehvette başkasını bu kadar düşünen birinin, basit bir zevk duymak için şiddete ya da kurnazlığa başvurmak istemesi, akıl almaz bir şey olurdu ve Casa-nova hiçbir zaman İspanyol rakibi gibi, kaba ve sportif bir sahip olma arzusu ile değil, yalnızca verme arzusu ile harekete geçmiştir. Bunun içindir ki, hakkını vermek gerekirse, onu bir "baştan çıkarıcı" olarak değil, yeni ve etkileyici bir oyunu başlatan biri olarak görmeliyiz: Öyle bir oyun ki, mümkün olsaydı, Casanova, uyuşukluktan serseme dönmüş ve birtakım engeller, âdetler ve ahlâk kuralları yüzünden güçsüzleşmiş bütün insanları bu oyuna sürüklemek isterdi -her yerde olduğu gibi, aşkta da her türlü yükten kurtulmayı ve değişikliğin verdiği sarhoşluğu

arıyordu o. Ancak ahlâkî kaygıların bulunmayışı, insanı bu dünyayla ilgili çeşitli yüklerden ve kösteklerden kurtarabilir; gerçekten de, kendini ona veren her kadın daha fazla kadın olur, çünkü daha bilgili, daha şehvetli, daha hür bir hâle gelir; kendi bedeninde, o zamana kadar ilgisiz kaldığı, şaşırtıcı zevk kaynaklarının bulunduğunu keşfeder, eski utanç perdelerini aralayarak ilk defa olmak üzere, kendi çıplaklığının güzelliğini fark eder; kadınlığının zenginliğini öğrenmiştir artık.

Sanki rahat ve sakin bir cömertlik ustası, Casanova'ya kendini esirgememeyi, bol bol vermeyi, zevke karşı zevk vermeyi ve kendi duyularının vermiş olduğu heyecandan başka bir açıklayıcı sebep aramamayı öğretmiş gibidir. Böylece, doğrusunu söylemek gerekirse, kadınları kendisi için değil, onların sevinçle kabul ettikleri yepyeni bir zevki onlara "müjdelemek" için elde etmiştir; bunun içindir ki, kadınlar da kendilerini mutlu eden bu mezhebe hemen yeni müritler aramaya başlamışlardır: Abla, küçük kız kardeşini, harika bir kurban sunmak üzere bu tapınağa getirir; anne, kızını bu tatlı öğretmenin ellerine bırakır; her âşık kadın, bir başka kadını, bu cömert tanrının törenine ve dansına katılmaya zorlar. Don Juan tarafından baştan çıkarılan her kadın, nasıl kadınlar arasındaki kardeşlikten kaynaklanan yanılmaz bir içgüdüyle, Don Juan'ın kur yaptığı her yeni kadını, bu kadın düşmanına karşı (ve her zaman boş yere) uyarıyorsa, Casanova'nın sevgilileri de kıskançlık nedir bilmeden, kadın cinsine gerçekten tapan bu adamı birbirlerine tavsiye ederler; ve Casanova nasıl her kadında evrensel kadınlığı seviyorsa, onlar da Casanova'nın kişiliğinde, evrensel erkeği ve tutku ustasını simgeleyen bir adamı severler.

Demek ki Casanova, bir sihirbazın, mistik bir aşk büyücüsünün zaferini değil, iyi ve sağlıklı güçlülüğü ile tabiatın zaferini simgeler. Erkeklik: İşte onun bütün sırrı burada gizlidir. Arzularında tabiî, duygularında içten ve samimi olduğu için, aşka kusursuz bir sağduyu getirmiş, tam ve âdil bir hayatî denge sağlamıştır. Kadınları kutsallığın göğüne kadar yükseltmez o; onları bir şehvet şeytanı olarak da görmez, yalnızca bu dünyayla ilgili bir şekilde sever ve arzu eder, bütün oyunlar içerisinde en zevkli olanını birlikte oynayabileceği bir oyun arkadaşı, erkek gücünün ve zevkinin Tanrı tarafından verilmiş ve istenmiş tamamlayıcı bir şekli olarak sever onları. Bütün duygusal âşıklardan daha coşkulu ve daha tutkulu olduğu hâlde, aşk fikrini, dünyanın anlamı hâline getirecek, yıldızların şu minicik yer-yuvarlağımızın etrafında dönüp durmasını aşka bağlayacak, mevsimlerin bu yüzden gelip geçtiğini, bütün insanlığın bu yüzden yaşadığını ve öldüğünü iddia edecek kadar abartmaz; dindar Novalis'in deyimiyle, *"Amen de l'univers"* [evrenin amentüsü] yapmaya kalkmaz; sağlıkla ve dürüstlükle dolup taşarak, Eski

Çağın hür bakışıyla, Eros'u bu dünyadaki zevklerin en güzeli ve en büyüğü olarak görmekle yetinir.

Böylece Casanova, aşkı, duygusal âşıkların çıkartmış olduğu yüksekliklerden ve gökyüzünden alarak insanların arasına indirmiştir: Cesareti ve zevk duyma isteği olan herkes, her kadında aşkı bulabilir ve Rousseau'nun, Fransızlar için aşkta duygusallığı, Werther'in ise Almanlar için tutkuda hüznü icat ettiği bir sırada, Casanova, coşkulu hayatı ile, dünyanın yükünü azaltmak için her zaman gerekli olan en iyi, en uygun araç olarak *"paien"* aşkın verdiği huzuru ve rahatlığı göklere çıkarmıştır.

Müzik



"Çılgın Tristan",
Resim: Salvador Dali, 1944

OPUS METAPHYSICUM: TRISTAN VE ISOLDE

Senail Özkan

Sevmek ve yok olup gitmek: Ezelden beri birbirine uyar bunlar.
Sevme irâdesi: Bu, ölüme de hazır olmak demektir...
Nietzsche

Aşk, dünya tarihinin nihâî gayesidir – evrenin âminidir.
Novalis

Duygusal krizler sanatkârın ruhundaki potansiyelin açığa çıkmasına yararlar. Hayatında iki evlilik gerçekleştiren Richard Wagner, ne yazık ki, bu iki evlilikte de idealindeki aşkı tadamamıştır. Aşk, onun sanatkâr ruhunu yalnız bir defa altüst etmiş; bu platonik-yasak aşktan da *Tristan ve Isolde* adlı eseri doğmuştur. Gerçi bu eseri tamamen platonik bir aşka ve duygusal ilişkilere mâl etmek de yanlıştır; zira, eser Alman romantiklerinden Friedrich Schlegel'in Lucinde[1] adlı romanı, Novalis'in *Geceye İthaf İlâhiler*[2] (Hymnen

[1] Friedrich Schlegel, *Lucinde*'de şöyle der: "Aşk gibi biz de ölümsüzüz. Benim aşkım, yahut senin aşkın diyemem artık, her ikisi de birdir, tamamen aynıdır, olabildiği kadar aşk ve karşı aşk. Bir evliliktir ki bu, ruhlarımızın ebedî birliği ve beraberliğidir, bu dünya veya o dünya diye adlandırdığımız şey değildir, bilâkis gerçek, bölünemeyen, adlandırılamayan, sonsuz bir dünyadır, bütün ebedî varlığımız ve hayatımız için." Friedrich Schlegel, *Lucinde*, Stuttgart 1979, (Reclam Verlag) s. 13

an die Nacht) ve Schopenhauer'ın Nirvana-Brahma mistisizmi karışımı bir aşk felsefesinin etkisiyle yazılmıştır.

Wagner ve Wesondonk aşkına gelince olay şöyledir: 1852 yılında Otto ve Mathilde Wesendonk çiftiyle tanışan Wagner, çiftin teklifi üzerine 1857 Ağustos'unda, eşi Minna ile birlikte Wesendonklar'ın Zürih'teki köşklerinin bulunduğu arazi içerisine inşâ edilen ve *Asyl auf dem grünen Hügel* (Yeşil Tepedeki İltica Meskeni) dedikleri küçük eve yerleşirler. Zaman içerisinde Wagner'le bayan Mathilde arasında platonik bir aşk alevlenmeye başlar. Ve yine zaman içerisinde, Minna, Mathilde ve Cosima'nın bir arada *Siegfried*'den bölümler dinledikleri ve Cosima'nın gözyaşlarını tutamadığı bu "Yeşil Tepe", kaynayan bir volkan olacaktır. Bir gün Wagner, Mathilde'ye götürmesi için Tristan prelüdünün taslağı ile birlikte minik bir mektup tutuşturur hizmetçinin eline. Ancak mektup Wagner'in kıskanç eşi bayan Minna tarafından hizmetçinin elinden alınır ve okunur. Wagner, şöyle yazmaktadır bayan Mathilde'ye: "Bugün bahçeye geleceğim; sizi görür görmez bir süre yalnız kalacağımızı umarım. Sabah selamlaşması için tüm ruhumu sunuyorum size!"[3] Bayan Minna'nın kızılca kıyametler koparmasından sonra Wagner, çareyi Venedik'e gitmekte bulur. Evet, Venedik'e gider Wagner, ama o "imkânsız aşk"ı da beraberinde götürür. İşte *Tristan ve Isolde* adlı eserdeki lirik-trajik aşkta bu ilişkilerin mutlu bir yansıması da vardır. Nietzsche'nin "ilk nağmesini duyduğumda çoktan Wagnerci olmuştum" dediği bu eserle ilgili projesini Wagner, ilk olarak dostu Franz List ile paylaşmıştır. Bununla ilgili olarak Wagner, 1854 yılında şöyle yazar List'e:

> *Hayatımda hiçbir zaman aşkın harikulâde mutluluğunu tatmadığım için, tüm rüyâların bu en güzeline bir âbide dikmek istiyorum. Burada aşk baştan sona doyuma ulaşmalıdır. Zihnimde bir Tristan ve Isolde taslağı oluşturdum; en basit, fakat en kanlı-canlı müzikal bir projedir bu. En sonunda dalgalanan kara bir bayrakla kendimi örtmek isterim- tabiî ölmek üzere.*[4]

Wagner'in tamamen derin tecrübelerini, metafizik krizlerini yansıttığı bu öldürücü, ölümsüz aşk efsanesi, aslında asırlarca önce kaleme alınmıştı. Bu efsane de, tıpkı *Faust* ve *Leylâ ve Mecnûn* efsaneleri gibi yıllarca farklı yazarlar tarafından işlenmiş ve içeriği olabildiğince derinleştirilmişti. Şimdi, ilk defa 1210 yılında Gottfried von Straßburg tarafından kaleme alınan ve bugün

---

[2] Novalis: "Ölüm hâlinde aşk an tatlıdır; seven için ölüm bir zifaf gecesidir, tatlı esrarların bir sırrıdır" (Mevlâna'nın ölümü şeb-iârus olarak yaşaması gibi) Aktaran: Thomas Mann, a.g.e. 92.

[3] Aktaran: Sabri Şatır, *Richard Wagner, Opera'dan Müzikli-Dram'a*, İstanbul 1984, s. 134.

[4] Aktaran: Dietrich Fischer-Dieskau, *Wagner und Nietzsche, Der Mystagoge und sein Abtrünniger*, München 1979, s. 29.

hâlâ dünya edebiyatının en seçkin eserleri arasında yer alan *Tristan ve Isolde* efsanesinin içeriğine kısaca bir göz atalım:

Efsane şöyle başlar: Anne ve babasının ölümünden sonra Tristan, Kornwall ve İngiltere kralı olan amcası Marke'nin sarayına gelir. Civanmert bir delikanlı olan Tristan, şövalyelik ideallerine göre yetişmiştir ve kısa zamanda amcasının sevgi ve güvenini kazanır. Kral Marke, İrlanda Kralının kızı altın saçlı Isolde ile evlenmek ister. Bunun için Tristan'ı aracı olarak gönderir. Öteden beri bilinir ki, krallar pek nadir aşk evliliği yaparlar. Bu yüzden içki hazırlamada pek becerikli olan Isolde'nin annesi, birçok içkiden karıştırarak bir "aşk iksiri" hazırlar müstakbel çiftler için. Annenin inancı odur ki, bu "aşk iksiri", evlileri bir daha ayrılmamak üzere birbirine bağlayacaktır. Anne bu içkiyi, uzun deniz yolculuğunda serserilerden saklaması ve izdivaç gecelerinde Kral Marke ile Isolde'ye sunması için Isolde'nin arkadaşı Brangäne'ye verir. Burada Tristan, Isolde'nin koruyucusudur ve bu deniz yolculuğunda kendisini teselli etmekle görevlidir; zira Isolde 'yabancı bir ülke'ye ve bir 'yabancı'ya varmak istememektedir. İyi niyetli Tristan, yolculuk esnasında Isolde'yi teselli etmek için amcası Kral Marke'den ve onun Tintajol'daki sarayından bahseder. Saatler ilerler ve hüzünlü anlar yaşanmaya başlar ve Tristan bu hüzünlü atmosferden çıkmak için hizmetçiden şarap ister. Brangäne o an odada değildir; hizmetçi, farkında olmadan şarap diye "aşk iksiri"ni sunar. Asil bir şövalye tavrıyla Tristan, dolan kadehi evvela Isolde'ye sunar, sonra da kendisi içer.

Esasen hiçbir art niyet taşımadan içilen bu şarap, yani "aşk iksiri" trajik bir aşk efsanesinin başlamasına neden olur. Zira bu aşk şarabından içen Tristan ve Isolde evvela kendilerinden geçerler ve sonra!... Sonra Isolde'nin gözlerinin içine bakan Tristan, dünyayı Isolde'den ibaret görmeğe başlar. Gerçi Tristan bütün varlığıyla ihanet etmemeğe gayret eder, ancak kalbinde gittikçe alevlenen aşk ateşi iradesinin çelik telini eritir. Tristan, Isolde'ye "aklımı başımdan aldınız, beni benden çaldınız -artık rahat huzur bulmam imkânsız" der. Isolde de durum farksızdır; aşkın kemendi onun da iradesini bağlamıştır. Hem de öylesine bağlamıştır ki, derin bir vecd hâlini andıran duygusallıkla "Seni seviyorum!" dediği Tristan ve dünya arasındaki farkı ayırt edemez olur.

Neden sonra Brangäne içeri girip, kadehin boşandığını görünce, ihanet etmiş bir psikolojiyle pişmanlık duyar, sinir krizleri geçirir ve "aşk iksiri"nin olduğu boş kabı denize fırlatır. Fırlatır fırlatmasına ama, artık hiçbir şeyi değiştirmesi mümkün değildir. Kaderin hükmü karşısında, herkes gibi iyi niyetli ve iyi yürekli Brangäne de çaresiz kalır. Evet, aşk, her şeye muktedirdir; etik çemberi ve mantığın bütün kanunlarını parçalar. İmkânsız görünen kavuşma, bir anda gizli bir izdivaçla günaha meydan okur.

Isolde, gerdek gecesi kapıdaki muhafızlardan utandığını bahane ederek ancak karanlıkta gerdeğe girmek istediğini söyler. Hiçbir şeyden haberi olmayan Kral Marke, bunu bir utangaçlık işareti olarak görür ve memnuniyetle kabul eder. Böylece gerdek gecesi, Isolde'nin yerine bâkire Brangäne Kral Marke ile birleşir. Bir müddet sonra Marke, bir şişe şarap sunulmasını emreder...Bu arada Brangäne, sessizce izdivaç odasından çıkar ve yerine gizlice Isolde girer.

Tehlikenin büyük kısmını savuşturan âşıklar, bundan sonra her gün ormandaki bir göl kenarında buluşurlar. Ancak bu durum uzun zaman sarayın dikkatinden kaçamazdı. Kısa zamanda fısıltı etrafa yayıldı. Entrikayı pek seven Melot, Kral Marke'yi her türlü dedikodudan haberdar etti. Bir gün Tristan ve Isolde'nin gece göl kenarındaki buluşmasını keşfeden Melot, kralı oraya götürür ve bir zeytin ağacının köküne saklanırlar. Ne var ki âşıklar, kendilerini gözetleyenlerin gölgelerini fark ederler. Sözü iyi kullanan Isolde, saklananların duyabilecekleri kadar yüksek bir ses tonuyla Tristan'ı dikkatsiz davranışları dolayısıyla kralla olan izdivaçlarına zarar verebileceği konusunda ikaz eder. Kraldan başka hiç kimseyi sevmeyeceğine; yalnız "gençlik tazeliğinin ve bekâretinin nasip olduğu o adamı" seveceğine dair yeminler eder. Bunları duyan Marke, pişmanlık duyar ve öfkeyle jurnalci Melot'u azarlar. Bu azarlanmayı Melot pek kolay içine sindiremez. Olayın üzerine gider ve eğer Isolde gerçekten günahsızsa, "sadece bir adamı" seviyorsa, o zaman yüksek din adamlarının huzurunda yemin etmesini ve "nar hâlindeki bir demire dokunmasını" ister. Isolde, elinin derisini bile yakmadan bunu da başarır.

Bir süre Marke sakinleşir; ancak, kıskançlık içindeki bütün Demonları uyandırır. Hâl ve tavırlarından Tristan ve Isolde'nin zihinlerinde birbiriyle seviştiklerini düşünür. Böylesine bir endişeyle, ruh darlığıyla yaşamanın azabına dayanamayan Kral Marke, Tristan ve Isolde'ye ülkeyi terk etmelerini teklif eder. Atlarına binen âşıklar kısa bir zaman sonra vahşi ormanın derinliklerinde kaybolurlar. Tristan, bir zamanlar kötü ruhların oturduğu bir mağara tanımaktadır kayalıkta. Oraya sığınırlar; burada kayalıktaki bir yarıktan içeri sızan ışık kristal bir yatağı aydınlatır. Bir müddet burada eğlenirler...

Bir zaman Marke, avlanarak teselli bulur; derin gönül meselelerinden uzak durur. Bu arada saklandıkları mağarada yakalanacaklarından korkan Tristan ve Isolde ise, tedbir olarak ayrı yatmaya kara verirler. Öyle de yaparlar, aynı yatakta, ama Tristan'ın kılıcı aralarında olduğu hâlde uyurlar. Ne var ki çok geçmeden avcılardan birisi onları mağarada keşfeder ve ilk iş olarak Kral Marke'yi bu harikulâde çiftten haberdar eder. Marke derhal mağaraya gider ve kristal bir yatakta, aralarında kılıç olduğu hâlde uyuyan masum çifti görür. Şövalye geleneğinde çiftler arasındaki kılıç iffete işarettir.

Marke döner, vicdan azabı içerisindedir. Büsbütün haksızlık yaptığına kanaat getirir; pişmanlığının gereği olarak Tristan'ın arkadaşı Curvenal'i, mağaraya gönderir ve onlara saraya dönmelerini istediğini bildirir. Dönerler, hem de ihtişamla; ancak, kader de aynı ihtişamla hiç durmadan döner. Dahası, dedikodu çoktan ayyuka çıkmıştır... Muhbirler birbirleriyle yarışmaktadır. Etrafları adeta casuslarla çevrilidir. Öylesine bir dünyaya dönmüşlerdir ki, burada değil vuslat, kendi aralarında en doğal şeyleri konuşmaları neredeyse imkânsızdır.

Son aşk sahnesi: Güneşli bir gün bir parkta yapayalnızdırlar. Gölgeli bir yerde kucak kucağa, dudak dudağa bir kaçamak. Brangäne parkın girişinde gittikçe artan bir korkuyla nöbet tutmaktadır. Jurnalciler durumdan Kral Marke'yi haberdar ederler. Marke, parka geldiğinde tam da fantezisine hak veren bir manzarayla karşılaşır: Vuslat hâli, "ir munt an sinem munde" (dudak dudağa). Bu durumda Kral için emin olmak, şüphelenmekten beterdir. Tristan, arkadaşı Curvenal'in yardımıyla limana ulaşır; orada demirlemiş bir gemiyle Normandiya'ya gider. Brangäne ve Isolde zaman zaman denize açılırlar, ama beyhude.

Çok uzaklarda kalan Isolde'yi unutmak için, Tristan'ın kendi vatanında babası dük olan "beyaz elli" başka bir Isolde'yle şeklî bir evlilik yapar. Strassburg'un uzun efsanesi böyle bitiyor ve bundan sonra şair hikâyenin geri kalan kısmını yazamadan ölüyor. Strassburg bu aşk hikâyesini yirmi bin mısra ile anlatıyor. Deniz seyâhati esnasında Tristan ve Isolde'nin "aşk iksiri" içtikleri sahneye kadar olan bölümü Gottfried von Strassburg onbir bin mısra ile anlatır. Oysa Wagner aynı yere kadar olan bölümü sadece altmış mısra ile verir.

Bu aşk trajedisinin son bölümü başka varyantlarla da hikâye edilir. Buna göre, Tristan ağır bir şekilde yaralanarak ve hastalanarak Kareol kıyılarındaki Stammburg adında bir kalede hayatını devam ettirir. Ancak altın saçlı Isolde'ye olan aşkı gün geçtikçe dayanılmaz olur. Arkadaşı Kurvenal'le Isolde'ye haber gönderir ve o gelmezse öleceğini söyler. Isolde'yi getirmeğe giden adam ile Tristan arasındaki anlaşma gereğince, Isolde'yi getirecek gemide eğer Isolde varsa gemi direğe beyaz bayrak çekecek, yoksa siyah. Bu arada beyaz elli Isolde, bu durumdan haberdar olur ve kıskançlıktan intikam planları yapar. Yatağında geminin gelmesini bekleyen Tristan, takatı olmadığı için karısına, beyaz elli Isolde'ye gemiyi izlemesini rica eder. Zaman çabuk geçer ve ufukta beliren bir gemiyle birlikte intikam ânı da yaklaşır. Beyaz elli Isolde, uzaklarda bir geminin göründüğünü söyler. Bu haber Tristan'ın ciğerlerini bir yelken gibi şişirir. Tam da bu ânı kollamakta olan beyaz elli Isolde, zehrini damla damla akıtmaktadır: "Pek iyi görünüyor, yelken açmışlar, ama pek az rüzgâr var, hattâ yelkeni de simsiyah." Bu söz

zehirli bir hançer gibi saplanır yüreğine Tristan'ın. Bir an, acaba bu alçak Melot'un hilelerinden biri mi diye geçirir içinden, fakat daha fazla dayanamaz; iradesinin teli titremeğe başlar, "artık dayanamam, Isolde!" der ve...Gemi yaklaşır, Isolde pürtelaş, kayalık rıhtıma çıkar. Atılırcasına Tristan'ın olduğu tarafa yönelir; kalabalıkların arasında bir ihtiyar: Hanımefendi, Tristan öldü der. Acıdan hiçbir şey söyleyemez Isolde ve Tristan'a doğru koşar; ebedî uykuya dalmış Tristan'ın üzerine eğilir, kalbini dinler, nabzını tutar ve kederden titreyen sesiyle: "Uyan, Tristan, ben geldim!" der. Ancak Tristan hiçbir tepki vermez! Curvenal, "O, öldü, Isolde" der. Isolde onun yanına uzanır, kalbini onun kalbinin üstüne, dudağını dudağına koyar ve bir daha hiç ayırmaz. Bu Isolde'nin aşk ölümüdür!

Bundan sonra âşıkların cansız bedenleri mumyalanır ve tabutlara koyulur. Beyaz elli Isolde'nin babası, dük Jovelin, onları lâyık oldukları bir törenle defnetmeyi düşünür. Bu arada Kral Marke âşıkların ölümünü haber alınca, hemen gemiyle yola çıkar. Isolde'nin sadık arkadaşı Brangäne'den baştan sona olayın içyüzünü öğrenince gözyaşlarına boğulur ve şöyle der: "Ah, Tristan, her şeyi bana olduğu gibi anlatmış olsaydın Isolde'yi eş olarak sana verirdim. Böylece ben günahtan, siz de ölümden kurtulmuş olurdunuz."

Marke, orada biri alaca akikten, öteki gök zümrütten iki tabut yaptırır ve âşıkların naaşlarını içine koyup, gemiyle Tintajol'e götür. Onları Tintajol'un kalesinin bahçesine gömdürür, kabirlerine bir gül fidanı bir de asma diktirir. Gül ve asma birbirlerine sarılarak büyür ve birbirlerinin kabirlerinin üzerine doğru eğilirler.

Böylece edebiyat tarihindeki *Tristan ve Isolde* efsanesini ana hatlarıyla verdikten sonra, şimdi Wagner'in müzik dramı *Tristan ve Isolde*'ye geçebiliriz.

Richard Wagner, yukarda ana çerçevesi içerisinde sunduğumuz *Tristan ve Isolde* efsanesini olabildiğince derinleştirir, kişiselleştirir ve drama mistik bir içerik kazandırarak pek kısa ve özlü bir biçimde dramı yeniden yapılandırır.[5] Wagner'in asıl efsanede yaptığı en büyük değişiklik şudur: Birinci sahnede Isolde, nişanlısı Morold'u Tristan'ın öldürdüğünü tespit ettikten sonra, Tristan'ı zehirli bir içecek sunarak öldürmek ister. Brangäne, zehirli içki yerine yanlışlıkla aşk iksiri sunar. Oysa Tristan, Isolde'nin ona ölüm zehri içirdiğinin farkındadır ve şöyle diyerek kaldırır kadehi:

Ew'ger Trauer
einz'ger Trost:
Vergessens güt'ger Trank,

[5] Wagner, Mathilde Wesendonk'a yazdığı bir mektupta bu aşk dramını kendisine borçlu olduğunu söyler: "Tristan'ı yazdığım için size ebedî olarak yürekten teşekkür ederim."

dich trink' ich sonder Wank!

Ebedî matemin
Yegâne tesellisi:
Unutturan hayırlı iksir,
Sarsılmadan dikiyorum seni!

Bunun dışında Wagner, asıl efsanede geçen olayları ve ayrıntıları neredeyse tamamıyla atlar ve bu pek trajik aşk hikâyesini, aşk ve ölüm katarlarıyla hepten metafizik alana taşır. Aşk ve ölüm Wagner'in kalbinde çağlayan iki sonsuz kaynaktır. Burada onun bu iki kaynaktan beslenerek söylediği *Tristan ve Isolde* şiiri[6], doğrusu bir edebî amaç gütmez. Hattâ bunların çoğunluğu şiir bile sayılmaz; müziğe özgü bir eda ile kaleme alınan bu serbest dizeleri, belki Wagner'in gönlündeki müzik efsanesinin zorunlu girizgâhı ve refakatçisi olarak anlamak gerekir. Zira *Tristan ve Isolde*'de edebî anlamda şiir pek azdır, buna karşılık dizelerde müzik alabildiğine coşkuludur. Burada esas öge müziktir; ölüm ve aşk müzikle birlikte insan ruhunun derinliklerine kadar nüfuz eder ve benliği büyüler. Anlaşılan o ki Wagner, dilin aşk ve ölümü anlatmağa yetmediğini hissetmiş ve bunu müzikle başarmaya çalışmıştır. Zira müzik, Rilke'nin tabiriyle, "dilin bittiği yerde başlayan dildir."[7]

Wagner, kendi aşk dramına da esas teşkil eden *Tristan ve Isolde* efsanesinin Ortaçağ Avrupa'sında nasıl ünlü olduğuna işaret ettikten sonra, şövalyelik, asalet, şan, şeref, güç, iktidar gibi o günün en geçerli değerlerinin 'aşk' ve 'ölüm' karşısında sırf "özden mahrum bir rüya"dan ibaret olduklarını vurguluyor. Kendisine kulak verelim:

Bundan böyle özlemin, arzunun, sonsuz hazzın ve aşktan mahrumiyetin sonu yoktu: Dünya, iktidar, şan ve şeref, şöhret, şövalyelik, asalet, dostluk- bunların hepsi özden mahrum bir rüya gibi dağılıp gittiler; yalnız bir şey kaldı hâlen yaşayan: Hasret, özleyiş, dindirilemeyen, ebedî yeniden nükseden arzu,- hararet ve susamışlık; yegâne kurtuluş: Ölüm, ölmek, yok olmak, bir daha uyanmamak![8]

---

[6] Wagner'in, Bayan Mathilde Wesendonk ile yaşadığı platonik aşk *Tristan ve Isolde*'nin birinci perdesine hem şiir hem de müzik olarak yansımıştır ki bunlar "Wesendonk Şarkıları" diye bilinirler.

[7] Rainer Maria Rilke, Werke II, Frankfurt am Main 1987, s. 112. Rilke'nin "Müziğe" başlığıyla yazdığı bu şiirin ilk mısraları şöyle:
Musik: Atem der Statuen. Vielleicht: Stille der Bilder. Du Sprache wo Sprachen enden.
Müzik: Heykellerin soluğu. Belki:
Resimlerin sessizliği. Sen, ey dillerin bittiği yerdeki dil.

[8] Richard Wagner, *Ausgewählte Schriften*, Frankfurt am Main 1974, s. 160. Burada iktibas ettiğimiz mülahazaları Wagner, "Tristan ve Isolde için Önoyun" başlığı ile 1859 yılında Paris'ten Bayan Mathilde Wesendonk'a gönderir.

Daha sonra Wagner bu kadim efsanenin nihâyetsizliğinden yakınır ve kendisinin güçlü bir çabayla bir solukta kalbin önünü sonsuzluğa açmak niyetinde olduğunu dile getirir. Fakat sonunda anlar ki, bu boşuna bir çabadır; denizi bir yudumda içmek imkânsızdır. Sonsuz bir özlemle kopup gelen ve karaya çarparak parçalanıp geri dönen dalgaların kaderiyle aynı kaderi paylaştığını anlar. Fakat yine de efsaneyi kısa bir serüven tadında anlatır,[9] buna karşılık "sonsuz bir melodi" olarak besteler. Şu satırlar onun bu konudaki çaresizliğini göstermesi bakımından önemlidir:

> *Kalp bitkin bir hâlde kendinden geçer; hasret içerisinde sararıp solar; her kavuşmak sadece yeni bir özlem getirdiği için, ulaşmadan özlemle yanıp tutuşur, tâ ki tüm ümitlerin yittiği o son bitkinlikte en yüksek hazza ulaşma duygusu içine doğuncaya kadar. Ölümün, yok olmanın, o muhteşem âlemdeki nihâî kurtuluşun sonsuz hazzıdır bu. Bir atılım gücüyle o âlemin içine girmek için çaba sarfettiğimizde, yanılmamız çok uzak bir ihtimaldir. Ölüm mü diyelim buna biz? Yoksa tıpkı efsanenin bize anlattığı üzere, bir asma ve sarmaşığın cân-ı gönülden birbirine sarılarak Tristan ve Isolde'nin kabri üzerinde yükseldiği bir gece âlemi mi?*[10]

Chamberlein, Wagner'in, "Tristan ve Isolde için Önoyun" başlığı ile 1859 yılında Paris'ten Bayan Mathilde Wesendonk'a gönderdiği bu yorumla ilgili olarak: "Fakat asma ve sarmaşık sadece Tristan ve Isolde'yi sembolize etmekle kalmazlar, aksine aynı zamanda aşk ve ölüme duyulan iki kat hasreti de temsil ederler" diyor ve kitabında Wagner'in konu ettiği 'asma ve sarmaşık' hikâyesinin Afganistan'da hâlen halkın hafızasında yaşayan bir efsane olduğuna dikkatleri çekiyor. Chamberlein'ın kitabının dipnotundan öğrendiğimize göre Durkhâni, gönülden sevdiği Adem Kaan yerine yabancı bir kabile reisi ile evlenmek mecburiyetinde kalır. Bu yüzden mutsuz ve umutsuz bir hayatın içine sürüklenir. Durkhâni'nin tek tesellisi, bahçesine diktiği ve Adem ve Durkhâni diye isimlendirdiği iki güzel çiçekle birlikte geçirdiği yalnız zamanlardır. Ancak bir müddet sonra Durkhâni, her nedense bahçedeki Adem adındaki çiçeğin solduğunu görür; tam da bu esnada eşi, kıskanç-

---

[9] Romain Rolland, Tristan hakkında kaleme aldığı ünlü incelemesinde Wagner'in bu efsaneyi nasıl olabildiğince kısalttığını ve başardığını şu sözlerle anlatır: "Tüm tabiatı zihninde taşıyan, *Walküre*'de istediği gibi yıldırımlar yaratan veya Paskalya gününü ışık büyüsüne çeviren bu adam, birinci perdede bir defa olsun bir geminin bulunduğu bir körfezi tasvir etmez. Böyle bir şeyin, onun çok zamanını alacağına ve onun böyle istediğine inanır mısınız! Harikulade bir dramı *oda trajedisi*'nin dört duvarı arasına sıkıştırmak hoşuna gitmiş olmalı. Koro için neredeyse birkaç takt bile düşünülmemiş. Ruhların büyüsünü dağıtan hiçbir şey yok. Yalnız iki kişi, sevenlerin ikisi,- bir de bir kurban olarak eline düştükleri bir üçüncüsü: Kader....Bu adamın dramda havaî oyunları ve boş epizotları bastırması, drama için büyük bir öğretidir. Her şey tamamen iç hayata ve yaşayan ruhlara irca edilmiştir. Bu şekilde üstadımız, bütün hatalarına rağmen, çağının edebî tiyatrosunun tümden üstadıdır" (Aktaran: Hans von Dettelbach, *Breviarum Musicae*, Darmstadt 1958, s. 170-171).

[10] Richard Wagner, *Ausgewählte Schriften*, Frankfurt am Main 1974, s. 161.

lığının ve öfkesinin esiri olmuş bir suratla, elinde kan damlayan bir kılıç olduğu hâlde arzı endam eder ve kendisine, asıl sevgilisinin kanının bu olduğunu söyler. Bunu duyan Durhâni'nin kalbi daha fazla dayanamaz ve o anda solgun bir gonca gibi, solan çiçeğin dibine yığılıp kalır. Oysa asıl sevgilisi Adem, aslında ölmemiş, sadece yaralanmıştır. Adem'e sevgilisinin ölüm haberi ulaştığında "Durkhân?!" diye derinden bir çığlık atar ve hemen orada son nefesini verir. Âşıklar birbirinden çok uzaklara defnedilirler. Fakat gel gör ki, "aşk ölümden güçlüdür"; âşıklar gömüldükleri yerde durmazlar. Nice zaman sonra anlaşılır ki, âşıklar, Adem ve Durkhâni diye adlandırılan çiçeklerin olduğu bahçede yatmaktadırlar. Bu çiçekler, Adem ve Durkhâni, sarmaşık ve gül, yahut asma ve gül olarak büyür ve güçlü ağaçlara sarılırlar. Kökleri de âşıkların cansız bedenlerini sarıp kucaklar. Adem ve Durkhâni'nin büyüyen dalları birbirlerini kucaklar, yaprakları sıcak yaz günlerinde kabre serin gölgeler verirler.

Doğrusu Wagner, *Tristan ve Isolde* efsanesiyle bir imkânsızı başarmayı hedeflemiştir. Bunu başarmış mıdır, başarmamış mıdır bu ayrı konu; ancak, Richard Wagner bu *opus metaphysicum*'u ile kültür ve müzik tarihinde öylesine bir çığır açmıştır ki Oswald Spengler, *Untergang des Abendlandes* (Batının Çöküşü) adlı eserinde "Tristan"ı, "batı müziğinin dönüm noktası"[11] olarak nitelendirir. Müzik otoriteleri "Tristan" müziğinden sonra müziğin başka bir derinlik kazandığına inanırlar. Elbette burada Tristan müziğinin etkilerini ispatlamaya lüzum yok. Ancak şu kadarını söylemek lâzım ki, Wagner'in bu eseriyle müzikte bir "Tristan üslûbu" oluşmuş ve bu üslûp Straus, Reger, Mahler, Skrjabin, Schönberg ve yenilerle bir gelenek hâline gelmiştir.

Tristan ve Isolde, söz, müzik, oyun ve nağmeden örülmüş bir dramdır. Burada sürükleyici olan dram mıdır yoksa müzik mi, söz mü yoksa melodi midir? Bunu tam olarak ayırt etmek mümkün değildir. Dram seyircisi bazen dramdaki olaylarla sürüklenir, şiirin kanatları üzerinde yükselir; bazen söz tıkanır; müzik, kozmik bir akınla söz barajını aşıp ruhu tüm görüntülerin yutulduğu metafizik-mistik bir dünyaya taşır. Bu müzikli dramda Wagner, mistik bir vecd hâline ulaşmak için sanatın tüm ifade araçlarını, duyuların güç ve imkânlarını kullanmıştır. Dahası, sanatın tüm yaratıcı güçlerini harikulâde bir imtizaçla aşkın ve ölümün emrine sunmuştur. Herder: "Bizim zarif, duygusal, ince ve hassas tabiatımız, Tanrı'nın bahşettiği tüm duygulara muhtaçtır. (...) Hayat meşalesi ancak, bu organların ve hislerin tümünün kullanılması hâlinde ateşlenir ve ışık saçar."[12] Doğrusu Wagner, *Tristan ve*

[11] Oswald Spengler, *Untergang des Abendlandes*, München 1980, s. 374.
[12] Aktaran: Houston Stewart Chamberlein, *Richard Wagner*, München 1910, s. 423.

Isolde'de akla, göze, kulağa kısaca kalbin, ruhun ve bedenin tüm güzellik ihtiyaçlarına seslenmektedir. O bakımdan Henry T. Finck'in, *Tristan ve Isolde* ile ilgili aşağıdaki yorumuna katılmamak elde değildir:

> *Tristan, şimdiye dek yaratılmış hiçbir eserin olmadığı kadar duygusaldır; ıstırap haykıran şiirden ve aşk dolu müzikten oluşan bir lav-ırmağıdır; ona karşı yapılacak tek geçerli itiraz, duygusal tansiyonun çok büyük, çok devamlı olduğudur. Sıradan fânilerin yabancı oldukları duygulara hitap etmesi,... ondaki kusur değil, bilâkis onun büyüklüğündendir. Wagner onun dar görüşlü ve tutucu olanlar için değil, kendisi için ve onu sanatında sonuna kadar izleyecekler için yazdı... O şairler için yazılmış bir şiir, müzisyenler için bestelenmiş bir müziktir.*[13]

Tristan ve Isolde'nin en belirgin özelliği, dramda dünyevî aşkın zorunlu olarak mistik bir boyut kazanması; aşkın ve özlemin kapılarının ölüme açılmasıdır. Ancak burada problemli olan nitelik, ölümden ne anlaşıldığıdır; daha doğrusu Wagner'in ölümle neyi amaçladığıdır. Thomas Mann, *Tristan ve Isolde* hakkında yazdığı yazısında dramın mistik özüne işaret ediyor ve diyor ki, "Tristan'daki mistik, yalnız Goethe'nin *Selige Sehnsucht* (Mutlu Hasret) şiirinde konu edilen *Höheren Begattung* (daha yüce bir birleşme) ile karşılaştırılabilir."[14] Tristan ve Isolde'de duyular dünyası sevgililere ölümden

---

[13] Aktaran: Sabri Şatır, *Richard Wagner, Opera'dan Müzikli-Dram'a*, İstanbul 1984, s.141.

[14] Thomas Mann, *Essays, Musik und Philosophie*, Band III Frankfurt am Main 1978, s. 98. Goethe'nin burada söz konusu edilen *Selige Sehnsucht* başlıklı şiiri, ilk defa Hallac-ı Mansur'un ve daha sonra da birçok Şark şairinin sıkça kullandığı pervâne ve mum arasındaki trajik aşktır. Goethe, mistik aşkı anlatan bu metaforu Hafız'ın *Divan*'ında okumuş ve ona nazire olarak *Selige Sehnsucht*'u (Mutlu Özleyiş) yazmıştır.

Mutluluk Veren Hasret

Yalnız bilgeye söyle, kimseye değil,
Çünkü alay eder kalabalık seninle:
Hayat dolu olanı övmek isterim;
Aleve atılıp ölmeğe hasret duyanı.

Seni yaratan, senin vücut verdiğin,
O aşk gecelerinin serinliğinde,
Bir mum, sessizce ışıldadığında,
Bir yabancı duygu çöker üstüne.

Artık kuşatılıp kalmazsın
Koyu gölgesinde karanlığın,
Ve daha ulvî bir izdivaç için
Yeni bir istekle kanatlanırsın.

Mesâfeler takatini kesemez
Büyülenmiş gelirsin, süzülerek,
Ve akıbet yanarsın o ilâhi alevde,
Ey nûra susamış âşık pervâne

başka bir şey sunmaz. Bu nasıl bir aşk dramıdır ki sevgilileri, vecd ile, yanıp tutuşan bir coşkunluk ve sarhoşlukla ölüme sürükler? Öyle bir aşk ki ölüm hasretinden başka bir şekil almaz!... Dramı anlayarak takip eden herkes kolaylıkla görür ve bizzat kendi kalbinde hisseder ki, dramın kahramanlarının hasretini ancak ve ancak ölüm dindirir. Kahramanlar için aşk ve ölüm aynîleşmiştir. Aşk ancak ölüme duyulan sonsuz bir hasretle gerçekleşebilir. Onun için Goethe, yukarda geçen şiirinin son mısralarında "Stirb und werde!" (Öl ve ol!) der. Dramın kahramanları olan âşıklar için bu dünya tüm imkânsızlıkların kaynağıdır. O yüzden Tristan şöyle der:

In des Tages eitlem Wähnen
bleibt ihm ein einzig Sehnen-
das Sehnen hin
zur heil'gen Nacht,
wo ur-ewig,
einzig wahr
Liebeswonne ihm lacht! —

Boş günün kuruntularından
Yegâne hasrettir ona kalan -
Kutsal geceye hasret,
Ki buradadır
Ezelî ve ebedî,
Biricik gerçek
Aşkın sonsuz hazzıdır ona gülen.

Burada dile gelen özlem, geceye yani ölüme duyulan özlem, ancak kalple kavranabilir. Burada dünya aşıkların ayağını bağlayan bir zifttir ki, bununla ilgili olarak Mevlânâ: "Bu âlem, herkesin ayağını tutan zift gibidir, aşk ateşi geldi mi, bu zifti eritir atar."[15] O yüzden Tristan ve Isolde bir araya geldiklerinde bir vecd ile dua eder gibi dünyadan kurtulmak için yalvarırlar:

Aşla zor gelmez sana öteler,
Meftûn olmuş hâlde gelirsin uçarak,
Ve nihayet ışığa duyduğun hasretle
Ölürsün, ey pervâne de yanarak!

Daha anlamamışsan bunu,
Şu hakikati: Öl ve ol!
Bil ki ham bir misâfirsin ancak,
Şu kapkaranlık yer yüzünde.

[15] Mevlâna, *Divan-ı Kebirden Seçme Şiirler* II, İstanbul 1961, Çev.: Baharî Beytur, s. 152.

Nimm mich auf
in deinen Schoss,
löse von
der Welt mich los!"

Al beni kucağına,
Kurtar beni
Bu dünyadan!

Bu mısralarda dile gelen ne bir kötümserlik ne de iyimserliktir, aksine mistik aşktır. Ancak nasıl bir mistik aşktır? Âşık, bir vecd hâliyle ölüme, yeni bir varoluş tarzına hasret duyar ve bu hasretle ölümün kucağına atılmak ister. Bu Schopenhauer'ın anladığı anlamda iradenin yok edilmesi değildir. Her ne kadar Wagner, Schopenhauer'ın felsefesini müziğe taşıdığını söylese de, aslında burada Schopenhauer'ın anladığı anlamda bir hayat iradesinin olumsuzlanması söz konusu değildir. Ölüme rağmen ve ölüme duyulan özlemle ölüm ötesi bir varoluş bestelenmektedir. Wagner'in kahramanlarının ölüme duydukları özlem, Nirvana'da varlığın ateşini söndürmek ve yok olmak demek değildir. Eğer böyle olsaydı, o zaman Schopenhauer'ın anladığı anlamda bir Nirvana'dan, iradenin bir obur gibi kendi kendini yemesinden bahsedilebilirdi. Ancak *Tristan ve Isolde*'de durum tamamen farklıdır. Burada Wagner, Eros-Nirvana (aşk ve ölüm) sentezi yapmakta, hattâ Nirvana-Brahma birliğiyle hayata yeni bir boyut kazandırmaktadır. Şimdi, dramın son bölümünde Isolde'nin aşkı ve ölümü nasıl dile getirdiğine kulak verelim:

In dem wogenden Schwall,
in dem tönenden Schall,
in des Welt-Atems
wehendem All -
ertrinken,
versinken -
unbewußt -
höchste Lust!

Kabaran dalgaların içerisinde,
Çınlayan seslerin ortasında,
Dünya-nefesinin evrensel ırınağında-
boğulmak,
batmak-
şuursuz-
en yüksek hazdır!

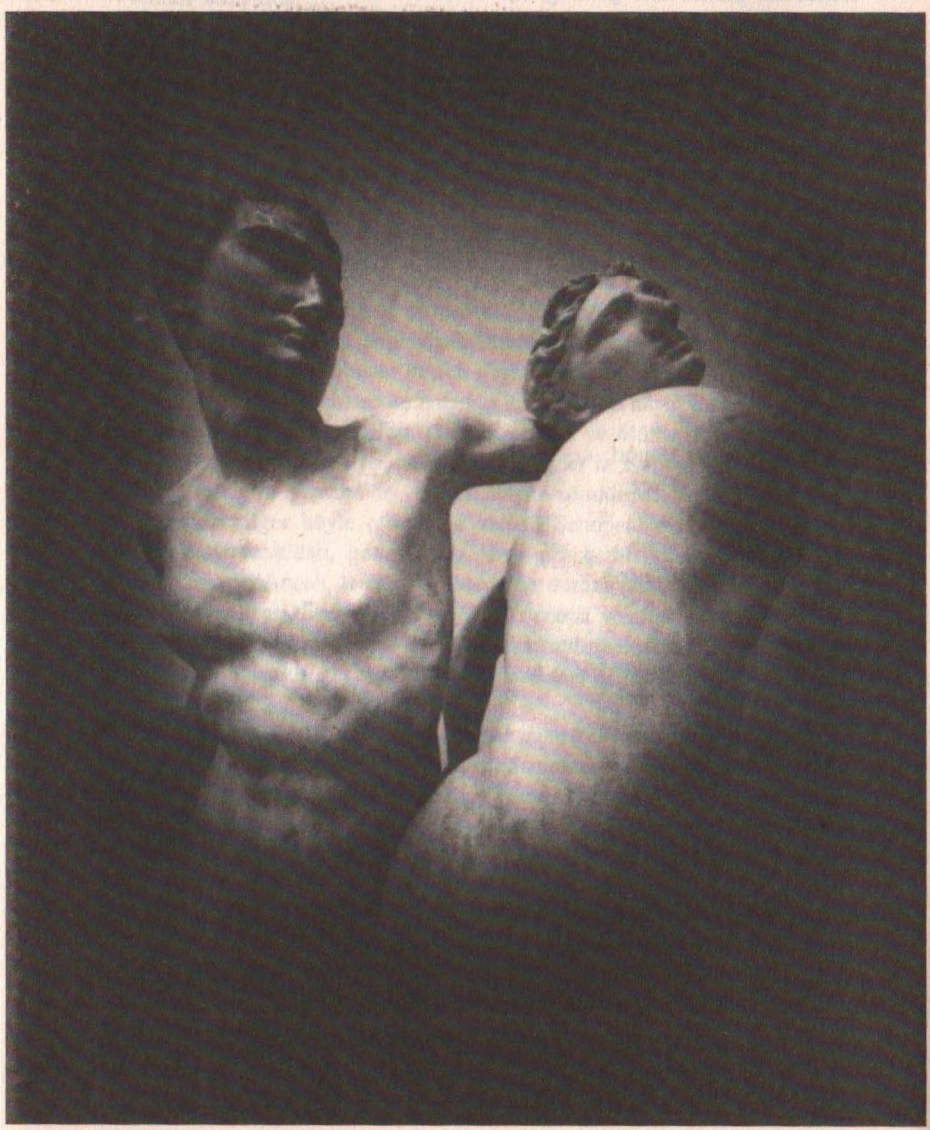
Isolde'nin burada dile getirdiği aşk ölüm özlemi, Schopenhauer'ın etiğine tamamen aykırıdır. Çünkü her iki durumda da iradenin reddi değil, kabulü ve hakimiyeti söz konusudur. Bu dram, bizzat yaşama iradesini en yüksek perdeden dile getirmektedir. Tristan için "dünya biricik Isolde'den ibarettir"; iradesinin tek konusu Isolde'dir. Isolde tüm varlığı kapladığı zaman hayat bir anlam kazanır.

Dünya, *Tristan ve Isolde*'nin daha ilk karşılaşmalarında, Isolde için anlamını tümden kaybetmişti. Zira Isolde, Tristan'ın gözlerinin içerisine bakınca aşkın imkânsızlığını tüm varlığıyla hissetmiş ve bunun ilacının "aşk ölümü!" olduğunu anlamıştı. Isolde, kaderin karşısında âdeta çaresizliğini dile getirmişti:

Mir erkoren,
mir verloren,
hehr und heil,
kühn und feig!
Todgeweihtes Haupt!
Todgeweihtes Herz

Benim için seçilmiş,
Benim için yitirilmiş,
Güzel ve güçlü,
Yiğit ve yüreksiz!
Kaderinde ölüm olan baş!
Kaderinde ölüm olan kalp!

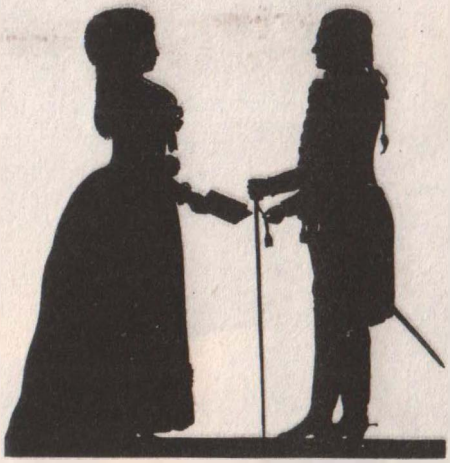
Bu andan itibaren dram boyunca Isolde, "aşk ölümü"ne hasret duyacak ve hayatını, daha çok hayat kazanmak üzere, böyle bir aşk ölümüyle taçlandıracaktır. *Tristan ve Isolde* ölüm ve aşkın sonsuz imtizacıdır!... Aşkın ve ölümün harikulâde bir mecazıdır. Ölmek ve varolmak, ölmeden evvel ölmek!... Örnek; "pervane ve mum"... Fâniliğin tüm karanlık köşelerini dolaşan pervane, sonunda mumun alevinde kanatlarını yakar ve ışık olur. Mum ise tüm varoluş mâcerasını gözyaşlarıyla yıkar, içini gözyaşlarıyla arındırır ve daha güçlü bir ışıkla aydınlatır varlığını. *To be or not to be*!



"Âşıklar" (Defne'nin Peşindeki Apollo)
Adam Fuss

EDEBİYAT









Sol Üst: Goethe ile genç öğrencisi Fritz von Stein'ın Silüeti
Sağ Üst: Weimar Dükü Karl August ile Düşes Luise'in Silüeti
Sol Alt: Goethe'nin descniyle Christiane Vulpius (sonradan Frau von Goethe)
Sağ Alt: Christiane Vulpius'un Goethe'ye Atfedilen Deseni.

ALMAN EDEBİYATINDA AŞK

Gürsel Aytaç*

Kitapların en harika kitabı
Aşk kitabıdır;
Dikkatle okudum onu
Pek az sayfa sevinç
Formalar dolusu acı;
Bir bölüm sonudur ayrılık
Yeniden buluşma! Küçük bir parçadır,
Yarım kalmış. Ciltlerce dert,
Şerhlerle uzatılmış,
Sonsuzca, ölçüsüzce.

Goethe, Batı-Doğu Divanı

Alman edebiyatında aşk konusunu inceleyeceğim yazıma büyük aşk şairi Goethe'den bir epigrafla, onun *Batı-Doğu Divanı*'ndan bu dizeleriyle başlamamın nedeni, Alman edebiyat tarihinde aşkla eğitim, aşkla kültür arasında adeta organik bir bağ görülmesi. "Aşkın kitabı" ve hayatı boyunca sevmiş, aşkı çeşitli bağlamlarda işlemiş bir dev yazar, Goethe! Bu edebiyatın dünya edebiyatına katkısı diyebileceğimiz bir roman çeşidi, "Bildungsroman", bir

* Prof. Dr. Gürsel Aytaç, Ankara Üniversitesi DTCF Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü.

çocuğun adam oluncaya kadar, düşünsel-ruhsal biçimlenişi sürecinde yaşadıklarını konu edinir. Başka ulusal edebiyatlarda pek rastlanmadığı için edebiyat bilimine Almanca bir terim olarak geçmiştir "Bildungsroman". Alman edebiyatı tarihi boyunca her akımda, o dönemin kültür değerlerine göre işlenmiş birden fazla "Bildungsroman" klâsiği vardır ve diyebiliriz ki bunların her birinde "aşk" yaşantısı, bir olgunlaşma deneyimi olarak yer alır. Aşk, adeta bir kitaptır!

Roman türünün hazırlayıcı örnekleri sayılan Alman Ortaçağ manzum destanları arasında bile "Bildungsroman"ın öncülerine rastlamak mümkün. Ortaçağ'ın şövalye ve Hıristiyan kültür dünyasının değerlerine uygun olarak, ulaşılması imkânsız bir hanımefendiye duyulan aşk, o zamanın terimiyle "Minne", genç şövalye adayının ruhsal gelişiminde önemli bir yapı taşı olarak işlenir. Wolfram von Eschenbach'ın (1170-1220) *Parzival* (1200/10) adlı manzum destanında "aşk", Parzival'ın gelişim basamaklarında gözetilmiştir. Perzival'ın toy bir oğlanken, masumiyetten günahkârlığa oradan da selâmete ermesi, dinî bir çizgi hâlinde işlenir.

Onyedinci yüzyıldan bir "Bildungsroman" örneği, Grimmelshausen'in (1621-1676) *Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch* (1669) başlıklı eseridir ve ünlü Otuz Yıl Savaşları yıllarında yaşayan bir gencin maceralarını işler. Yine saf bir oğlandır başlangıçtaki odak figür. Bir çiftçi çocuğuyken dünya nimetlerini bir bir tadar, âşık olur, zengin olur, ama sonunda yani Paris'te aşk yaşayarak, savaş bitkini köylülerin, askerlerin hayatını tanıyarak bütün bunların geçiciliğini anlayıp tevekkül içinde dünyaya sırtını dönüp tabiatla başbaşa bir münzevî hayatına erişir. Romanın büyüklüğü, Grimmelshausen'in kendi döneminde rastlanmayan bir gerçekçilikle Otuz Yıl Savaşları sefaletini yansıtmasında görülür. Ama gelişimini izlediğimiz saf oğlanın münzevîlikte son bulması yine de dinî bir çizginin varlığını sezdirir.

Asıl "Bildungsroman"ın başlangıcı olarak Aydınlanma Dönemi Rokoko yazarı Christoph Martin Wieland'in (1733-1813) *eseri Die Geschichte des Agathon* (Agathon'un Hikâyesi) anılır. Hayat hikâyesi bir gelişim silsilesi hâlinde anlatılan kahramanın adı, Platon'un *Ion*'undan alınmadır ve Wieland eserine Horatius'dan bir epigrafla başlar:

Quid virtus et quid sapientia possit
(Erdem ve bilgelik nelere kadirdir!)

Agathon, çok renkli bir hayat sürer, Delfi, Atina, İzmir antik kentlerinde zafer, yenilgi, sürgün, korsanlık, kölelik gibi türlü maceralar yaşar.

Antik Yunan'da geçen bu hayat, Agathon'un, babası tarafından Apollon Mabedi'ne bırakılmasıyla başlar. Burada egemen felsefe, maddeyi hor görüp yüceliği maneviyatta bulma esasındadır ve Agathon bu atmosfer içinde

Psyche adlı kıza platonik bir sevgiyle tutulur. Fakat kıskanç rahibenin hışmına uğrayıp Delphi'den kovulur. Buradan kaçarken babasına rastlar ve saygın bir Atinalı olan babası sayesinde Atina vatandaşı olur, devletin çeşitli işlerinde çalışıp kendini topluma adar, ama yine onu çekemeyenlerin gazabına uğrayıp mahkeme kararıyla sürülür. Korsanların eline düştüğünde Psyche'ye rastlar, ama o da İzmir'de Agathon gibi köle pazarına düşer. Agathon'a, filozof Hypias talip olur, onu hafif işlerde, okuma, sohbet gibi şeylerde kullanır. Wieland, kahramanının Psyche'ye platonik aşkını o aşkın yeşerdiği Delphi Mabedi'ndeki felsefeyle iç içe, bir anı olarak aktarır:

> *Bu, tabiatta duyusuz ve ölü ne varsa hiçbirini kabul etmediği için, kâinatın her atomunu, canlı ve ruhlu yaratıklarla donattığı zamanın her noktasını müstakbel ebediyetler için olgunlaşmakta olan büyük sahneler ve gizli olaylarla yüklü bulduğu için, gençlerin duygulu, ılık kalplerine sempatik gelen bir felsefeydi... Kısacası Orpheus'un ve Phytagoras'ın tanrılar, tabiat, ruhumuz, fazilet ve insanın en yüce serveti hakkındaki teorileri benliğime öylesine hâkim olmuştu ki bütün kavramlarım bu ana modele göre biçimleniyor, bütün heyecanlarım bununla ruhlanıyor ve bütün davranışlarım, istikbal hakkındaki plânlarım bu temel ilkelere göre düzenlenmiş bir hayatın plânıyla tıpatıp uyuşuyordu.*

Agathon'un aşk deneyimi platonik düzeyde kalmaz. Wieland onu Hypias'ın maddeci ve hazcı felsefe dünyasına sokarak Danae adlı hetereden tensel aşkı tanımasını ister. "Hetereler", bilindiği gibi, Antik Yunan'da "mezhebi geniş", felsefe bilgisinin yanında sofrası bütün erkeklere açık hafifmeşrep kadınlardır. Danae, Agathon'u bir çeşit kâhya olarak hizmetine alır, zamanla onu cinsel cazibesine tutsak eder, Platon felsefesinden sıyrılmasına yardımcı olur. Danae-Agathon aşkı, tek yanlı bir etki değil, bir etkileşim gerçekleştirir, yani Agathon maddeselliğe çekilirken Danae de o zamana kadarki tensel ilişkilerinden sıyrılarak aşkın manevî gücüyle tanışır. Hypias'tan onun kirli geçmişini öğrenince hayâl kırıklığı yaşayan Agathon, İzmir'den uzaklaşır. Tarent'in bilge hükümdarı, baba dostu Archytas'ın yanında Psyche'yi yeniden bulur. Ama Psyche hükümdarın gelinidir artık. Sonradan ortaya çıkar ki Psyche, Agathon'un öldüğünü sandığı kız kardeşidir. Danae tekrar hiç ummadığı bir anda karşısına çıkar; Agathon'u kaybettikten sonra kendini faziletc adamış, başka bir dünyaya dalmışır. Agathon bu kez onun manevî dostluğuyla yetinmek durumundadır ve hayatını yeniden düzenler. Artık Archytas'ın yardımıyla aklı ve kalbi uyum içinde, "ahlâklı", bilge kişi olacaktır. Danae'ye olan tutkusunu aşmak için uzak diyarlara gider. Yabancı toplumları tanıdığında ulaştığı bilgelik, ahlâk yüceliğine götüren yolun aynı zamanda daha iyi bir gelecek, yani daha iyi insanlar demek olduğunu anla-

mıştır. Tarent'e dostlarının yanına döndüğünde Agathon, dengeli, bilge kişidir artık.

Görüldüğü gibi Agathon'un hayat hikâyesi, çok farklı felsefeleri, aşk yaşantısı yoluyla tanıyıp olgunlaşması, bilgeliğe ulaşmasıdır: Aşk, böylece bir "Bildungsroman" temel ögesi niteliğinde işlenmiştir.

"Bildungsroman"lar zincirinin Alman edebiyat tarihinde bir sonraki halkası, Goethe'nin *Wilhelm Meister*'idir. *Wilhelm Ustanın Çıraklık Yılları* adıyla Türkçe'ye çevrilen bu eser, 1795/96'da yazılmıştır ve klâsik olgunlaşma evrelerini işler, yalnız şu farkla: Wilhelm, hayatın çeşitli yanılmaları sonunda olgunluğa erişir. Eserde meslek aşkına paralel cinsel aşk yaşantıları sanat ve gerçeklik dünyalarında edinilen deneyimler, Wilhelm'in gelişimini hazırlar. Bir tüccar oğluyken tiyatroya gönül veren bir gençtir o. Çeşitli tiyatro gruplarıyla tanışır, oyuncu olur, Alman millî tiyatrosunun kurucusu olmayı hayâl eder. Genç oyunculardan Mariane'ye âşık olur, onunla gizlice evlenmeyi plânlarken ihanete uğradığı vehmine kapılıp baba mesleğine döner, uzun yolculuklara çıkar. Hayatında çeşitli aşk yaşantıları olur, ama bunların hiçbiri onu klâsik bir "yuva kurma"ya götürmez. Himâyesine aldığı küçük İtalyan kızı Mignon'a babacan bir sevgisi vardır, ama Mignon sonunda ona âşık olur, öte yandan yangın, haydutlar vb. maceralar Wilhelm'in karşısına hep âşık olunacak kadınlar çıkartır.

Wilhelm Meisters Lehrjahre romanında meselâ aşk üzerine nice özlü söz buluruz:

> *"Ve inanın bana, dünyada aşka ve tutkuya yetenekli bir kalpten daha değerli bir şey yoktur"* ya da;
>
> *"Aşk çok şeyi mümkün kılar"*, ya da;
>
> *"Ey, ilk aşk ihtiyacının mutlu çağı! O zaman insan, sesinin yankısından saatlerce keyif duyan bir çocuk gibidir, sohbetin külfetini yalnız yüklenir, ve haykırdığı kelimelerin yalnızca son hecelerini tekrarlasa da gözle görünmeyen o sohbet arkadaşı, beriki bu sohbetten memnun kalır"*, ya da;
>
> *"Bir başkasına yöneltilen aşk, bence kendime yöneltilebilecek aşktan neredeyse daha caziptir; [çünkü o zaman] bencillik gözlerimi karartmadan görürüm güzel bir kalbin gücünü, kuvvetini"*.

Bütün aşk yaşantıları Wilhelm için "insanı" tanımada birer deneyim niteliğindedir. Tensel aşk yaşadığı Philine'ye söylediği şu sözler, onun hayatta neye önem verdiğinin özeti gibidir:

> *...insan, insan için en ilginç olandır; hattâ yalnızca onunla ilgilenmeli. Çevremizi saran başka her şey ya yalnızca içinde yaşadığımız madde ya da işimize yarayan araçtır.*

Sanatçı çevresi ve hayat, Wilhelm'e bu amaçla değerlendirebileceği çeşitli imkânlar sunmuştur.

Alman Romantizminin "Bildungsroman" türüne katkısı, Novalis'in (1772-1801) eseri *Heinrich von Ofterdingen* (1880)'dir. Kahramanı, bir Ortaçağ ozanı Heinrich von Ofterdingen'in adını roman başlığı yapan Novalis, eserinde bu kişinin ozanlığa erişinceye kadarki ruhsal gelişimini işler. Heinrich'in olgunlaşma süreci, yaşadığı romantik bir aşkta zirveye ulaşır. Rüyasında görüp âşık olduğu mavi çiçek narin genç kızı aramaya koyulur. Bu arayış, onu tüccarlarla, madencilerle, haçlı şövalyeleriyle, Şark'tan gelen Arap kızı Zulima ile, bir münzevîyle, bir prensle karşılaştırır; her birinden dinledikleriyle ruh dünyasını zenginleştirir. Büyükbabasının dost çevresinde şair Klingsohr ve onun kızı Mathilde'yle tanışır. Mathilde'de aradığını bulduğuna inanır ve Mathilde onu "romantik şark" dünyasının merkezi saydığı "aşk"a ulaştırarak şair yapar. Romanın başında anlatılan rüyadaki "mavi çiçek", Mathilde'nin ta kendisidir. Babası Klingsohr'un anlattığı masal, aşk, barış, savaş, bilgelik sembollerinden örülmüştür. Aşkın annesi kalp, babası mânâdır. Şiir ise o babanın hayâlgücü ile gizli ilişkisinden doğmadır, masal bu kavramları dile getiren romantik bir anlatı olarak roman dokusuna sokulmuştur.

Heinrich von Ofterdingen'in ilk bölümü "*Bekleyiş*", Mathilde'yi bulmakla sona ererken ikinci bölüm "*Gerçekleşme*", masalsı bir başlangıçla Mathilde'nin ölümünden sonra Heinrich'in kendini bir hac yolcusu gibi yollara vermesini anlatır. Bu sırada yaşadıkları, karşılaştıkları, ona tabiatın dilinden anlamayı, gerçekler dünyasından mânâ âlemine açılmayı öğretir.

Realizm Akımının tipik "Bildungsroman"ı *Der Grüne Heinrich* (1855) (Yeşil Heinrich), İsviçreli yazar Gottfried Keller'e (1819-1890) âittir. Odak figür, ruhsal ve sanatsal gelişimi, hayat hikâyesi aktarılan Heinrich, babasız büyümek zorunda kalan, yoksulluk içinde hayat mücadelesi veren bir insandır. Aşk yaşantısı, platonik ve tensel olmak üzere belli başlı iki deneyimdir ki ilki, akrabası masum Anna'ya, ikincisi genç dul Judith'e yöneliktir. Anna'yı çabuk kaybeder, ama Judith'le beraberliği onun Amerika'ya göçünün getirdiği ayrılığa rağmen tazelenir. Ama bu, evlilik değil, birlikteliktir, hayat arkadaşlığıdır. Yardımseverliği, Judith'i bir salgın sırasında ölüme götürür, Heinrich'de ise sevgi ve saygı, güzel anılar bırakır.

20. yüzyılın "Bildungsroman"ı Thomas Mann'ın (1875-1955) *"Der Zaubergberg"* (1924) (*Büyülü Dağ* başlığıyla tarafımdan 1999'da dilimize çevrilmiştir) ile ilk örneğini gerçekleştirir. Bu, klâsik "Bildungsroman" formundan görünürde farklı, ama ruhta bu türün aynı örneğidir. Fark, mancvî biçimlenişi izlenecek kahramanın çocukluğundan başlayarak değil, üniversiteyi bitirdiği yıldan itibaren romana konu oluşudur. "Ruhta aynılık" derken

de "Bildungsroman"daki sıfır noktası başlangıcın, burada da varlığını kastediyorum. *Büyülü Dağ*'ın kahramanı Hans Castorp çocuk değil, üniversite mezunu bir gençtir, ama gemi mühendisidir, yani öğrenimi sırasında hayat felsefesini, kültür bilimlerini görmemiştir. Hasta kuzenini ziyaret amacıyla üç haftalığına gittiği Davos Sanatoryumu'nda kendisinin de sağlıklı olmayıp tedaviye ihtiyacı olduğuna inandırıldığından yedi yıl gibi uzun bir süre kalır. Burada tanıştığı kişiler arasında zıt felsefelerin temsilcileriyle ilginç sohbetlere girer. Konumuz açısından önemli olan, Castorp'un burada yaşadığı aşktır. Genç Rus hanım Madam Clawdia Chauchat'dır bu aşkın objesi. Chauchat, zaman kavramına kayıtsızlığı, rahat tavırlarıyla Castorp'un olgunlaşma sürecinde öteki felsefeciler, aydınlanmacı Settembrini ve idealist Naphta kadar etkili olur; o, adeta karşı kutuptur.

Kocasını ve çocuğunu Rusya'da bırakıp sanatoryuma gelmiş güzel, çekici bir kadın olan bu sevgili, mesafelidir, ve ancak faşing gecesi aralarında bir yakınlaşmaya izin verir. Madam Chauchat ile Hans Castorp arasındaki duygu bağı, roman boyunca izlenen ilginç bir gerilimdir. Thomas Mann, bu figüre ve onun etkisini çevrenin nasıl yorumladığına da değinir. Meselâ aydınlanmacı, Avrupalı Settembrini onu Castorp için tehlikeli bulur, Castorp'u zaman zaman uyarır. Bir ara izinli çıkan Chauchat, döndüğünde yanında Java'lı zengin Peeperkorn vardır. O da Hans Castorp'un olgunlaşmasında bir başka yönden etkili ilginç bir adamdır. Dünyadan soyutlanmış bir İsviçre sanatoryumunda geçirdiği yedi yılın Castorp'a kazandırdığı hayat felsefesi, olgunluk, dünyada Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması ve onun da askere alınmasıyla trajik bir biçimde "boşa giden çabalar" izlenimini uyandırır.

Thomas Mann'ın 1923'te yani Birinci Dünya Savaşı sonrası yazdığı bu romandaki, dünyadan uzak bir dünya niteliğiyle Davos Sanatoryumu imgesine ilginç bir benzerlik, Hermann Hesse'nin (1877-1962) "Bildungsroman"ı *Glasperlenspiel*'in (1943) (Boncuk Oyunu) kurgusunda ortaya çıkar. Bu kez yine bir dünya savaşı (İkinci Dünya Savaşı) sonrası kaleme alınmış, yine eğitilme-olgunlaşma için dünyadan soyutlanmış, kendi içine kapalı bir kurumun gerekliliğine inanmış bir yazarla karşı karşıyayızdır. Bu kurum, "Kastalien"dir ve asıl öğrencileri, dünyada aile bağları olmayanlar, öbür öğrencileri ise adeta yatılı öğrenci gibi, tatillerde ailelerinin yanına, "dünyaya" dönen çocuklardır. *Boncuk Oyunu*'nun kahramanı Joseph Knecht, tam Kastalien'lilerdendir, onun tek ve bütün hayatı matematik ve müzik ağırlıklı manevî hayattır, romandaki terimiyle "boncuk oyunu"dur.

Hermann Hesse'nin, olgunlaşma sürecini işlediği Knecht'i aşk yaşantısından uzak tutması, geleneksel "Bildungsroman" formundan bir sapmadır ve ne anlama geldiği tartışılabilir. Kahramanın "boncuk oyunu ustası" olduktan sonra "hayata", dünyaya açılma kararı böyle yetişmiş bir kişinin hiz-

met aşkı sayılabilir. O, Kastalien'in yatılı öğrencilerinden olan bir arkadaşının oğluna öğretmenlik yapmak için dünyaya açılır, ama sonu Thomas Mann'ın Castorp'ununki gibi trajiktir; öğrencisindeki öğretmen imajını yıkmamak için soğuk göl sularında yüzmeye kalkar ve boğulur. Hermann Hesse, Yeni Romantiklerden beklenen bir idealizmle, kahramanının bu tarz ölümüyle yıllarca hocalık etse bile öğrencisinde belki ulaşamayacağı bir izlenimi yarattığını belirtir. Knecht'in ölümü, başka türlü de yorumlanabilir: Dünyadan uzakta, aşksız, ailesiz bir eğitim, hayatta başarısızlığa mahkumdur gibi. "Yoruma açıklık", edebîliğin bir şartı değil mi?

Alman Edebiyatı tarihinde "Bildungsroman" türüne yakın bir roman çeşidi olan "Entwicklungsroman" (gelişim romanı) bir çocuğun adam oluncaya kadarki gelişimini konu edinmekle birlikte "Bildungsroman"dan ayrılır. Çünkü o, "Bildungsroman"da olduğu gibi kişinin manevî ya da kültürel olgunlaşma sürecine ağırlık vermez. Günther Grass'ın (doğ. 1927) *Blechtrommel* (1959) (*Teneke Trampet*) başlıklı romanı, gelişim romanı karşıtı (Anti-Entwicklungsroman) olarak kurgulanmış bir romandır ve "aşk" konusunun cinselliğe indirgenmesine tipik bir örnektir. Cüce kalmaya, büyümemeye, bedence büyümeyip görünürde küçükken içinde "insan" kalmaya daha üç yaşındayken karar verip bunu mutlu bir görev sayan roman kahramanı Oskar Mazerath, dünyayı bir cüce gözüyle, yani hep aşağıdan yukarı doğru bakarak gözlemler. Bu bakış açısı, eserde ilginç bir görüş sağlamıştır. Yaş günü hediyesi olarak üç yaşında aldığı teneke trampeti, duygularını, düşüncelerini ifade etmede bir araç olarak kullanır ve sonraları hatıralarını canlandırmada da bu trampetten yararlanır. İşte bu grotesk figür, geleneksel Alman gelişim roman kahramanının tersyüz edilmiş hâlidir. Oskar, bakkallık yapan babasını annesinin sürekli aldattığını fark eder, sonra da bu kişinin asıl babası olduğunu tahmin eder. Polonya asıllıdır ve Polonya'da İkinci Dünya Savaşı sırasında olup bitenlere tanık olur. 1945'ten sonra Düsseldorf'a yerleşir, sanat akademisinde model olarak çalışır. Hareketli cinsel hayatı, aralarında üvey annesinin, felçli bir kadının, hastanedeki hemşirelerin de bulunduğu birçok kadınla beraber olmasına neden olur. Tecavüz ettiği Düsseldorf'lu komşu kadının ölü bulunmasıyla akıl hastanesine gönderilir. Oskar'ın hayat felsefesi şudur: "*Bu dünyada, istediği kadar kutsal olsun, kendi hâlinde bırakılacak hiç bir şey yoktur.*" Bu ilkeyle birçok kutsal, dinî tasvirler çirkinlikler hâlinde ortaya dökülür.

"Bildungsromanlar" dizisinde kahramanın ruhsal biçimlenişi ve olgunlaşma, yazıldıkları dönemin ideallerine göre konu olarak işlenirken aşk, onların gelişiminde hem manevî hem tensel deneyimler zinciri hâlinde devreye girmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın sarsıcı, yıkıcı etkisi, Hesse'nin "*Boncuk Oyunu*"nda olduğu gibi kadınsız bir fikir akademisini dünyadan yalıtılmış bir

kültür kurumunu kahramanın olgunlaşma alanı yapmış, Grass'ın *Teneke Trampet*'indeki grotesk odak figür Oskar'a aşkı tensellikten, cinsellikten ibaret bir yaşantılar zinciri olarak algılatmıştır.

Son olarak değindiğimiz, 1959'da yazılmış *Teneke Trampet*'te alt üst edilmiş bir hâlde gördüğümüz "Bildungsromanlar" dizisi iyi ki bu örnekle son bulmaz. 20. yüzyılın sonlarına doğru yazılmış tarihsel "Bildungsroman" *Der rote Ritter* (Kızıl Şövalye), bizim bu yazımızın ilk bölümü olan Ortaçağ efsanesi *Parzival*'ın konusunu yeniden ele almakta, böylece "Bildungsromanlar" çemberini güzel bir halkayla şimdilik kapatmaktadır. *Der rote Ritter* 1993 yılında İsviçreli Adolf Muschg (doğ. 1934) tarafından yazılmıştır. Bin sayfalık roman, bir Ortaçağ efsanesini yeniden ele alırken geçmişi, şimdiyle, Avrupalı'nın ortak kültür kalıntılarını (sekiz asırlık "Gral" ve Artus efsanesini) Muschg'un hayâl gücüyle birleştirmiştir.

Eserde hayatın kilometre taşları, aşk ve ölüm, kaybolmak ve buluşmak, kendini gizlemek ve ortaya koymak, çocukluk ve yaşlanma, mutluluk ve sıkıntı, günah ve bağışlanma gibi konu odakları hâlinde işlenmiş, Parzival'in "Gral" (kutsal kap) arayış serüveni, onun bedensel ve ruhsal gelişim çizgisini ortaya koymuştur. Bir abdalın, saf ve neşeli yolculuğudur anlatılan. Ormanlarda dolaşır, mutluluğu arar, ama son derece yalnızdır. Cahildir, ama itici gücü olan aşırı yaşama sevinci ve açlık, ona çeşitli deneyimler kazandırır. Yetim oluşu Parzival'ın annesine aşırı düşkünlüğünü hazırlamıştır. Babasızlık Parzival'ın bu modern romanın yazarı Muschg'la ve onun inceleme konusu *Yeşil Heinrich*'le benzerliğidir. Parzival de Heinrich gibi annesinden ayrılarak kendi olgunlaşma serüvenini yaşar. Ben kimim, amacım, yolum nedir? gibi sorular *Kızıl Şövalye*'nin felsefî sorularıdır. Eserde hayat, ölüm, doğum, cinsellik, aşk yoğun sembollerle dile gelmektedir. Meselâ Parzival'i doğururken annesi Herzeloyde, kocasının ölüm haberini alır: Doğum ve ölüm, hayatın birbiriyle ilişkili iki gerçeği olarak hissettirilir. Muschg, romanında "kadın"ı özel yetenekleri olan, erkeklerin kaderlerinde önemli bir rol oynayan, sezgi gücüyle iyiyi kötüden ayıran varlıklar olarak işler. Parzival'in hayat çizgisinde, gelişiminde dönüm noktalarını canlandıran dört beş kadın vardır: Herzeloyde, Jeschute, Liae, Condwir amurs, Kundry. Annesi Herzeleide, onun çocukluğunu, Jeschute (ırzına geçtiği güzel kadın) ahlâkî sendelemesini, sevgilisi Condwir amurs bacı sevgisinden cinselliğe geçişini, suçluluktan masumiyete geçişini, Kundry (kutsal kap 'Gral'ın habercisi) acımasız kadın yargıcı simgeler. Aşk, bu kadın figürlerin her birinde ayrı bir tonda dile gelmektedir.

Kızıl Şövalye'nin yazarı Muschg, Alman edebiyatı öğrenimi görmüş, bilim kariyerini profesörlüğe kadar götürmüş, öte yandan da yaratıcı yazarlığını bilimsel araştırmalar gibi bir hazırlığa dayandırmayı başarmıştır. Bir

Ortaçağ efsanesinden kapsamlı modern bir "Bildungsroman" türetirken aşk konusunu maddî-manevî bütün çeşitliliği içinde eğitici-olgunlaştırıcı yanlarıyla işlemiştir.

KAYNAKÇA

Adolf Muschg, *Der Rote Ritter*, Eine Geschichte von Parzival, Frankfurt/M. 1993.

Günther Grass, *Die Blechtrommel*, Darmstadt 1959.

Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, Berlin 1943.

Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Berlin/Weimar 1970.

Christop Martin Wieland, *Die Geschichte des Agathon*, Berlin 1937.

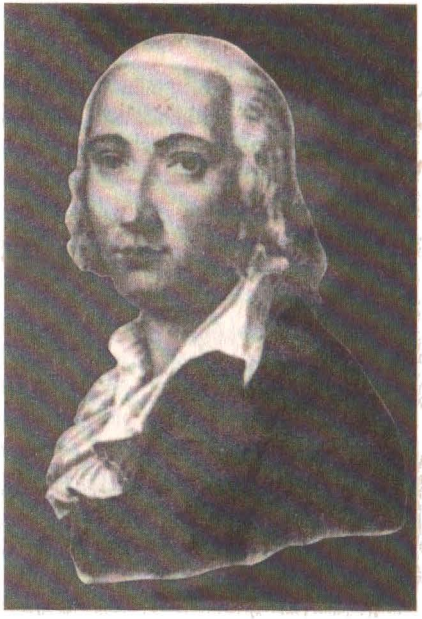
Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, *Der Abenteuerliche Simplicissimus*, Frankfurt/M. Hamburg 1962.

Thomas Mann, *Der Zauberberg*, Frankfurt/M. 1970.

Gürsel Aytaç, *Thomas Mann'ın 'Büyülü Dağ' ve 'Lotte in Weimar' Romanlarındaki Edebi Kişiliği"*. Kültür bakanlığı Yayını, 2. Baskı, Ankara 2000.

Gürsel Aytaç, "Die Glückseligkeit in Wielands 'Geschichte des Agathon', *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayını*, 2. Baskı, Ankara 1988.

Pia Reinacher, "Je Suisse. Zur aktuellen Lage der Schweizer Literatur". *München*, Wien, 2003.



Elimden gelen ancak sırası geldikçe ondan bir parça anlatmak. Onun sözünü ederken bütününü unutmamam gerekiyor. Kendimi aldatıyor, çok eski zamanlarda yaşadığına, onunla ilgili bildiklerimi duyarak öğrendiğime kendimi inandırıyorum. Onun canlı imgesine kapılırsam, hayranlık ve acı beni öldürür, ya onda bulduğum tada, ya onun için tuttuğum yasa dayanamaz ölürüm!

Hölderlin, *Hyperion*, (Hyperion'dan Bellarmin'e)

HÖLDERLİN VE AŞKIN MUTLAKLIĞI

İhsan Yılmaz Bayraktarlı*

I

Bu çalışmada herhangi bir zamanda herhangi bir Aşk veya ilişki değil, daha çok kişiye ve zamana bağlı, yani Hölderlin'in *evrensel bir ilke* olarak gördüğü Aşk anlayışı incelenecektir. Hölderlin kendi çalışmalarında aşkı doğrudan açıklamadığından; onun aşkı nasıl anladığını, mektup ve şiirlerinden anlamak durumundayız. *Hyperion*'da tinsel bir yolculuğa çıkılmakta ve biz de bu yolculukla idealist bir dünyanın kapılarını aralamaktayız. Fakat bu durum gündelik hayatımızın aşk dramlarına hiç benzememektedir. Hölderlin'in aşk anlayışı bugün bize bir mucize gibi gelmekte, ikiyüz yıl öncesinden gelen bu çığlık, bugünkü aşklardan farklı olarak değişik yükseltiler ve alçaltılar içerebilmektedir. Hölderlin'in şiirleri her ne kadar o günleri dile getirse de, o dönemi temsil edici bir karakter taşımamaktadır. Hölderlin, birçok yoruma göre istisnaî bir şairdir. İdealleri ve hayâlleri Goethe'nin "realist" düşünceleriyle karşılaştırıldığında, kısmen de olsa değişik, hattâ sterildir. Bugün küçümser bir tonla "Platonik Aşk" olarak niteledi-

* İhsan Yılmaz Bayraktarlı, Freiburg Albert- Ludwigs- Üniversitesi, Siyasal Bilimler Fakültesi.

ğimiz olgu, Hölderlin için ruhsal bir gerçekti. Mutlak ve ideal aşktan başka bir olgu onun için yok gibiydi.

Hölderlin'in Aşk anlayışının daha iyi kavranabilmesi için, birçok konunun derinlemesine araştırılması gerekmektedir. Hölderlin diğer sanatçılara oranla gerçek hayatla şiirsel hayatın arasında çok daha az bir mesafe bırakıyordu. Şiirlerindeki imâların da, bizim "şiir"le "gerçek"i eşanlamda algılamamıza neden olmaması gerekir[1]. Ayrıca, şiirleri ve bunların içeriklerini biyografik verilere dayandırmak da zor görünmektedir. Bu yüzden Hölderlin'in zihinsel tutumu ön plâna çıkarılmalıdır.

Hölderlin'in yalnız bir insan olduğunu varsayabiliriz (yalnızlıktan, terkedilmişlikten ve hattâ "hor görülmekten" şikayetçidir, Michel, 53). Hölderlin zamanın akımlarına açıktı ve bütün ümidini Fransız İhtilâli'nden beri süregelen politik ve sosyal gelişmelere bağlamıştı. Hattâ "eskatolojik beklentileri" bile vardı (Viëtor, 183; Raabe 137), özgürlüklerin aşkı geliştirmesini ve bunların siyasal hayatta da geçerlilik kazanmasını bekliyordu [....] (Michel, 172). Bu gelişmelerin "aşkın kazanımları"na ne getirdiği ayrıca araştırılmalıdır.

18. yüzyılın sonlarına doğru Aydınlanma Çağı bitmek üzereydi, *Coşkunluk ve Savlet* (= Sturm und Drang) çağı ile tek taraflı rasyonalizme karşı ve Kant'ın felsefî saf aklın kritiğine dayanan, burjuvazi akılcılığına, özellikle de "kurnaz dar kafalılığa" ve akılcılığın egemenliğine karşı sesler yükselmeye başlamıştı. Bu itirazlar, önce pietist din cemiyetlerinin içindeki ılımlı ihtiras kavramına karşı sloganlarla dile getirilmekteydi. Fakat bu tür "Aşk"ın ihtiras veya sadâkatle hiçbir ilgisi yoktu: "Duygulu kişi için (nefsî) aşk artık umulan potansiyel bir tehlike teşkil etmemektedir, çünkü daima ve her zaman edeplilik ve akılcılıkla, mahfuz yansımalar engellenmiştir, böylece bu durum "toplumsal yaşamın en büyük mutluluğu" olmuştur (Wegmann, 45).

Bu, ilahiyat öğrencisi Hölderlin'in, özellikle küçük dinî topluluklarda var olan duygu birikiminin aksine -ve muhtemelen onun zihin dünyasının gelişiminde ilham kaynağı olmuş- Schelling ve Hegel'in sürekli gelişen, rasyonel hedeflere odaklanmış pietistik düşünceleri ile tanışmasına neden oldu (Raabe, 128 f).

Şüphesiz *Coşkunluk ve Savlet* (= Sturm und Drang) çağının ürünlerini genç Hölderlin biliyordu. Fakat kendisi kişisel nedenlerden ve yaşadığı yerin uzak (Kuzey Almanya, Göttingen) olmasından dolayı buna katılamasa da, Alman milletinin duygusal yaşamında yeni bir gelişim basamağı görülmekteydi. Bu yaşamın menşei, hedefleri ve temsilcileri Hölderlin için de bir ölçüydü (önceleri Klopstock, daha sonra Schiller). Tek taraflı akılcılığa karşı isyanın temsilcilerin-

[1] Bkz. Diotima şiirinin satırbaşında üç defa Diotima'nın "D"si, fakat son satırda Susette Gontard için bir defa "S" ve "G" harfleri.

den birisi de genç Goethe'ydi. Edebiyat biliminde, çoğu zaman, onun *Werther*'i Hölderlin'in *Hyperion*'uyla kıyaslanmaktadır.[2] Fakat Werther'in ihtiraslı aşkı, dizginlenemeyen tutkuya dönüşmüş bir aşkın tam zıddıdır. Werther'in duygularına sınırsız bağlılığının tehlikesi, toplumun tüm uzlaşım noktalarına karşı çıkmasıydı. Şimdi bu duygular bireyin (gönüllü) ölümüyle birlikte tamamen sona ermesi ile bir çözüme ulaşmıştır.

Herder, aşkın hümanist dünyasını felsefî biçimde tasarlamıştı. Herder için aşk sadece dinsel ve mutlak bir konu değildi, bu daha çok insan cinsiyetinin, tarihsel durumu açısından anlaşılmalıdır: "Duygu kültürü, insanlar arasındaki güçlü, saf duygular şeklinde ve var olan yaşamın bir konusu, fakat aynı zamanda insanın şartlara bağlı getirdiği tarihsel bir tasavvurudur" (Trunz, 216). Bu konum daha sonra idealizm tarafından mutlak bir fikir istikametine doğru terk edilir: "*İnsan bir idealin yörüngesine girer*, bu da tanrısallığın bir parçasına sahip olmak anlamına gelir. Aslında bu sadece bir emir kipi, fakat yine mutlağa bağlayan bir noktadır. Ve idealizm, insanı bu noktaya ulaştırması ile birlikte, ancak bir dinin yaptığını yapmıştır" (Trunz, 216). Hölderlin'in şiirlerinde insan düşüncesi daha yüksek bir konuma, bir fikre ve bir ideale, yani tarih üstü "yüce bir prensiple ilişkiye oturtma" ile karşımıza çıkmaktadır. Burada Alman İdealizmi şiir konusunda en yüksek doruk noktasına erişmiştir.

Herder'den önce F. C. Graf von Stolberg "Kalbin Kesretine Dair" yazısında şöyle yazmaktadır: "[...] Tüm soylu duygular tek bir kaynaktan gelir. Aşk, cesaret, acıma, dua, iyiye duyulan hayranlık, kötülükten tiksinme, doğaya bakıldığında kalpte duyulan sevinç. Ve güneşin etrafına hayat ve ışık vermesi gibi, yedisi ışıldıyor, kalbe doluyor ve bunların hepsi güneşe, hayata, ve sıcaklığa eş insanı çevreliyor" (Stolberg, 232). Böylelikle Hölderlin'in evrensel prensibi hâline gelecek olan "Aşk" henüz evrensel bir ilke olarak değil de, birçok "duygunun" yanında zikredilmiştir. Fakat bu evrensel ilke, "kalbin fatihi" olarak doğa tasavvuru yanında daha çok ilahî özellikler taşımaktadır: "Tanrı, insanın kalp zenginliğini korumak ve artırmak için her şeyi yapmış" (Stolberg, 234); burada ayrıca kardeş sevgisi "doğadaki en saf bağ olarak" açıklanmaktadır. Dinsel açıdan da: "arkadaşım, bu din de doğa gibi ilâhî sevgi ve bilgelikten kaynaklanmıyor mu ve aynı ruh tarafından canlandırılmıyor mu? Ve bak, onun ilk emri sevgidir [....]" (Stolberg, 242). Stolberg'te bile aşk savunması sert bilimsel eleştiriye tâbidir: "Tanrının elçisi cemiyetine [....], tüm bilimler [....] senin dışındakileri sevmeden, sevmiş olamazsın, aksi takdirde bu sevgi, sadece çınlayan bir bronz zil olur... söylemiyor mu?" (Stolberg, a.g.e). Stolberg belirgin

[2] Bkz. J. Müller

bir şekilde sevgiyi dinin içinde konumlandırıyor, fakat aşk artık diğer meziyetlerin ve duyguların yanında daha önemli bir konuma yükselmiştir.

Klâsik öncesi dönemde "aşk" çok sıkça "arkadaşlık" ile birlikte anılmaktaydı. Yani ilk kavram kadın erkek arasında olan bir ilişki mi yoksa bir aşk mı açık değildir. Bunun yerine erkekler arasındaki bir arkadaşlıkta aşktan duygu nedeni olarak bahsedilmiştir (henüz kadınlardan söz edilmemektedir). Buna karşın erkeğin sevgisi kadınınkinden farklıdır: "Erkek ve kadın arasındaki farklılık, hangisinin daha çok verdiği veya aldığı göz önünde bulundurulursa, arkadaşlar arasındaki ilişkiye oranla sevenler arasında karar vermenin daha zor olmasından kaynaklanır" (Stolberg, 235 f.). Stolberg'in burada değindiği "almak" veya "vermek", sevilen şeye tam bir teslimiyet için sonradan geri çekiliyor. Aşkta tüm bireysel farklılıklar kaldırılıyor ve sonunda, Hölderlin'in kendi bireyselliği bile: "Aşk da, insanın, bireyselliğini aşıp yüceliğe ulaşmak dileğidir. Tezatların birleşimi –aşkı sembol kabul edersek– tüm yaşamın bir nedenidir. Bu durum, mevcudiyetine atfedilen ve özelliğine göre evrensel bir aşktır" (Müllers, 109). Aşkın Hölderlin'deki değişimi, derin ve kararlı radikal bir değişimdir. Bir sonraki bölümde bu değişimi araştırmaya çalışacağım.

II.

Belirttiğim gibi, Hölderlin kendi döneminin akımlarını en azından başlangıçta hoşgörüyle karşılamış, toplumsal ve teorik sorunlarla (Kant) ilgilenmiştir. Bunu, Schelling ve Hegel ile manevî bir rekabete girdiği için yapmış olması muhtemeldir. Neden olarak da aldığı yüksek eğitim görülebilir. Eski dillerde gördüğü eğitim sayesinde, antik dönemin şairleri ve filozoflarıyla tanışmıştır ve bu idealist dünyaya kendini adamıştır. Hölderlin'in Pindar çevirileri ve mitolojik konuları kullanması, Yunanistan'a duyduğu hayranlığı yansıtıyordu.

Maulbronn Manastırı Başkanı'nın kızı Louise Nast ile daha önce yaşadığı aşk ilişkisi, pietistik mutluluk hayâllerinin etkisi altındaydı. "Louise, Suebya pietizminden etkilenmiş, dindar, sağlam ve emin, duygusal, hayâlperest, aşka muhtaç ve duygusallık yayan zamanın bir çocuğuydu" (Raabe, 95). Hölderlin önce Louise'yle evlenmek istedi, sonra nişanı, tam olarak bilinmeyen bir nedenle bozdu. "O dönemin mektupları, yaşamın asıl sorunlarını tanımayan ve duygusal yaşamın ahengi için bir semboldür" (Raabe, 93). O dönemlerde Hölderlin'de Aşk hakkında daha başka düşünceler de belirmişti ve bu Louise'yle yapacağı mutlu fakat kısıtlayıcı evliliğe aykırıydı. "Çünkü Louise için *gelecek*, sürekli bir birliktelik, ruhsal bir düşünceden oluşmaktaydı" (Raabe, 95). Buna karşın Hölderlin'i "ateşli aşk saatleri" bekliyordu (Raabe, 25, Sat. 37). Dine içsel bağlılığına rağmen Hölderlin'in düşünceleri başka yollara gidiyordu.

Louise Nast'la olan ilişki, sonuçta Hölderlin'i tatmin etmiyordu, çünkü genelde kendisini dindar olarak ifade eden Hölderlin, aşk duygusundan oluşan, pietistik-duygusallık basamağını geride bırakmıştı (Raabe, 95). Aşkı sadece kalbinde taşımak ve fanteziler kurmak, artık ona yetmiyordu: "Aşk, duygusallık ve dindarlık tarafından etkilenen bir hayatın rengini almıştı. Louise artık, Aşkın gerçek yaşamdaki yerine, fantezilere daldığı, o dönemin bir yansıması hâline gelmişti" (Raabe 92 f.). Hölderlin, o dönemin sınırlarını aşıyor ve antik şairlerin dile getirdiği yeni bir aşk formunu aramaya başlıyordu. Şimdi aradığı şey güzellikti. Louise'yle olan ilişkisinde bu kavram hâlen eksikti (Raabe, 95). Maulbronn'da geçirdiği zaman içerisinde Hölderlin'in aşk kavramında bir değişim gerçekleşmişti: "Maulbronn'da geçen zaman içerisinde duygu dünyası, aklın, ruhun ve akılcılığın dahil edilmesi ile birlikte gruplandırılarak, duygusallıktan ve pietizmden uzak bir değerlendirmeden geçirildi. Kalp, güzelliğin, aşkın, gerçeğin hüküm sürdüğü, ruhun sonsuz zenginliğinin yansıdığı yerdir", diye tanımlanmaktaydı (Raabe, 137). Hölderlin her ne kadar antik şiire, felsefeye ve sanata ilgi duysa da, aşk da o derecede idealizme doğru yükselir ki gitgide prensip hâline gelir: "Hölderlin öğrencilik yıllarında önceleri aşkın, halk dininin yararlandığı ahlâkçılığın, sadece ampirik bir prensibi olduğunu öğrenmişti: Halk dini sadece felsefî ahlâkı hazırlamaktaydı" (Dilthey, 300). Daha sonra Hölderlin bu konumu sert şekilde eleştirdi. *Ahenk* ve benzeri şiirlerde "aşk her yerde insanları *yüce yaşama* ulaştıran bir bağ gibidir" (a.g.e.). "Hölderlin bunun için dünyayı bir arada tutan aşk ilkesi ile güzellik ve ahengin manifestosunu anlamaya çalışır" (a.g.e).

Hölderlin'in aramaya başladığı *güzellik* böylelikle şekilleniyordu. Bu arayış Frankfurt'ta özel öğretmen olarak çalıştığı döneme rastlar ve Susette Gontard'ın şahsında "Diotima" olarak karşısına çıkar. Artık aradığının sadece rüya olmadığını ve yanlış idealler peşinde gitmediğinin farkındadır.

Diotima gerçekti, doğa hâline gelen idealiydi. Hölderlin'in umutlarının dışa yansımasıydı: "Ahenkli karakterine içten bir bakış attığında, idealindeki güzelliğin gerçekleştiğini görür. Bu güzellik Hölderlin'i felsefî spekülasyonlardan kurtarır, yaşamla ilgili güvensizliği kaldırır ve kaybetmiş olduğu doğa inancını geri getirir" (Raabe, 95). Daha önceki aşk ilişkilerinde eksik olan şeyler, Susette'nin şahsında *bir bütün* olarak karşısında durmaktadır: *Güzellik ve aşk*. Hölderlin'in tüm beklentileri, tüm sezgileri şimdi görülebilir bir açıklık kazanmaktadır, "Diotima daha önce yaşanmış bir aşkın gerçekleşmesiydi" (Raabe, 102).

Frankfurt'ta geçirdiği zaman zarfında Hölderlin'in aşk anlayışı olgunluğa erişir. "Susette Gontard ile ilişkisi kendisine yıllardır organik olarak biçimlenen ve estetik panteizm olarak tanımlanabilen dünya bakışına içten bir gelişim vaat

etmiştir. Çünkü *aşk* ve *ahenk* dünyayı içten dengeleyen ve ayakta tutan güçlerdir. Hölderlin aşkın kozmik gücünü gözlemlemiştir. Bu kozmik güç, evrende hissiyatı ve toplumda ahengi teşkil eder. Aşk, gerçeği delip geçen, doğayı canlandıran ve tüm insanlığı birbirine zincirleyen mistik veya metafizik bir bağdır" (Dilthey, 299). Yani aşk artık meziyet, duygu, ani heyecan ya da sadece insanla sınırlı bir duygu değil, daha çok doğa bağlantısının her şeyi delip geçen bir prensibi hâline gelmiştir. Doğa bir Tanrının yaradılışı olarak algılandığı için, aşk ilâhî nesneleri dokuyan ve insanların da doğal nesneler olarak katıldığı bir güçtür. Bununla idealizmin felsefî sorunlarını, ismen sübje-obje sorununun da şairce üstesinden gelinmektedir (bkz, Cassirer, 99 f.). Hölderlin en üst ve ilk prensibini –düşünmenin değil de var olmanın– Alman idealizminin felsefî yollarının dışında, aşkta bulmaktaydı:

> *Hölderlin'in aradığı 'bir' olan olgu, Schelling ve Fichte'de olduğu gibi en üst prensip değil: tüm bilgilerin bundan çıktığı en yüksek ve her şeyi kapsayan temel kavram değil [...]. Bu kelimeyi (en kai pan, "tek ve her şey") bilginin soyut talebinden değil, doğal hissiyatının ve doğal bakışının özelliğinden alır. Onun içinde, en erken çocukluk döneminden beri doğa, güneş, toprak ve hava gibi doğal güçlerle bağlayan temel hissin onayını arar ve bulur (Cassirer, 83).*

İlâhî ve her şeyi kapsayan güç olarak aşka olan inancı ile birlikte "Hölderlin'in evrene şiirsel bakışı", bireyin kaderiyle, gerçekle ve kutsiyet ile ilgili sorularla böylece çözülür (Dilthey, 308). Bilimin, ilâhiyatın ve felsefenin ferdî bakışını aşar: "Hölderlin insanın ilâhî güçlerle akraba olduğu bilinciyle, Kant'ın idealizmini aşar [...]. Onun, temel duyguları baştan beri buna dayanmaktadır. Bu temel duygular Yunan trajediciler tarafından, insanın *tanrılara* yakınlığı bilinci ile çok erken dönemlerde keşfedilmişti. Böylece Hölderlin'de kendine özgü doğa duygusu ve duyguların kozmik gücü olan aşk, harmonik evrenin karakteri olarak tezahür eder" (Dilthey, 301). Bu konum Hölderlin'in içinde yaşadığı şiirsel dünya bakışıydı ve şiirleri böyle bir dünyada oluşmuştu.

III.

Heidegger "Hölderlin ve Şiirin Karakteri" adlı ünlü makalesinde, Hölderlin hakkında, "Hölderlin'in şiirleri, şiirsel hükümler tarafından taşınıyor ve şiirin karakteri hakkında şiir inşâ ediyordu" der (Heidegger, 34). Buna benzer olarak denilebilir ki, Hölderlin aşkın karakteri hakkında da iki açıdan şiiri inşâ ediyordu: Birincisi, aşkın şiirde gerçek yerini bulması ve aşkın aslında şiirin ideal alanından başka bir yerde yaşayamayacağı. Bunun dışında Hölderlin, dünyadaki zıtlıkların kaldırılması gerektiğini söylemeye çalışır. Bu dünyanın kargaşaları

şiirin ilâhî uyumuyla aşılmalıdır. Özellikle *Hyperion* bu ahenkli dünyaya ulaşmanın ifadesidir.

Hölderlin'in aşk üzerine ilk şiirleri 'Klopstock' gibidir veya Coşkunluk ve Savlet *(= Sturm und Drang) çağı* özelliklerini *taşır*. Böylece Klagen (= Ağıt) (17) isimli şiiri tekrarlar, hitabeler ve abartılarla doludur ve kendine özgü yanları çok azdır. Sonraki denemeler de "An Stella" (=Stella'ya) (37 f.) görünüşte geleneğin dışına çıkamadı ve şekil olarak antik kıta formlarını taklit etmektedir. Bu şiirler 18. yüzyılın sonları sloganlarına bağlı kalıyordu, örneğin "iffet" (38), "ölümsüzlük" (35), "acı" ve "şefkat" (36). Hölderlin aşk hakkındaki ilk büyük şiir taslağını Schiller'den ve onun büyük ilâhilerinden "Sevinç için Kaside" vb. etkilendiği bir dönemde yazmıştır. "Aşkın Şarkısı"nda abartılı üslûbu Schiller ile karşılaştırılabilir. Schiller'in Jena'da bu çevrenin dışında kalan Hölderlin'i kabul etmesi, Hölderlin'in "Horen" şiirlerinde kendisini göstermiştir. Dizeler burada düzenli, ritmik akışa sahip olmakta ve inişli çıkışlı ifadelerle kesintiye uğramamaktadır. Mısraları artık tamamen şarkı hâline gelmiştir. Diğer ilâhilerde Hölderlin "insan birliğini oluşturmak için" (101) "Ahengin Tanrıçası" (100 ff.) şiirini yazar ve bunu insanlara adar, "Güzellik" (116 ff.), "Işık elbiseli Kraliçe" (120): burada dünyadaki zıt güçleri birbirleriyle barıştırıyor, "Aşkın bakışıyla iyileşti / Sevinin ve Kardeşçe Öpüşün / Kin ve Nifak Kendine" (120). "Aşka İlâhi"de (130 f.) Schiller'in güçlü ifade tarzının izlerini görmekteyiz. "Şarkıların Şarkısı"nda (130) ise, İncil'de geçen 'Neşideler Neşidesi'ni kastetmekte ve Hölderlin'in almış olduğu Hıristiyan eğitimi hakkında bilgi vermektedir. Bundan sonra Hölderlin, Hıristiyan ve Antik Mitoloji arasında kesin ayrım yapmayacaktır. Çağdaşlarına karşın Hölderlin'de mitoloji, yalnızca basit bir alegori değil, köklü ve çözümlenemeyen bir ilâhî yaşam biçimidir. Mistik fantezi, gerçeğin resmine ekleyebileceğimiz mistik bir ziynet değil, gerçeğin anlaşılmasına yarayan organlardan birisidir" (Cassirer, 84 f). Hölderlin'in şiirlerini bu ön bilgiyle anlamak yerinde olur.

"İlk Başarı" (Beißner) döneminde "Diotima'ya" başlıklı ilk şiirler oluşur. Hölderlin'in aşk liriklerine kutlamalı-merasimli ton eklenmektedir. Bu *ton* kadar saygın ve heybetli bir ton hiçbir şairden bize bu şekilde ulaşmamıştır. Özellikle "Aşk" (243), "Veda" ve "Diotima" (248) şiirleri insan varlığının en derin yerlerine seslenmektedir. Bunlara Hölderlin'in yaşadığı acı deneyimler neden olur, zira Hölderlin 1797'de Gontard'ların evini ve böylece Susette'yi temelli terk etmek zorunda kalır. Aşk topolojisi bu şiirlerde, yaşamı aşan aşkın çizgisiyle ayrılmaz bir şekilde ölüm güçlüğüyle iç içedir: "Aşk [...] çağdaş insanın son güzelliğini doğrudan yaşaması, benliğinin sınırlardan kurtulması demektir. Fakat sınırlardan kurtulma, mutlağa erişme aynı zamanda ölüm anlamına da gelmektedir. Bu yüzden sevgi ve ölüm idraki birbirine karışır" (Trunz, 226).

Bir dileğin yerine getirilmesinin, tamamlanmasının ve ahenkli *"bir olmak"*ın diğer yüzü ayrılık anlamına gelir. Hölderlin bunları kaderin bir gerçeği olarak öğreniyor ve bunları "Menon'un Diotima'ya Ağıtı"nda ifade ediyor. Bu güzel aşk ağıtının açımlamasını Karl Viëtor yapmıştır. Şairin kederini vurgulayan bu ağıtta Hölderlin'in temel varlığını bulmaktayız. Aşkı ile birbirine sıkı sıkıya bağlı olan bu acı ve keder, şaire dünyanın birliğine olan inancını sorgulatmaya başlatır. (Viëtor, 162). Hölderlin'in krizi geneldir: Tanrılar bizi terk etmiştir ve ilâhî olan bağımız kalmamıştır. Biz gündelik kaygılarla yaşıyoruz, çünkü insanın doğa ve tanrılarla ahenkli bir şekilde yaşadığı günler artık geçmişte kalmış, fakat kurtuluşa ulaşacağımız yeni dönem gelmemiştir: "[...] Hölderlin şiirinin karakterini yeniden düzenlediği yeni dönem henüz başlamamıştır. Söz konusu zaman *tanrıların* kaçmış olduğu ve gelen *tanrının* zamanıdır. Bu dönem yokluk dönemidir, zira bu zaman büyük bir boşluğun, tam yokluğun arifesidir: Kaçan tanrıların yokluğu ve gelmekte olan tanrının gelmemişliğidir" (Heidegger, 47). Hölderlin, Tanrının huzurunda yaşasaydı –bu aşk ve ahengin huzurunda yaşamak anlamına gelirdi– o zaman yakınırcasına şiir inşâ etmezdi; çünkü yokluk döneminde şiir yazmak aslında "şarkı söyleyerek kaçan tanrıların izini sürmek anlamına geliyor" (Heidegger, 272). Hyperion'un yakınması Diotima'nın yokluğundan dolayıdır. Evrenin temel gücü olan *Aşk*ın, pozitif anlamda tüm ahenkleri etkilemesi gerekiyorsa, o zaman nasıl oluyor da bu ahenk böylesine bir ayrılık acısı getirebiliyor? "Hölderlin, şimdi büyük ve ağır bir sorun olan ancak şu andan sonra *gerçek* olduğu anlaşılan bu mânâsız, anlaşılmaz, derin ayrılık acısına, bu Aşk yüzünden gark oluyor" (Viëtor, 163 f.) Şairc, kaderine boyun eğmekten başka bir yol kalmaz: "[...] "kaderi kabul eden Hölderlin, ağıtlarında artık acıyı üst derecede bertaraf etmiş bir dünya ile barışmaya çalışır" (Viëtor, 164 f).

Hölderlin'in, dünya görüşleri ve ümitlerinin kapsamlı ve yoğun ifadeleri *Hyperion*'da açığa çıkar. Bu isim, "yolun dışına çıkmak isteyenlerin" kaderi hakkında birçok şeyi anlatır. Alt başlık da çok şey ifade etmektedir: "Yunanistan'da Bir Münzevî". Bu alt başlık, roman kahramanın özelliklerini içeren trajediyi konu alır: Bu, tek kelime ile *"yalnızlıktır"*. Bu yalnızlıktan büyük bir ustalıkla kurtulduktan sonra, Hyperion kendisine bağlı kalan arkadaşı Bellarmin'e mektuplar yazar. Yani, kaybın bilinci artık her hâlükârda kesin, geriye bakıldığında geçmiş güzellikler hakkında yakınma dışında hiçbir şey yok: Onu *"tek"* bir defa gördüm o benim ruhumu arıyordu [...] Onun adını biliyor musunuz? *Tek* ve *her şey* olanın adını? Onun adı güzelliktir" (536). Hyperion'un Diotima'dan öğrendiği geçmişin güzelliklerine yas tutmak, ezelden gelen birlik ve ahenk düşüncesi, dünyanın faniliğine olan yılgınlıktır. Fakat yine de şair güzelliklerin yeniden geleceği umutlarını taşır, bu öngörülerin gerçekleşeceğini bir kâhin gibi

açıklar: "Sadece güzellik olacak; insanlık ve doğa her şeyi saran Tanrı ile bütünleşecek" (573). Ayrılık şairde daima devam edecek bir varlığın reddi değil de tanrının buyruğu olduğu şeklinde anlaşılmalıdır. "Kendimizle ve başkalarıyla barışık olmak ve ilâhî huzuru herkesle paylaşmak için ayrılıyoruz. Biz yaşamak için ölüyoruz" (631). Ve insan kaderinin bu teveccühü ve beklentileri, onların gelecekteki mutluluklarına denk düşecektir.

Hyperion'un sevgilisi Diotima'nın ismi dahi, bizi düşünmeye yöneltmektedir. Platon'un "Şölen"inde Diotima'nın aşk üzerine konuşmasını ve konuşmanın içeriğini Hölderlin'in kendi Aşk Kavramı olarak anlamamız gerekmektedir. Hölderlin "Aşk" anlayışını onun yüksek ideallerine borçludur. Diotima, zannedildiği gibi hafifmeşrep bir kadın değil, bir rahibeydi ve Diotima hayatı, Platonik Sokrat'ın belgelediğine göre Ahenk Tanrısı'na adanmıştı: Diotima ölümsüz kâhinin rahibesiydi ve lütufkâr ölümlülere, genç adamın kendi ruhlarına neleri emanet ettiğini bildiriyordu (Schlegel, 24). Diotima, Hölderlin'de güzelliğin kavramı hâlindedir. O, doğanın ilâhî ahengini temsil etmekte ve mesut bir "kâinatla bir-olma'yı" sembolik biçimde önceleri açıklamıştır. Diotima'dan sonsuzluğun ışıltısı yayılmakta, onun şekli ehlileşmemiş zamanın değişimi tarafından el değmemiş gibi görünmektedir, "o bir bütün" ve "asîl sadelik ve sessiz büyüklük"tür (Winckelmann). Diotima'dan yansıyan sessizlik onu güzel kılmaktadır: "Aşkın tamamlanmasının temel keyfiyeti sessizliktir [...] Bu sessizlik içerisinde antik yaşamın değerli sırrı, doğa ve ruhun birliği, en yüksek güzelliğin sembolik şekillenmesi olan sadelik ve büyüklük ortaya çıkmaktadır" (Viëtor, 166). Tanrı'ya olan yakınlığıyla Diotima'da, şairin dünyevî kusursuzluğa doğru gitmek için verdiği uğraşı vücut buluyor: "Ahenk ve Aşk, bu Diotima ve Hölderlin için aynı olgudur. Onlar, güzelliği 'doğa ve ruhun birliği, insan ve genel yasaların sembolik tezahürü' şeklinde anlamaktadırlar" (Viëtor, 167).

Hölderlin için "en güzel [...] en kutsaldır" (540). Güzel insan cennetlik huzuruyla ve sonsuz olana yönelmesiyle kendisini gösterir, o neredeyse bir ilâh gibidir: "Fakat insan güzel olunca ilâh gibi olur ve eğer ilâhsa o zaman zaten güzeldir" (562). Güzelliğin kızları sanat ve dindir. İlkinde "ilâhî insan kendisini gençleştirir ve tazeler [...]. Çünkü başlangıçta insan ve tanrılar bir bütündü, kendisini tanımazdı, sonsuz güzellik gerçekti" (563). Böylece din de, ezelden gelen güzelliğe tapılmasından başka bir şey değildi. "Estetik Panteizm" kelimesi burada geçerlilik kazanmaktadır. İnsan güzelliğe meyleder, güzelliği kutsar, çünkü ona içten bağlılıkla iştirak eder; o ezelî (ilâhî) güzelliğin bir artığı, bir anısı, bizde hâlen mevcuttur ve sadece uyandırılmayı beklemektedir. Bizim içimizde bulunan bir Tanrı, sevginin bir Tanrısı: "Bu insan olmanın prensibi değil, yani "İnsanlık" veya "bireysellik", fakat ferdî kişinin özelliği içerisinde toplanmış bireysel bir varlıktır" (Binder, 280). Bu içimizdeki Tanrı sevenleri bir

araya getirendir. Çünkü, mitolojik zamanlarda iki "yarısı" "bir" olan sadece o iki insan ahenk içinde bir arada yaşayabilir. Sadece bu iki insan kendilerini tekrar bulabilir, çünkü "sadece seven bakış [...] Tanrısallığı tanır" (Trunz, 235). Hyperion ve Diotima seçilmiş insanlardır, onların aşkları Tanrısal ve saftır, fakat bu aşk bu dünyada sonsuza denk dayanamaz. Bu aşk sadece öbür dünyadaki bir dileğin yerine gelmesidir. Bu temel idrak *Hyperion*'un ana çizgisini oluşturur.

Bu durum, Hölderlin'in şiirlerini tamamen etkilemekte ve şiirleri aşkın mutlak prensibini ilân etmektedir. Fakat aynı zamanda şair biliyor ki, bu dünyada böyle bir aşka ancak yaklaşmakla yetinilir. Hakikat Hölderlin'e çok sonra ulaştığında Susette'den ayrılmasına katlanamamıştır. Aşırı büyük aşk cinnete dönüşmüştür. "Aşırı büyük aydınlık şairi karanlığa itmiştir" (Heidegger, 44).

Kaynakça

BİRİNCİL YAPITLAR:

Hölderlin, Friedrich, Tüm Eserleri, yayın., Friedrich Beißner, Leipzig 1965.

İKİNCİL YAPITLAR:

Binder, Wolfgang, *Hölderlin-Makaleler*, Frankfurt a.M. 1970.

Cassirer, Ernst, *Hölderlin ve Alman İdealizmi*, Hölderlin, Yayın., A. Kelletat, Tübingen 1961, Cilt 3. S. 79-118.

Dilthey, Wilhelm, *Hölderlin, Yaşam ve Şiir*, Lessing, Goethe.

Novalis, Hölderlin, Rainer Rosenberg tarafından sonsöz eklenmiş, Leipzig, 1988, S. 287-376.

Heidegger, Martin, *Hölderlin ve Şiirin Karakteri*, Tüm Baskı, Cilt 5. S. 248-295.

Lutzmann, Carl C. T.: *Hölderlin: Literatür Tarihi hakkında Çeyrek Yıl Yazısı 2*, (1889), S. 407-432.

Michel, Wilhel, *Friedrich Hölderlin'in Yaşamı*, Bremen 1949.

Müllers, Josephine, *Aşk, İdrak ve Şiir. Goethe ve Hölderlin'in Bütünsel Dünya Kavramı*, Frankfurt a.M. 1992. (Avrupa Yüksek Okul Yazıları, Sıra I: Alman Dili ve Literatür, Cilt 1331.

Platon, *Şölen veya Aşk'a Dair*, Kurt Hildebrandt tarafından nakledildi ve hazırlandı, Stuttgart 1990. (=Reclam Genel Kütüphanesi 927/2/.)

Raabe. Paul, *Hölderlin'in Mektupları* -Şairin gelişimi ve kişiliği ile ilgili araştırmalar, Stuttgart 1963. (=Cermen Tetkikleri 1682)

Schlegel, Friedrich, *Diotima Hakkında, Seçilmiş Eserler*, Klassiker Verlag, Berlin.

Stolberg, Friedrich Leopold Graf, *Kalbin Doldurulmasıyla İlgili, Göttingen Korusu*, Hölty-Stolberg- Voß,

editör Alfred Kelletat, Stuttgart 1967, S. 231-243.

Trunz, Erich, *Ruhsal Kültür, Arkadaşlığa Bakış, Goethe Döneminde Yazılarda Sevgi ve Aile Mutluluğu. Literatür Tarihi Hakkında Çeyrek Yıl Yazısı* 24, (1950), S. 214-242.

Viëtor, Karl, *Hölderlin'in Aşk Mersiyeleri*, Hölderlin, Yayın., A. Kelletat, Tübingen 1961, S. 161-184.

Wegmann, Nikolaus, *Duygusallık Üzerine Fikir Teatisi. 18. yüzyıl Edebiyatında Hissiyatın Tarihi*, Stuttgart 1988.



"Romeo ve Juliet"
Folger Shakespeare Kütüphanesi

SHAKESPEARE'DE AŞKIN FARKLI KİMLİKLERİ

Rümeysa Çavuş*

Batı literatüründe antik çağlardan William Shakespeare'in yaşadığı döneme kadar uzanan zaman içinde aşk kavramı üzerine, farklı bakış açıları geliştirilmiştir. Shakespeare'in aşk üzerine sunduğu fikirlere geçmeden önce, Batı'da var olan ve Shakespeare'e de ilham kaynağı olan önemli düşüncelere yer vermek yerinde olacaktır. Aşk kavramını felsefî boyutta tartışan kişiler arasında en önde gelen isimlerden biri de şüphesiz Platon'dur. Platon, *Symposium* adlı yapıtında en yetkin Yunan filozoflarını bir sohbet ortamında konuşturarak aşk kavramı ile ilgili ortak bir uzlaşmaya varmayı hedefler. Konuşmaları genel bir çatı altında değerlendirecek olursak, yapıtta aşk, yücelten bir duygu olarak tanımlanır. Aşk, bu hayatta insanı erdemli kılmakta, öbür dünyada da insana mutluluk vermektedir. Aşkın "erdemli kılan" tanımına Platon ilginç bir örnek vererek şöyle bir açıklık getirir: Aşk, insanı onur, dürüstlük gibi ilkelere karşı daha duyarlı hâle getirmektedir. Bu sebeple aşkın tüm erdemlerin üstünde olduğunu kolayca söyleyebiliriz. Platon bu tezini daha da ilginç bir noktaya taşıyarak, devleti yöneten kişilerin âşık oldukları takdirde, ülkelerini daha büyük bir heyecanla ve enerjiyle yöneteceklerini savunmaktadır.

* Dr. Rümeysa Çavuş, Ankara Üniversitesi DTCF İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü.

Eski Yunanlı düşünürler aşkı, "basit/bayağı aşk" ve "ilâhî aşk" olmak üzere iki şekilde tanımlamaktadır. "Basit aşk" anlayışına göre, bir erkek ve bir kadın sadece cinsel dürtüleri doğrultusunda birleşirler. Bu tür bir aşkta karşı cinsin ruhundan çok bedeni arzulanmaktadır. "İlâhî aşk" ya da "saf/katıksız aşk" ise birbirinden güçlü bir şekilde etkilenen karşıt iki cinsin fiziksel arzuların ötesine geçip ruhlarının birleşmesi anlamına gelir. Platon fiziksel aşkı kaba ve basit olarak nitelendirir. Shakespeare'in aşk anlayışı bu anlamda Platon ile çatışmaktadır. Çünkü, Shakespeare'in oyunlarında aşkın her zaman bedensel bir boyutu vardır. Saf ve romantik aşkın en derin şekilde hissedildiği *Romeo ve Juliet*'te bile, fiziksel duyguların varlığı yadsınamaz.

"Saray aşkı" (courtly love), Ortaçağ edebiyatında sıkça karşımıza çıkan aşk geleneğidir. İlk olarak Fransa'da türeyen bu aşk anlayışı, feodal saraylardaki gerçek aşk ilişkilerini yansıtmaktadır. Bu aşk anlayışının temelinde erkeğin idealize edilmiş soylu kadın figürüne kendisini şartsız adaması, saygı duyması ve tam sadakat ile bağlanması yatar. "Saray aşkı" anlayışına göre, âşıklar birbirleriyle evlenmemeli ve bundan dolayı ilişkileri gizli kalmalıdır. Tamamen bedensel arzular üzerine kurulu olan aşk, çoğu zaman yasak, iffetsiz ve şehvetlidir. "Saray aşkı" kavramı İtalya'ya ulaştığında, Dante tarafından Platon'un aşk anlayışının manevî değerlere ilişkin yanı eklenerek ve "saraylı aşkı" anlayışının içerdiği "gizli ilişki" yönü de çıkartılarak yeni bir tarz oluşturulmuştur. Bu yeni aşk oluşumu, daha sonra ünlü İtalyan şair ve ilim adamı Francesco Petrarca yoluyla Elizabeth dönemindeki İngiliz edebiyatçılarına ulaşmıştır. Bu kusursuzlaştırılmış hâliyle, önemli bir edebî aşk anlayışı olarak ondokuzuncu yüzyıla kadar yazarlar tarafından kullanılmıştır.

Shakespeare dönemine damgasını vuran Francesco Petrarca'nın, eserlerinde kullandığı aşk felsefesi daha sonra "Petrarca tarzı aşk" olarak yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Bu felsefede, sevilen kadın kusursuz bir kimliğe büründürülür. Kadın, erdem ve üstün zekânın sembolü hâline gelir. İtalyan şair, sadece duyularla yaşanan fiziksel sevgi, bunun üstünde olan ve beynimizde ve ruhumuzda yaşadığımız ilâhî aşkın sadece kısır bir görüntüsü olduğunu ifade eder. Bu yüzden Petrarca aşkın derinlik kazanması için fiziksel boyutu yanında ruhsal birleşimin de olması gerektiğini savunur. Petrarca kendi eserlerinde aşkı tutkulu bir duygu olarak tanımlar ve aşkın şehvet yönü ve ruhsal boyutu arasında yaşanan bu çatışmayı irdeler. Shakespeare, eserlerinde Petrarca'nın aşk felsefesini hem kullanmış, hem de bu felsefeyle alay etmekten geri kalmamıştır. Shakespeare'in birçok oyununda aşk acısıyla kıvranan âşık, çevresindekilerin alayına maruz kalır. Aşkın çift yönünü, hem ciddi hem de saçma tarafını irdeleyen Shakespeare'in amaçlarına tam olarak uymaktadır. Yunan aşk felsefesinden, Ortaçağ aşk anlayışından ve Petrarca tarzı aşk düşüncesinden yer yer yararlanmış olmakla birlikte, Shakespeare'in

oyunlarında aşkın tam bir tanımına rastlamak mümkün değildir (Maurice Charney, 2000:2). Yazar, aşkı değişik şekillerde işleyerek, bu duygunun doğal yapısının ne kadar değişken ve çelişkilerle dolu olduğunu göstermeye çalışmıştır. Ancak yazar, hemen hemen bütün eserlerinde aşkın mantık dışı ve karşı konulamaz bir güç olduğu fikrini yansıtmaktadır. Bu makalede Shakespeare'in aşkla ilgili farklı bakış açıları *Romeo ve Juliet, Anthony ve Cleopatra* ve *Kuru Gürültü* oyunları yoluyla tartışılacaktır.

KATIKSIZ AŞK: *ROMEO VE JULIET*

Romantik aşkın klâsikleşmiş en çarpıcı örneği olan *Romeo ve Juliet* adlı oyununda William Shakespeare, aşk duygusunun yaratıcı gücünün yanısıra yok edici gücünün de olduğu gerçeğine dikkat çekerek sevginin trajik potansiyelini çarpıcı bir şekilde ortaya koymaktadır. Yazar, romantik ve katıksız aşkı tanımlamak ve sınamak için, oyunda nefret ve düşmanlık ortamı yaratarak böyle bir ortamda birbirini delice seven iki insanın sevgilerini hangi noktaya kadar yaşayabileceklerini sorgular. Oyunun iki genç kahramanı Romeo Montague ve Juliet Capulet aşklarını toplumsal çevreyi kin ve nefret duygularının sardığı bozuk bir düzen içinde yaşamak zorunda bırakılırlar. Romeo ve Juliet, aralarında acımasızca kan davası süren Veronalı iki saygın ailenin çocukları olarak doğdukları gerçeğini ve sonunda katı geleneklerin yenik âşıkları olacakları ihtimalini görmezlikten gelmektedirler. Geçmişten miras kalan ve şiddetle sürmekte olan düşmanlık, iki genç âşığı gençliklerinin en ateşli döneminde hissettikleri doğal arzularına gem vurmaya zorlar. Ancak bu iki genç âşığın, ailelerinin otoritesine meydan okuyarak ve bütün toplumsal ve dinsel değerleri bir kenara iterek aşklarını tamamen içgüdüsel olarak yaşamaya çalışması, okuyucuya bu hikâyenin trajik bir sonla biteceğinin ipucunu daha en baştan vermektedir.

Erkek-egemen dünyanın kurallarının geçerli olduğu bir toplumda Romeo ve Juliet kendilerine bu sistemin dışında farklı birer kimlik yaratarak sevgilerini ayakta tutmaya çalışırlar (Coppelia Kahn, 1993:350). Çevrelerindeki gerçeklere uyum sağlamak yerine toplumun kendi oluşturdukları dünyayı kabul etmesi gerektiğini düşünürler. Ancak kurdukları hayâl dünyası gerçeklerle bağdaşmaz ve ait oldukları aile kökleri adeta bir hayâlet gibi onları sürekli takip eder. Özellikle Romeo bu açıdan daha zor bir durumla karşı karşıya kalmaktadır. Ailesinin tek erkek çocuğu olması nedeniyle Romeo'nun ailesinin saygınlığı ve şerefini korumak adına üstlendiği sorumluluk daha büyüktür. Romeo, aşk tarafından, erkekliğine ve ailesine dil uzatılmasına karşı tepki veremeyecek kadar büyülenmiştir. Arkadaşı Mercutio, düşman aileden Tybalt ile Romeo'nun onurunu korumak için çatışınca kavga sırasında ölür. Genç âşık, erkeklik onurunun gerektirdiği gibi hareket etme-

diği ve arkadaşının ölümüne sebep olduğu için bir an Juliet'e olan sevgisini suçlar. Juliet'in sevgilisi kimliğinden sıyrılarak ve Montague ailesinin oğlu kimliğine yeniden bürünerek Tybalt'ı öldürür. Kavgaların ve ölümün kol gezdiği Verona'da delikanlılar varlıklarını kavga yoluyla ortaya koyarlar. Kavga erkekler için onur meselesidir. Bu sebeple, Romeo'nun aşkını onuruna tercih etmesi toplumda anlaşılması güç bir durumdur. Verona'da aşk ancak erkeğin kadına hâkim olmasıyla yaşanabilmektedir (Marianne Novy, 1993:360). Romeo, toplumdaki geleneksel görüşlerin tersine, kendisini tamamen sevgilisinin kollarına bırakır ve tereddütsüz sevgisinin götürdüğü yere doğru gider.

Erkeklerin dünyasında varolmak durumunda olan Juliet'in aşkı için savaşması oldukça zordur. Çünkü, Rönesans dönemi toplumda kadının rolü bu oyunda da dile getirildiği gibi, çocuk doğurmak ve kocasına itaat etmek ile sınırlıydı. Genç kız evlilik yaşına geldiğinde ancak babasının uygun gördüğü biriyle evlenmek ve daha sonra kocasının koruması altında yaşamakla yükümlüydü. Juliet bütün bu geleneksel görüşlere meydan okuyarak, babasının ona uygun gördüğü kişi yerine kendisinin arzuladığı erkekle evlenebilmek için her türlü engele göğüs germeye hazırdır. Bu da bize erkek ve kadın rollerinin kesin yargılarla belirlenmediği kendi kurdukları dünyalarında her iki genç âşığın aşkları için eşit düzeyde mücadele verdiklerinin önemli bir göstergesidir. İki aile arasındaki düşmanlığı bir kenara bırakacak olsak bile, Rönesans dönemi toplumsal düzen ve yasaların getirdiği zorunluluklar nedeniyle bireylerin tutkulu bir aşk yaşayamayacakları belirgin bir şekilde ortadadır. Juliet, basmakalıp kadın imajının dışına çıkarak kendi aşk hikâyesinde cesur, kimsenin etkisi altında kalmadan kendi kararları doğrultusunda hareket eden ve hattâ olaylara yön veren güçlü bir kadın olarak karşımıza çıkar.

Aileler arasındaki düşmanlığın, Romeo ve Juliet arasındaki romantik aşkın açık ve sağlam bir şekilde yaşanmasını engellemesinin yanı sıra, iki âşığın sevgilerinin trajik potansiyeline ivme kazandıran bir başka faktör ise aşklarını hızlı yaşamak konusundaki ısrarlarıdır. Shakespeare aşk duygusunun kontrollü yaşanması konusunda önemle durmaktadır. Oyunda mantığın sesi olan Papaz Lawrence'ın Romeo'ya duygularını akıl ve mantık çerçevesinde yaşaması yönünde tavsiyeler vermesine karşın bunlara kulak asmayarak hem dinsel hem de rasyonel rehberliği reddetmesi, Juliet ile yaşadıkları aşk hikâyesinin trajik sonunu hızlandırmada önemli bir etkendir. Bu aşk hikâyesinde Juliet ondört yaşında olmasına rağmen, yaşından daha olgun bir tavır takınırken, Romeo felâkete giden bu yolda daha aceleci ve sorumsuz bir yol izlemektedir. Aşk, Romeo'yu Juliet'e oranla daha fazla sersemletmiş ve mantığını tamamen köreltmiştir. Diğer tarafta Juliet, aşklarının çok çabuk ilerlemesinden ve son derece aceleci davranmalarından rahatsızlık duymak-

tadır. Romeo serseri mayın gibi ortalıkta dolaşırken bütün ayarlamaları Juliet yapmak zorunda kalır. Shakespeare oyunda Papaz Lawrence yoluyla, aşk hakkındaki görüşlerini belirtir. Shakespeare'in aşkın ateşli bir şekilde değil de daha ılımlı ve ölçülü yaşanması yönünde bir tutum izlediği açıkça görülmektedir. Şiddetli arzuların sonunun şiddetli bittiği, sevginin uzun ve sağlıklı bir şekilde ilerlemesi için ılımlı yaklaşılması gerektiği konusunda yazar göndermelerde bulunmaktadır. Shakespeare, Romeo'nun tutumuyla, okuyucuya şu evrensel gerçeği belirtmek istemiştir: "Tutkuyla sevmek ya tehlike getirir ya da ölümle noktalanır".

Aşk hikâyesindeki trajik son, Romeo'nun tutkulu arzusu üzerine kuruludur. Attığı her adım ve aldığı tüm kararların arkasında büyük, ihtiraslı bir aşk mantığı olduğu için, çaresizlik ve umutsuzluk kaçınılmazdır. Her iki âşığın intiharıyla sonuçlanan bu yüce aşk, aşkın doğru zamanda ve mantık çerçevesinde yaşanmadığı takdirde yaratıcılıktan çok, yok edici gücünün ortaya çıktığının bir göstergesidir. Denis de Rougemont, *Batı Dünyasında Aşk* adlı kitabında, gerçek âşıkların tutku ve ihtiraslarının ancak ölümle neticeye ulaşabileceğinden bahsetmektedir. Rougemont'a göre ölüm, âşıkların birbirine olan mutlak bağlılığını ve yoğun duygularını dile getirir. Gerçek âşıkların bu hayatta birbirlerine kavuşmalarının imkânsız bir olgu olduğunu, çünkü bu dünyanın onların ideal ve yüce duygularını anlamakta yetersiz kalacağını savunmaktadır (1956:53). Her ne kadar ölüm aşk için üzücü bir son olarak düşünülse de, aslında birbirini derinden sevenler için ölüm tek çözüm yolu olarak görünmektedir. Sonları ölümle noktalanan sevgililer, aşk şehitleri ve öbür dünyanın yüce kahramanları olarak tanımlanmaktadırlar. *Romeo ve Juliet* yapıtında da aileler arasındaki düşmanlığın aşklarını yok ettiği sevgililer ölümde birleşirler. Düşmanlığın oluşumunda hiçbir rolü bulunmayan genç âşıklar, ailelerinin suçunu ölümleriyle ağır bir şekilde öderler. Ancak Romeo ve Juliet aşkları için intihar ederek sevgilerinin saygınlığını ve derinliğini korumuşlardır. Kin ve nefret ortamında yaşamaya devam etmiş olsalardı, içinde bulundukları toplumun düzeni saf ve temiz aşklarını kirletebilirdi. Bu bozuk düzen içinde yaşamaya devam ederek aşklarına ihanet etmek yerine, intihar etmeyi seçen âşıklar büyük bir zafer kazanmışlardır.

POLİTİKA VE AŞK: *ANTONIUS VE CLEOPATRA*

Antonius ve Cleopatra arasındaki çarpıcı aşk hikâyesi defalarca kaleme alınmış bir öykü olmasına karşın Shakespeare'in yapıtında farklı bir derinlik kazanmıştır. Bu oyunda, *Romeo ve Juliet* adlı eserin aksine mücadele veren âşıklar orta yaşlarına gelmiş, belirli bir dünya tecrübesine sahip ve ülkelerinde devlet yönetiminin en tepesinde olan kişilerdir. Tutkulu aşk macerası-

nın kahramanlarından Marcus Antonius, Roma İmparatorluğu'nda başarılı bir devlet adamı ve güçlü bir komutandır, Cleopatra ise herkesin hayran olduğu, ulaşılmaz ve efsanevî Mısır kraliçesidir. Antonius ve Cleopatra yaşadıkları içsel çatışmanın boyutunun özel hayatları ile kısıtlı kalmayacağının ve alacakları kararların başında bulundukları imparatorlukların kaderini etkileyebilecek nitelikte olduğunu bilmektedirler. Bu durum iki sevgiliyi kişisel düzlemde aşklarını yaşayanlara oranla daha büyük bir çıkmaza doğru sürükler. Bir taraftan cinsel arzular, egoizm, pişmanlık ve kıskançlık gibi karmaşık duyguları içeren aşklarını şekillendirmeye ve anlamlandırmaya çalışırken, diğer taraftan hem Antonius hem de Cleopatra politik kimlikleri doğrultusunda günün Roma İmparatoru Sezar ile de politik arenada mücadelelerini sürdürmek zorunda kalmışlardır. Diğer bir deyişle, devlet adamı sorumluluğu ile bireysel aşk Antonius ve Cleopatra'yı içinden çıkılmaz bir ikilemin içine sürüklemektedir. Shakespeare oyun boyunca insanın ruhunu okşayan aşk gibi yüce bir değer ile insan zekâsına hitap eden güç edinme arzusu arasında bir çatışma yaratarak aşkın mı, yoksa devlet yöneticiliği bilincinin mi galip geleceğini sınamaktadır.

Roma İmparatorluğu'nun üç yöneticisinden biri olan Marcus Antonius, dürüst, onurlu, disiplinli bir general ve başarılı bir devlet adamıdır. Antonius-un Cleopatra ile karşılaşmasıyla politik gücün insana yaşattığı güçlü ve tatminkâr duygular dışında başka bir büyüleyici duygunun varlığının bilincine varması Antonius'un güçlü devlet adamı imajını arkada bırakarak Roma'dan ayrılmasına ve Mısır'a giderek güzel Kraliçe Cleopatra ile aşk yaşamaya başlamasına neden olur. Devlete olan sorumluluğunu hiçe sayan Antonius, romantik aşkın pençesinde kıvranan aciz bir âşık konumuna düşer. Dünyanın en iyi askeri artık dünyanın en iyi âşığı hâline dönüşmüştür. Dünyanın en büyük imparatorluğunun üst yöneticilerinden biri olarak politik gücü en üst seviyede tatmış olan Antonius başlangıçta, en az politik güç kadar etkileyici olan gerçek aşkın büyüsünü yaşamak için Cleopatra'nın yanına gitmekte hiç tereddüt etmemiştir. Bu sahnede aşkın gücünün politik gücün önüne geçerek Antonius'un Roma İmparatorluğu'nu terk etmesine olanak vermiştir. Aşkın olduğu yerde aklın barınamayacağı gerçeği vurgulanmaktadır.

Antonius Mısır'a gittikten kısa bir süre sonra bir iç çatışma yaşamaya başlar. Antonius'un yoğun bir şekilde yaşadığı bu iç çatışma, Roma ve Mısır arasında seçim yapma zorunluluğundan kaynaklanmaktadır (Ernest Schwanzer, 1963:143). Bir tarafta Roma İmparatorluğu'nun temsil ettiği disiplin, görev bilinci, duyguların kontrolü ve onur gibi değerler diğer tarafta Doğu'nun sembolize ettiği hiçbir toplumsal ve ahlâkî kısıtlamaların olmadığı coşkulu ve rahat bir hayat arasında Antonius gidip gelmektedir. "İdealist

âşık" ile "idealist yönetici ve asker" rollerinden birini tercih etmek zorunda kalan Antonius, bu ikilemin ağırlığı altında ezilmektedir.

İç dünyasının sesini dinleyen Antonius, Roma İmparatorluğu'nun başındaki üçlü ittifakın bir parçası olarak ve Romalı general kimliği ile çevresindeki politik çekişmelere tamamen seyirci kalamayacağının farkındadır. Pompey, Roma İmparatorluğu'nun başındaki üç lidere karşı savaş açmayı plânladığı sırada Antonius, devlet adamı bilinci ve asker sorumluluğuyla Roma'ya dönmeye karar verir. Roma'ya döndüğünde Sezar Antonius'a birlikte hareket etmeleri gerektiğinden bahseder. Aralarındaki ittifakı güçlendirmek için, Sezar Antonius'a kız kardeşi ile evlenmesini önerir. İçinde bulunduğu çıkmazdan kurtulmak için Antonius bu teklifi kabul eder. Sezar, kararlı bir devlet adamı olarak kız kardeşini politik malzeme olarak kullanmaktan çekinmez. Bu evlilik iki önemli devlet adamının birbirlerine olan sadâkatlerini pekiştirmekte önemli bir araç olacaktır. Shakespeare, yapıtlarında gerçek tarihsel olaylara ve politik çekişmelere yer vermektedir. Ancak yazarın temel amacının, üstün ve aşağılık özelliklerden oluşan karmaşık insan yapısını incelemek olması sebebiyle, olayların kendisinden çok bireylerin olaylar karşısında sergiledikleri dürüstlük, kahramanlık ve fedakârlık ya da kıskançlık, ihanet ve ihtiras gibi hem olumlu hem de olumsuz duygular ile ilgilenmektedir. Bu oyunda, bireyleri güç elde etmeye sürükleyen dürtüler ve bireylerin devlet yönetimi sırasında yaşadıkları psikolojik baskıların üzerlerinde yarattığı etkiler üzerinde durmaktadır. Yazar, bu çerçevede Antonius ve Cleopatra yoluyla büyük imtiyazlara ve siyasî iradeye sahip olan iki politik figürün aşk gibi büyüleyici ve insancıl bir duygu karşısında nasıl zayıf düşerek hassas ve kararsız birer insana dönüştüklerini göstermektedir.

Antonius, Sezar'ın kız kardeşi ile yaptığı evliliğin olumsuz sonuçlanması varsayımı üzerinde durarak politik yansımalarının ne olabileceği konusunda hiçbir öngörüde bulunmaz. Bu olay bize Antonius'un politikacı ya da devlet adamı kişiliğine dair çeşitli ipuçları vermektedir. Kişisel düzlemdeki ilişkilerinde bile ileriye dönük plânlar yapmayan ve öngörülerde bulunmayan bir kişi olarak, Romalı komutanın politik arenada ne kadar başarılı olacağı konusunda şüphe uyandırmaktadır. İradesi yerine duygularıyla hareket eden Antonius, evlilikten kısa bir süre sonra siyasî kariyerini tehlikeye atarak tekrar Cleopatra'nın yanına dönmekte gecikmez. Aşkına yenik düşerek Mısır'a dönen ve bunun neticesinde Sezar'ın nefretini kazanan Antonius için çöküş hızlanmıştır. Liderliğini tehdit eden diğer rakiplerinden kurtulan Sezar'ın eline Antonius'u da ortadan kaldırmak için bir mazeret geçmiştir. Roma'nın politik ve toplumsal düzenindeki bozukluk aşk ilişkilerine de yansımaktadır. Shakespeare, toplumun herhangi bir yerinde patlak veren yozlaşmanın diğer alanlara kolayca sıçrayacağından ve bütün değerleri altüst edeceğinden bah-

seder. Yoz düzene yenik düşen aşk, saf ve yüce kimliğinden sıyrılarak hırs, ihanet ve şehvet görüntüsüne bürünmektedir (Ayşegül Yüksel, 1993:59).

Mısır Kraliçesi Cleopatra'nın içinde bulunduğu durum Antonius'un yaşadığı çelişkilerden farklı değildir. Cleopatra Antonius ile aşk ilişkisi yaşayarak Roma İmparatorluğu'nun şimşeklerini üstüne çekmiştir. Mısır Kraliçesi olarak Roma'nın boyunduruğu altına girmeyi reddeden Cleopatra, bu ilişki ile birlikte hem kendini hem de halkını tehlikeye atmaktadır. Cleopatra çekici, güçlü, kibirli, son derece zeki ve ülkesi için her türlü zorluğa dayanabilecek güce sahip bir Kraliçe olarak karşımıza çıkar. Antonius'a olan aşkı Mısır Kraliçesini aşkı ve devlet yöneticiliği sorumluluğu arasında kararsızlığa itmektedir. Devlet adamlığı konumu açısından Antonius ve Cleopatra'yı kıyasladığımızda Cleopatra'nın politik kimliğine daha çok önem verdiğini söyleyebiliriz. Politik tarz açısından Cleopatra ve Sezar birbirine daha yakındır. Mısır Kraliçesi en az Roma İmparatoru Sezar kadar güçlü ve kurnaz bir politikacıdır. Her iki devlet adamı siyasî emellerine kavuşmak ve otoritelerini korumak adına her türlü kurnazlığa ve sahtekârlığa başvurmaktan çekinmezler (Cedric Watts, 1990:61). Türlü entrikaların döndüğü bir toplumda, aşk duygusunun içtenliği de yok edilmektedir. Bu çerçevede Cleopatra her ne kadar aşkını yoğun bir şekilde yaşayabilmek ve Antonius'a sahip olabilmek için her türlü engeli göze alsa da özel hayatına kapılıp gitmemesi gerektiğinin bilincindedir. Aşktan kazandıkları ile politik kazançlarını tartan Mısır Kraliçesi, güçlü kimliğiyle bağdaşmayan bir tutumla tercih konusunda kararsızlığa düşmüştür.

Rasyonellikten tamamen uzaklaşan Antonius, Sezar'ın savaş çağrısını kabul ederek iktidardan düşüşünü hazırlamış olur. Askerleri Romalı komutana daha önce denizde hiç savaş tecrübeleri olmadığını hatırlatmalarına ve bu çağrıya kulak asmaması konusunda uyarmalarına rağmen, Antonius sorumsuzca duyguların esiri altında hareket ederek savaşa gider. Savaş sadece yenilgiyle sonuçlanmaz, aynı zamanda Antonius'un Cleopatra'nın peşinden gitmek için savaştan kaçmasıyla tam bir felâketin yaşanmasına sebep olur. Daha önce hiç bu kadar utanç verici bir durumun yaşanmadığından bahseden Romalı askerler erkeklik ve onur gibi erdemlerin hiç bu kadar zedelenmediğini itiraf ederler. Kahramanlık ve onur gibi sağlam politik özellikler anlamını yitirerek ihanet ve hile gibi yoz değerlere indirgenmiştir. Yenilgiden sonra Antonius onurunu ve güçlü bir komutan olarak ününü yitirdiği için azap duyar. Aşk uğruna "kahraman asker" kimliğinden ödün veren Antonius, sonunda "onursuzluk" batağına saplanır. Her şeye rağmen Antonius için aşk, imparatorluğun tek lideri olabilme fırsatından daha öncmlidir.

Savaş sonrası hayâl kırıklığından sonra politik gücünü yitiren ve onuru zedelenen Antonius Mısır'a yerleşebilmek için Sezar'dan izin ister.

Cleopatra ise sevgili rolünden sıyrılıp Mısır Kraliçesi kimliğine yeniden bürünerek, Sezar'dan krallığının gerçek vârislerine verilmesi konusunda talepte bulunur. Sezar Antonius'un isteğini reddederken, Mısır Kraliçesine sevgilisini ele verdiği takdirde karşılığında iyi bir anlaşma yapabileceklerinin mesajını verir. Roma İmparatorunun bu talebini geri çevirmek yerine düşünmek için süre isteyen Cleopatra, aşkına ihanet edip etmeme düşüncesi arasında gidip gelir. Mısır Kraliçesi burada son derece zor bir ikilem içindedir, bir tarafta ülkesinin ve halkının geleceği yönünde atılacak önemli bir adım, diğer tarafta ateşli arzular yaşatan aşkının geleceğini düşünmektedir. Shakespeare, üst düzey bir erkek yöneticinin ve de üst düzey bir kadın yöneticinin görev sorumluluğu ve aşkı arasında bir ikilem yaratarak iki karşıt cinsiyetin bu durumda verecekleri farklı tepkileri ve alacakları farklı kararları gözler önüne sermektedir. Oyunda şu âna kadar geçen olayları genel bir çerçevede değerlendirdiğimizde, Cleopatra'nın ülkesine olan sevgisinin Antonius'a olan aşkına oranla biraz daha ağır bastığını söyleyebiliriz.

Antonius ikinci bir defa denizde Sezar'la karşı karşıya geldiğinde yine yenilgiyle karşılaşır. Cleopatra'nın donanması Antonius'un askerlerine destek vereceğine dair söz verir, ancak Mısırlı askerlerin Antonius ve askerlerini yalnız bırakarak Antonius'un Sezar'la girdiği bu savaşta yenik düşmesine sebep olurlar. Bunun üzerine Cleopatra tarafından bir kez daha ihanete uğrayan Antonius sevgilisini öldürmek için and içer. Oyunun sonuna doğru kurnazlık ve hile üzerine kurulan aşk ve imparatorluk arasındaki çekişme en sert biçimde kendini göstermektedir. Mısır Kraliçesi, bir kez daha politik gelişmeler yüzünden aşkına sadık kalamamıştır. Ölümle tehdit edildiğini duyan Mısır Kraliçesi, kendini korumak adına intihar ettiği haberini yaymakta gecikmez. Zedelenmiş olan politik değerlerini tamamen bir kenara bırakarak, Cleopatra'nın ölümünü duyan ve hayatta uğruna her türlü zorluğa katlandığı sevgilisinin olmadığı bir dünyada yaşamanın anlamsızlığına inanan Antonius intihar etmeyi düşünür. Roma düşünce sisteminde intihar cesaret ve onurla bağdaştırılmaktadır.

Shakespeare oyunun sonunda aşk ve devlet adamlığı arasındaki ikilemi sembolik bir şekilde sonlandırır. Savaşmaktan ve yenilgiden yorulan Antonius, intihar etmeden önce bütün silahlarını bir kenara bırakır. Roma üniformasını bir daha giymemek üzere çıkararak politik kimliğinden sıyrılır ve kılıcının üstüne düşerek ölür. Antonius öldükten sonra Cleopatra'yı bekleyen son, Sezar'ın zaferinin bir eseri olarak bir zamanların güçlü, kibirli ve son derece güzel Kraliçesini Roma sokaklarında gezdirerek küçük düşürmek olacaktır. Mısır Kraliçesi Cleopatra sadece Roma'nın emperyalist gücüne karşı koyduğu için değil aynı zamanda Antonius'u baştan çıkarıp kendisine sevgili ettiği için cezalandırılacaktır. Cleopatra hem aşkının soyluluğuna hem

de güçlü Kraliçe profiline zarar gelmemesi için Antonius gibi ölümü seçer. Ancak Cleopatra Antonius'un tersine önce Mısır'ın saygınlığının bir sembolü olan Kraliçe tacını takıp elbisesini giydikten sonra intihar eder.

Antonius ve Cleopatra'da aşk ve politikayı aynı düzlemde buluşturarak düzenli ve mutlu bir toplum oluşturmayı hedefleyen ancak bunun mümkün olmadığını gösteren Shakespeare, tutkulu aşkın politik güce galip gelerek daha baskın bir duygu olduğunu imâ etmektedir.

ATAERKİL DEĞERLER VE AŞK: *KURU GÜRÜLTÜ*

Shakespeare'in yaşadığı dönemde toplumsal hayatın her evresinde kendisini hissettiren ataerkil sistemde, kadın hiçbir alanda erkeklerle eşit haklara sahip değildi. Kendi başına hiçbir kimliğe sahip olamayan kadın ancak evlilik kurumu yoluyla toplumda bir statü kazanmaktaydı. Bu yüzden evde tek otorite sahibi olan babanın en büyük arzusu evlilik yaşına gelmiş kızlarını toplumda saygın bir yer edinmiş bir damat adayıyla evlendirmekti. *Kuru Gürültü* adlı oyununda Shakespeare, okuyucuyu tamamen erkeklerin egemen olduğu bir dünya ile tanıştırır. Savaştan dönen bir dizi asker yakınlardaki bir şatoya giderek savaş yorgunluklarını atmak isterler. Okuyucu, oyunun başında savaş olgusu ile birlikte cesaret, kahramanlık, kaba güç ve otorite gibi erkeklere ait olan değerlerle karşı karşıya bırakılarak olayların geçeceği toplumun sınırları belirlenir. Shakespeare, bu oyunda ataerkil toplumun temsilcileri olan Hero ve Claudio çiftinin arasında geleneksel normlar doğrultusunda yaşanan aşk macerası ile kadın-erkek ilişkisini belli kalıplara oturtmaya çalışan Rönesans dönemi anlayışlarına tepkiyle yaklaşan Beatrice ve Benedick çiftinin aşkını paralel bir şekilde geliştirerek farklı aşk ilişkilerini sunmaktadır.

Savaş kahramanlarından biri olan Claudio, ev sahibinin genç ve güzel kızı Hero'yu görür görmez ona âşık olur ve hemen evlenme kararı alır. Bu kararını hiç vakit kaybetmeden liderleri olan Don Pedro ile paylaşarak bu konuda yardım ister. Claudio'nun bu tutumunu Romeo ile kıyasladığımızda, çok farklı bir tablo ile karşı karşıya kalmaktayız. Romeo, romantik bir âşık olarak ruhunun derinliklerinden gelen duygularını şiirsel bir dille ve çarpıcı imgelerle sevgilisine anlatmayı seçerken, Claudio toplumsal bir olgu olarak gördüğü aşk ve evliliği ilk andan itibaren toplumla paylaşarak yaşamaya başlar. Romeo aşkını kendi dünyasında şekillendirip en yakın arkadaşıyla bile paylaşmadan yaşarken, Claudio sevgiyi doğal kılıfından çıkarıp, geleneksel değerler doğrultusunda yaşamaktadır. Duygularını Hero'ya kendi açamayacak kadar aciz bir delikanlı olmayan Claudio, ataerkil sistemin savunduğu değerlere tamamen sahip çıkmakta ve bu değerlerin direttiği şekilde sevgisini yaşamakta hiçbir sakınca görmez. Claudio'nun sevgilisi olan Hero ise bu aşk ilişkisinde pasif izleyici konumundadır. Hero'nun duygularını özgürce ifade

etmemesi ve ilişkide etkin bir rol oynayamaması tamamen üstlendiği geleneksel kadın figürü ile bağlantılıdır. Evlilik kurumuna doğru giden yolda Hero kendi düşünceleri doğrultusunda hareket edemez.

Shakespeare, Claudio-Hero aşk hikâyesini geliştirirken diğer tarafta karşısına aşk ve evliliği tamamen farklı bir açıdan değerlendiren Benedick ve Beatrice arasında geçen başka bir aşk ilişkisini koymaktadır. Yazarın amacı bu ilişki yoluyla aile bağlantısı bulunmayan ve toplumda belli bir statüsü olmayan bireylerin aşklarını toplum kurallarına bağlı kalmadan daha özgürce yaşayabildiklerine dikkat çekmek ve geleneksel kalıpların dışında yaşanan aşk ile tamamen bu kalıpların çevrelediği sevgiyi paralel bir şekilde yürüterek iki farklı tarzdaki aşkın olumlu ve olumsuz yönlerini gözler önüne sermektir. Yetim ve öksüz olan Beatrice aşk ve yine ailevî bağlantısı bulunmayan Benedick evlilik konusunda duygularını açıkça dile getirirken hiçbir toplumsal kaygı gözetmez. Bunun neticesinde Shakespeare, Beatrice'i geleneksel kadın profili dışına çıkararak daha önce İngiliz edebiyatında rastlanmayan bir şekilde zekâsını ve konuşma yetisini alabildiğince kullanmasına izin vermiştir. Hiçbir koşulda kendini erkeklerin altında görmeyen Beatrice, erkek değerlerinin hâkim olduğu bir ortamda erkeklerle eşit koşullarda çatışmaktan çekinmez. Oyunda geleneksel Rönesans kadını temsil eden Hero ise, toplumun ona sunduğu formüller çerçevesinde duygu ve düşüncelerine yön vermek zorunda hisseder ve belirtilen normların dışına çıktığı takdirde toplum tarafından hor görüleceğinin ve aşağılanacağının bilincinde olduğu için, Beatrice gibi cesurca hareket etmekten kaçınmaktadır.

Hem Beatrice hem Benedick toplumun öngördüğü şekilde bir aşk ilişkisi yaşamaya ya da evlilik yapmaya karşıdır. Bu tür ilişkilerin aşkın yoğunluğunu ve gizemini yok ettiğine dikkat çekmektedirler. Bekârlıktan yana bir tavır takınan Benedick geleneksel anlamda evlilik düzeninin tehlikelerinden söz eder. Erkeği kısıtladığından ve toplumdaki konumunu olumsuz bir şekilde etkilediğinden bahseder (Graham Holderness, 1989:79). Beatrice, kurallar çerçevesinde yapılan evliliğin kadını adeta bir kafesin içine sokacağına ve kişisel özelliklerini körelteceğine inandığı için evlilik kurumuna tamamen karşıymış gibi görünmektedir. Bağımsız ve girişken bir yapıya sahip olan Beatrice, ancak bu özelliklerinden ödün vermeyeceği bir evliliğe olumlu bakabileceği mesajını vermektedir. Evlilik kurumunun da sorgulandığı bu oyunda, geleneksel yapıya meydan okuyan Beatrice, ayarlanmış evlilik geleneğinden alaycı bir tavırla bahsederek, kadının iradesinin önemine dikkat çeker. Bir genç kız evlenirken, evleneceği kişi hakkında babasının yerine kızın kendisinin söz hakkına sahip olması gerektiğini savunur.

Claudio-Hero ilişkisinde, Hero'ya olan duygularını "saray aşkı" geleneği doğrultusunda ruhunun derinliklerinde hissetmeyen Claudio, sevgilisini Pla-

tonik aşk felsefesi çerçevesinde idealleştirerek hayâlî bir sevgili profili ortaya çıkarır. Aşkını gerçekçi ve sağlam bir zemine oturtamayan genç âşık, idealize ettiği sevgili figürü ile gerçek sevgili kimliği örtüşmeyince hissettiği yüce duygular tek bir hayâl kırıklığı neticesinde kolayca yön değiştirerek nefrete dönüşür. Don Pedro adında bir hainin bir oyun düzenleyerek Hero'nun Claudio'yu aldattığına inandırması hiç de zor olmamıştır. Bu ilişkiyi bozmaya yönelik atılan iftiralara hiç düşünmeden inanan Claudio'nun bu davranışı okuyucu tarafından yadırganmaz, çünkü sevgilisiyle aralarında karşılıklı dile getirilen duygusal bir bağ olmadığı için Claudio'nun Hero'dan kolayca şüphelenmesi doğal karşılanmaktadır. Geleneksel toplumun Claudio'ya tanıdığı hak doğrultusunda genç âşık Hero'dan ayrılmak yerine onu toplum içinde rezil ederek cezalandırmak istemektedir. Bunun için düğün gününü bekleyen Claudio, kilisede herkesin ortasında evleneceği adama sadakatsizlik gösteren bir kadın olarak Hero'yu ifşa ederek toplumdan dışlanmasını sağlamak niyetindedir. Nitekim bunu uygulamaya geçirmiştir. Claudio aristokrat asker kimliğinin gerektirdiği doğrultuda hem kendi onurunu hem de arkadaşlarının onurunu korumak için Hero'yu cezalandırma isteği her ne kadar acımasız ve ağır olarak görünse de toplumsal normlar çerçevesinde değerlendirildiğinde doğal karşılanan bir tepkidir. Shakespeare yapay toplumsal değerler doğrultusunda kurulan aşk ilişkilerinin sağlıklı bir şekilde ilerlemediğini ve her an yıkılmaya hazır olduğunu göstermektedir.

Burada dikkat çeken diğer önemli bir nokta ise, Hero'nun babasının kızının böyle bir davranışta bulunabileceğine hiç tereddütsüz inanmasıdır. Kızına yöneltilen aldatma suçlamalarını anında kabul eden baba Leonato, ataerkil toplumun değerlerinin yansıması sonucu öz kızına kendini savunması için söz hakkı vermek yerine yeni tanıştığı bir erkeğin sözüne koşulsuz inanarak toplumda kabul görmüş erkekler arası dayanışma olgusuna uyum sağlamaktadır. Diğer erkeklerle adeta bir ittifak kurarak kızını karşısına almakta ve Claudio'dan farksız olarak kızını şiddetle yargılamaktadır. Leonato'nun yüz kızartıcı olay karşısında böyle sert tepki vermesi kızının düştüğü durumdan çok, kendi onurunu zedeleyen bir durumla karşılaşmış olmasından kaynaklanmaktadır. Rönesans döneminde sadakatsizlik gibi onur kırıcı davranışta bulunan kadınların toplum tarafından cezalandırılmaları yalnızca kadının kendisi ile sınırlı değildi. Toplum ahlâkî açıdan zedelenmiş aileyi dışlayarak ve her türlü ilişkisini keserek kadının yanında ailesini de cezalandırmaktaydı. Bu sebeple Leonato'nun kızına sert ve acımasızca davranması toplumun göstereceği olumsuz tepkiden çekinmesinden kaynaklanmaktadır.

Ataerkil sistemin dışında kalmayı tercih eden Beatrice, Benedick, Papaz ve Hero'nun amcası dışında herkes Hero'nun suçlu olduğu konusunda hemfikir olur. Shakespeare bu sahnede erkek dayanışmasının ve erkek egemenli-

ğinin en güzel örneğini sergilemektedir. Hero'ya kendini savunması için bir fırsat tanınsa bile, bir kadın olduğu için anlattıklarına kimse inanmayacaktır, çünkü Hıristiyanlık inancına göre Havva'nın Adem'i kandırması sonucunda her kadının kolayca aldatabileceği kanısı Shakespeare döneminde oldukça yaygındı. Claudio bir erkek olduğu için söylediği her şey doğru olarak kabul edilmektedir. Geleneksel kadın tipinin temsilcisi olan Hero, bütün bu olaylar karşısında sessiz ve sabırlı bir şekilde tepki göstermeden bekler. Beatrice, Hero'nun kilisede düştüğü durumdan sonra erkek egemenliğine ateş püskürerek Benedick'ten Claudio'yu öldürmesini ister. Beatrice aşkların kolayca feda edildiği bir ortamda Benedick'in aşkının derinliğini ölçmek ve sadâkatini sınamak için böyle bir talepte bulunmaktadır. Yazar, özgürce yaşanan aşk anlayışında sevginin geleneksel aşk anlayışındaki kadar kaygan olup olmadığını irdelemektedir. Son derece zor bir seçimle karşı karşıya kalan Benedick; bir tarafta erkek dünyasını karşısına alarak erkekler arası dayanışmayı zedeleme düşüncesi ile diğer tarafta sevdiği kadına aşkını kanıtlama zorunluluğunu arasında bir seçim yapmak durumundadır. Sonunda Benedick Claudio'yu öldürme yolunda karar alarak, aşkının erkek değerlerinin önüne geçtiğini ispatlamıştır.

Shakespeare, Benedick'in Claudio'yu öldürmesine izin vermeden her iki aşk ilişkisini mutlu sona bağlar. Oyunun sonunda Hero onurunu yeniden kazanarak Claudio ile evlenir. Ancak yapay toplumsal normlar çerçevesinde yapılan bu evliliğin ne kadar sağlam olduğu ve bir ömür boyu sürüp sürmeyeceği konusunda yazar okuyucuda şüphe uyandırmaktadır. Geleneksel evlilik kurumuna karşı çıkan Benedick ve Beatrice ise aşklarını kendi değerlerinin hüküm süreceğine inandıkları bir evlilikle noktalarlar. Duyguların ve düşüncelerin özgürce dile getirildiği bu evliliğin ise muhafazakâr toplum içinde nereye kadar süreceği yine bir soru işareti oluşturmaktadır.

Sonuç

İncelediğimiz üç Shakespeare oyunundan edindiğimiz bilgiler ışığında, aşkla ilgili bazı çıkarımlarda bulunabiliriz. Söz konusu yapıtlarda Shakespeare, aşkın çok yönlü bir kavram olduğunu vurgulamaktadır. Aşk, bir yandan insanları yücelterek ölümsüzleştirebilen, öbür yandan en tepedeki insanları bile toplumda aşağılanan bir konuma düşürebilen aşırı bir sevgi ve bağlılık duygusudur.

Yapıtlarında aşk ve akıl çatışmasını irdeleyen Shakespeare, aşkın ılımlı ve ölçülü yaşanması gerektiğine dikkat çekmektedir. Tutkulu arzuların yanında aklın barınamayacağına değinerek, ateşli aşkın yakıcı ve kavurucu özelliklerinin aklı yok edeceğinden söz etmektedir.

Aşkın yaratıcı gücünün, ancak dizginlendiği zaman ortaya çıkacağını, aşkın yaratıcı gücüyle toplumsal normların iktidar gücünün ve kan davalarının bile başedemeyeceği vurgulanmaktadır.

"Romantik aşk" ya da "imkânsız aşk" anlayışı bireyleri geleneğe ve topluma karşı meydan okumaya zorlamaktadır. Toplumsal ortamda kendini ifade edemeyen aşk duygusu, toplumun üzerine çıktığı anda, toplumsal normlar tarafından engellenmektedir. "Serbest aşk" yalnızca toplumun kuralları hiçe sayılarak yaşanabilmektedir. Ancak, toplumsal normlar ışığında yaşanan aşk duygusunun sönük, heyecansız ve yapay olduğu görülmektedir.

KAYNAKÇA

Charney, Maurice (2000), *Shakespeare on Love and Lust.* New York: Columbia University Press.

Holderness, Graham. "Much Ado About Nothing: Men Without Women". *Critical Essays on Much Ado About Nothing.* London: Longman, s. 74-98.

Kahn, Coppelia (1993), "Coming of Age in Verona". *Romeo and Juliet Critical Essays.* (Ed. John F. Andrews) New York: Garland Publishing, s. 337-358.

Novy, Marianne. (1993), "Violence, Love and Gender in Romeo and Juliet". *Romeo and Juliet Critical Essays.* (Ed. John F. Andrews) New York: Garland Publishing, s. 359-374.

Rougement, Denis (1956), *Love in the Western World.* New York: Pantheon.

Schanzer, Ernest (1963), *The Problem Plays of Shakespeare.* London: Routledge.

Watts, Cedric (1990), "Antony and Cleopatra: the moral and the ontological". *Longman Critical Essays Antony and Cleopatra.* Essex: Longman, s. 61-72.

Yüksel, Ayşegül (1993) "Troilus ve Cressida: Bozuk Düzende Savaş ve Aşk". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı 10, Ankara, s. 59-66.

XII.-XVIII. YÜZYILLAR ARASINDA İTALYAN EDEBİYATINDA VE LEOPARDI'DE AŞK

Zuhâl Yılmaz*

XII. yüzyılda Fransız Edebiyatı'nda karşımıza çıkan zarafet ve ince duygularla bezenmiş şövalye yaşamı ideali İtalyan Edebiyatı üzerinde de etkilerini göstermiştir. Şövalye yaşamı ideali, insanın ilkel savaşçı yönünü bastırıp, ahlâkî ve estetik değerlerin ve yüce ruhluluğun, bir yaşam şekli hâline gelmesini öngörmektedir. Bu yeni yaşam ideali beraberinde yeni bir aşk idealini de getirmiştir. Aşk artık ruhu eğiten ve incelten, insanı mükemmelliğe ve nezakete yönlendiren bir güç olarak algılanmaktadır. Erkek sevdiği kadına, hiçbir maddî beklenti olmaksızın, sonsuz bir içtenlikle bağlanır. Bu öylesine yüce bir sevgidir ki, kadın uzak, hattâ ulaşılmaz olduğunda bile, erkeğin ona olan mutlak sadakati hiç azalmaksızın sürecektir. Ancak bu aşk cinsel çağrışımlara, birlikte yaşamaya olanak tanımayan, buna karşılık duyguları ve ruhu yücelten bir aşktı. Bu aşk ideali, zamanın şiirlerinde kendini ortaya koyma olanağını bulmuştur. İdealize edilmiş aşk kavramının ait olduğu şiir akımı

* Dr. Zuhâl Yılmaz, Ankara Üniversitesi DTCF İtalyan Dili ve Edebiyatı Bölümü.

"Dolce Stil Nuovo" (Yeni Tatlı Stil)'dur. Bu akımın şairleri, "aşk" onlara esin verdiğinde, kendi iç dünyalarında hissettiklerini yazarlar. Aşk üzerine düşünürken, ruhsal dalgalanışların gerçek anlamını kavramaya çalışır, kendi psikolojik analizlerini de yaparlar. Bu yüzden şiirlerinin baş kahramanı melekleştirilmiş, ilâhî kadın değil, aşkın etkisiyle dünyayı daha farklı, daha yoğun ve daha yüce bir şekilde algılamaya başlayan şairin kendi iç dünyasıdır. Şiirlerde anlatılan aşk ilâhî bir duygu, sevilen kadın ise melekleştirilmiş, tapılacak bir varlıktır. Sevilen kadını, insanı ruh mükemmelliğine ve belki de Tanrı'ya doğru yücelten bir varlık olarak görürler. Kısacası 'Dolce Stil Nuovo' şairleri için aşk, yaşamın anlam ve amacını tümüyle ortaya koymada yardımcı bir unsurdur.

İtalyan Edebiyatının en büyük yazarlarından olan Dante Alighieri (1265-1321) de bu akımın temsilcilerindendir ve benzer bir anlayışa sahiptir. Hıristiyan dinine içten inanan Dante'ye göre edebiyat, insanları uyarmak ve onlara ahlâk yollarını göstermek gibi yüce bir idealin hizmetindedir. Bu durumda da sevdiği kadını erkeğin yücelticisi ve göksel mutluluk yolunu açan kişi olarak görür. Dolayısıyla aşkı mistik özellikler taşır. Dante'nin çocukluğunda görüp âşık olduğu Beatrice için yazdığı dizelerde bu akımın belirgin etkisi gözlemlenir. "Vita Nuova" (Yeni Yaşam) adlı, şiir ve düz yazıdan oluşan, 1293-1295 yılları arasında, Beatrice'nin ölümünden sonra kaleme aldığı yapıt onun Beatrice'ye olan aşkının, daha doğrusu gençliğindeki iç dünyasının öyküsüdür. Dante'nin ruhsal ve sanatsal gelişiminin evrelerini yansıtan "Vita Nuova" bu yüzden otobiyografik bir karakter taşır. Dante Beatrice'yi ilk kez dokuz yaşında gördüğünü ve bu rastlantının onda unutamadığı bir etki yarattığını anlatır. Dokuz yıl sonra onunla tekrar karşılaşır ve genç kadının onu tatlılıkla selamlaması Dante'nin içindeki adlandıramadığı duygunun aşk olarak kendini göstermesine neden olur. Odasına kapanıp onu düşlerken, bir rüya görür: Beatrice, Aşk ile sarmaş dolaş uyumaktadır, Aşk kadını uyandırıp onun efendisi olduğunu belirttikten sonra, Beatrice'ye Dante'nin yüreğini yedirir ve sonra onu kollarına alıp, ağlayarak gökyüzüne doğru uzaklaşır. Yapıtın ilk bölümlerinde Dante nasıl aşkını herkesten saklamaya çalıştığını, başka iki kadını daha seviyormuş gibi yaptığını ve hattâ kadınların birisine, insanları yanıltmak için Beatrice hakkında kötü şeyler bile söylediğini anlatır. Ancak Beatrice bunu duyar ve selamını keser şairden. Bu aynı zamanda Dante'nin tüm mutluluğunu da elinden almak demektir. Her şeye karşın kendini ona affettirebileceğini umarken, genç kadının diğerleriyle birlikte onunla alay ettiğini gördüğünde ise ruhunda onarılmayacak yaralar açıldığını ifade eder. Bununla birlikte aşk acısı Dante'nin ruhunu güçlendirip yüceltmeye yarar. Şöyle ki, o kendisine duygularıyla ilgili soru yöneltenlere, gerçek mutluluğunun sevdiği kadını öven sözcüklerinde oldu-

ğunu söyler ve Beatrice'nin insanüstü güzelliğini ve en yüksek ruhsal değerleri içinde barındıran bu mükemmel kadını yüceltecek dizelerini yazmaya başlar: "Donne ch'avete intelletto d'amore" (Siz Aşktan Anlayan Kadınlar), "Tanto gentile" (Öylesine Narin), "Vede perfettamente" (Mükemmel görüyor).

Beatrice'nin ölümünü ve daha büyük ve çok daha gerçek bir dünyada, "Cennet"te tekrar şekillenmesini Dante, insan yaşamının en yüksek anlamını ve dramını ifade eden çok yüce bir sembol olarak, sonsuzluk ve ölümsüzlük olarak tanımlamaktadır.

Yapıtın son bölümünde ise Beatrice'nin ölümünün acısıyla kıvranırken, bir başka kadının merhametli bakışından etkilenip, yavaş yavaş ona karşı bir şeyler hissetmeye başlar, ancak Beatrice'nin hayâli belirip, bu yeni olası durumu engeller ve şairin tüm yaşamı boyunca tek aşkı olarak kalır.

Beatrice, Dante için gerçek bir figür olmanın yanısıra, onun ruhsal ve sanatsal mükemmelliğe ulaşmasında bir sembol oluşturmaktadır.

Başyapıtı *La Divina Commedia*'da (İlâhî Komedya) Beatrice'nin yazara Cennette eşlik etmesi, Dante'nin sevdiği kadına verdiği önem ve değeri gösteren bir kanıttır. Beatrice Tanrı katında kendisi gibi melekler arasında yer almaktadır.

İtalyan Edebiyatının yine en büyük yazarlarından biri olan Francesco Petrarca (1304-1374) da tüm yaşamı boyunca tek bir kadını, Laura'yı sevmiştir. Ancak kadın evlidir ve hemen hemen lirik şiirlerinin tamamını onun için yazmıştır. Bununla birlikte Petrarca'da büyük bir ikilem vardır ve Ortaçağ'ın yoğun dinî duyguları ile Rönesans'ta öne çıkacak olan dünyevî yaşamın zevkleri arasında şair sürekli bocalamaktadır. Ruhu gibi aşkı da ikilemlerle doludur. Laura şairin ruhundaki ikilemlerin odak noktasıdır. 1342-1343 tarihleri arasında Lâtince yazdığı, üç kitaptan oluşan *Secretum* (Sır) adlı yapıtında Petrarca bu ikilemi vurgulamakta ve Laura'nın aşkı ile zafer aşkını ruhundaki tüm gücü tüketen, onu Tanrı'nın aşkından uzaklaştıran iki büyük hata olarak tanımlamaktadır.

Petrarca *Canzoniere* (Divan) adlı yapıtında bu ikilemi (Laura-lauro: Şairlik tacının yapılışında kullanılan defne yaprakları) kadına duyulan aşk-şiire duyulan aşk ikilemi şeklinde ortaya koyar, aşkının öyküsünü Laura'ya duyduğu dünyevî aşktan Tanrı aşkına ulaştıran bir gelişim olarak anlatır. "Dolce Stil Nuovo" akımının aşk anlayışına yeni bir boyut kazandırmaya, aşkı göklerden indirip sevgiliye, kısmen de olsa, kadınsı özellikler kazandırmaya çalışır. Yaşamın geçiciliği duygusu Petrarca'da her sevincin kısa sürmesine neden olur, onu tedirgin eder. Bu duygu beraberinde günah işleme korkusunu da getirir. Şairin ruhu sürekli bir dalgalanma içindedir, hayâl-hayâl kırıklığı, rüya-acı gerçek, mutluluk-melankoli, günah bilinci-saflık kaygısı arasında

gidip gelir. Yani eserin kahramanı Petrarca ve onun acı çeken ruhudur. Laura ise, güzelliği, gözlerindeki ve sarı saçlarındaki ışıltı, gülüşündeki tatlılık ile hayâl dünyasının merkezindedir. Ama Laura figürü de çelişkiler içindedir, hem çok yakın hem ulaşılmaz, hem bir melek kadar iyi, hem de acımasızdır. Ama yalnızca şairin duygusunda ve hayâllerinde canlıdır. Şiirlerde gerçek yaşamda meydana gelen hiçbir olaya işaret edilmediği için, Laura'nın önceleri gerçekten varolmadığı, yalnızca bir sembol olduğu düşünülmüştür. Oysa Laura şairin yaşamındaki belki de en somut deneyimi oluşturmakta, ama şiirlerinde dünyevî mutluluğa duyulan arzuyu, daha güzel bir yaşama ulaşma çabasını simgelemektedir.

Laura ölümünden sonra şiirlerde daha bir canlılık, daha kadınsı bir duyarlılık ve tatlılık kazanmıştır, çünkü Petrarca onu daha güçlü bir şekilde kendi ruhundaki bir varlık, tatlı ve kaybedilmiş bir gençliğin özlenen anısı olarak hissedebilmektedir. Şiirlerde zaman durmuş gibidir. Laura hep genç ve güzel, tıpkı ilk karşılaştıklarındaki gibidir. Ancak Petrarca bir hayâl dünyasını anlattığının, her şeyin, yaşamın, umutların, ideallerin ve hattâ hayâllerin an gelip bitmeye mahkûm olduğunun, ölümün ise, yaşamın, varlığımızın ve hayâllerimizin tam içinde olduğunun bilincindedir. Sevdiği kadın Laura'nın güzel yüzü ise bu acı dünya gerçeği içinde, bir yeryüzü cennetini çağrıştırmakta, teselli kaynağı olmaktadır şaire.

Yine aynı dönemin yazarı olan Giovanni Boccaccio'nun (1313-1375) aşkı ise Dante ve Petrarca'nınkinden daha farklıdır. Onda aşk artık ilâhî, gizemli bir güç değildir, bir doğa gücüdür, bastırılması ise olanaksızdır. Kadını meleksi bir varlık olarak değil, sevilecek ama aynı zamanda arzu edilecek bir varlık olarak görür Boccaccio.

Babası tarafından onbeş yaşındayken ticareti öğrenmesi için gönderilip, bu uğraşın kendisine uygun olmadığını anladığı Napoli'de, eski ve yeni şairlerin kitaplarını, klâsik efsaneler ile şövalye hikâyelerini okuyup kendini eğitirken, şövalye geleneğinin çok yoğun yaşandığı Napoli çevresine yaşamını sürdürür ve buradaki ortam onun hayâlci ve coşkun duygularla dolu ruhunu besler. Yalnızca bu saray çevresi değil, gökyüzüyle, büyüleyen sahilleriyle, koylarıyla tüm Napoli onun yazarlık ve şairlik oluşumuna büyük katkıda bulunmuştur. Yaşamının en büyük aşkı, birçok yapıtının esin kaynağı olan, kral Roberto'nun kızı Maria de' conti d'Aquino ile karşılaşması da yine Napoli'de olmuştur. Onu ilk kez, kesin olmayan bir yılın (büyük bir olasılıkla 1336 yılının) bir kutsal cumartesi günü San Lorenzo Kilisesi'nde görmüş, ona âşık olmuş ve aşkı karşılıksız kalmamıştır. Çok fırtınalı ve tutkulu bir aşktır bu. Ancak Boccaccio'nun ihanete uğramasıyla bu aşk son bulur. İşte onun aşk şiirlerinin ve öykülerinin esin kaynağı olan, yapıtlarda Fiammetta adıyla anılan kadın, bu büyük aşkın kahramanı olan kadındır.

Ama Fiammetta meleksi bir figür arkasına gizlenmemiş, aşk, baştan çıkarma, kıskançlık, entrika, ihanet sahnelerinin kahramanı olmuştur. Boccaccio'nun kadınların aşktan kaynaklanan acılarını hafifletebilmek için yazdığı *Decameron*'da ne Dante'nin öbür dünya korkusu, ne de Petrarca'nın içe dönüklüğü vardır, aşk artık doğal ve doyurulması gereken bir duygudur.

İtalyan Edebiyatının bu en büyük üç karakterinden, XV., XVI. ve XVII. yüzyıllara gelindiğinde karşımıza Matteo Maria Boiardo (1441-1494), Ludovico Ariosto (1474-1533), Pietro Bembo (1470-1547) ve Torquato Tasso (1544-1595) çıkar. Bu yazarlarda aşkın artık çok daha farklı algılandığını, tutkuyla, kadın figürünün idealleştirilmesiyle, duygu cömertliğiyle ve fedakârlık ruhuyla temsil edildiğini görüyoruz. Duygusal sarsıntılar yaşayan, aşkı için kendi yaşamını tehlikeye atmaktan çekinmeyen "romantik kahraman"ı tanımlamada kullanılan bir sözcüktür artık aşk.

Boiardo ve Ariosto İtalyan Şövalye Edebiyatı'nın en önemli temsilcileridir ve her ikisi de Ferrara saray kültürü ile yetişmiştir. Şövalye Edebiyatı'nın önemli eserlerinden olan *Orlando Innamorato*'da (Âşık Orlando) Boiardo, *Orlando Furioso*'da (Öfkeli Orlando) ise Ariosto ideal bir dünya yaratacak Hıristiyan şövalyelerin aşklarını, maceralarını, kahramanlıklarını dile getirir. Ancak bu şövalyeler artık Ortaçağ şövalyeleri gibi değildir. Rönesans'a özgü özellikler kazanmışlardır: Yaşamlarında aşk önemli bir yer tutmaktadır.

Boiardo, Petrarca'dan esinlenerek yazdığı *Canzoniere* (Divan) adlı yapıtında Antonia Caprara'ya beslediği derin aşkı, ilişkilerinin üçüncü yılında kadının ihanetinden dolayı duyduğu hayâl kırıklığını yansıtırken Boccaccio-nun duygularını anımsatmaktadır. Diğer yandan sevgilisini tanımlarken kullandığı 'meleksi yüz' ifadesi ile de Petrarca'nın Laura için kullandığı sıfatları çağrıştırmaktadır. Boiardo'nun aşka verdiği önemi şu dizeleri açıklamaktadır:

"Aşksız, umutsuzdur yürek,
Bir ağaçtır daldan, yapraktan yoksun,
Pınardır susuz, nehirdir dalgasız, suskun." [1]

Ariosto ise aşka gizemli özellikler kazandırır:

"Gözün gördüğünü görünmez eyler aşk,
Ve ona görünmezi gördürür aşk." [2],

Yine Ferrara saray kültürü ile yetişmiş olan Bembo'da ise XVI. yüzyıla özgü platonik aşk anlayışı karşımıza çıkmaktadır. Kurgusu Boccaccio'nun "Decameron"undaki kurguyu çağrıştıran *Asolani* (Asolo Sakinleri) adlı yapıtında

[1] a.g.y., s. 60.
[2] a.g.y., s. 29.

ahlâkî özellikleri olan bir aşk idealini gözler önüne sermekte, aşkı bir erdem kaynağı olarak yüceltip, Tanrı'ya giden yolun ilk basamağı olarak tanımlamaktadır.

Tasso ise Rönesans'ın özgürlükçülüğü ile Engizisyon mahkemelerinin dinî baskıları arasında kalmış, Petrarca gibi, bir geçiş dönemi insanıdır. Tasso'da aşk şehvet duygularını da içerir ama, yaşamın zorluk ve sorumlulukları yüzünden ulaşılması çok güç ve çok kısa süreli bir duygudur. Kadınların acımasızlığını, duygularının değişkenliğini ve bundan kaynaklanan aşkta ümitsizliği, ölme arzusunu dile getirir.

Gerusalemme Liberata (Kurtarılmış Kudüs) adlı eserinde, 1. Haçlı Seferinde Hristiyan askerlerin Kudüs'ü kuşatıp alışlarını anlatırken, aşka da geniş yer vermektedir.

Napolyon dönemine geldiğimizde, Leopardi'nin çağdaşlarından Ugo Foscolo (1774-1827) *Ultime lettere di Iacopo Ortis*'de (Jacopo Ortis'in son mektupları) Jacopo'nun Teresa'ya olan aşkını anlatır. Teresa adı, şairin umutsuzca sevdiği kadın olan yazar Vincenzo Monti'nin karısı Teresa Pikler'ı akla getirmektedir. Yapıtta iki gencin ait olduğu sosyal sınıfların farklılığı ilişkilerini olanaksız kılar ve bu durum Jacopo'yu intihara sürükler. Aslında Jacopo'nun intiharında aşktaki yenilgisinin yanısıra, Napolyon'un Venedik'i Avusturyalılar'a vermesinden kaynaklanan politik düşüncelerindeki umutsuzluğun da rolü büyüktür. Bu hareket, duygulara yer vermeyen acımasız bir topluma karşı verilen uç noktada bir tepkidir ve mantığın ve her türlü hesabın üzerine çıkan bir duygusal yoğunluğun göstergesidir. Foscolo'da aşk, erkeklerin ruhunu teselli etme gücüne sahip kadın güzelliğini de içine alan, en üst boyutta acı veren bir hayâldir. "*Mutluluk vaadeder aşk, ama gözyaşı döktürür.*"[3] der Foscolo.

Nesnel Romantizm'in en büyük temsilcisi olan Alessandro Manzoni'nin (1785-1827) *I promessi sposi* (Nişanlılar) adlı baş yapıtında Renzo ve Lucia'nın acı ve sıkıntılarla dolu aşkı İlâhî Kudret tarafından onaylanan evlilikle sonuçlanır. Bu tarihsel romanda Manzoni, yaşamın tüm sıkıntılarına karşın, Tanrı'nın Lucia ve Renzo gibi iyi insanların her zaman yanında olduğunu da vurgulamak istemektedir.

İtalya'daki öznel Romantizm akımının en büyük temsilcisi olan Giacomo Leopardi'ye (1798-1837) gelindiğinde, bir yakını olan Antonietta Tommasini'ye yazdığı 5 Temmuz 1828 tarihli mektubunda yer alan ifadeleri Leopardi'nin aşka olan susamışlığını ortaya koyacak niteliktedir: "*Benim ne takdire, ne zafere, ne de benzer başka şeylere ihtiyacım var, yalnız aşka ihti-*

[3] a.g.y., s. 127.

yacım var benim.."[4] Çünkü Leopardi aşkı hep kendi içinde, hayâllerinde, şiirlerinde platonik olarak yaşamak zorunda kalmış, hep aşk acısı çekmiştir.

İlk aşkı, Pesaro'dan Leopardi ailesinin evine birkaç günlüğüne ziyarete gelen kendisinden yaşça büyük kuzeni Geltrude Cassi-Lazzari'yi gördüğünde, henüz 19 yaşındayken tadar. O güne kadar yalnızca kitaplar için yaşamış olan genç, bu yeni duyguyla alt üst olur ve kadının evine dönmek üzere ayrılacağı zaman hissettiklerini, çaresizliğini "Io qui vagando" (Ben Dolaşırken Amaçsız Buralarda) adlı, "Elegia II" (Ağıt II) olarak yayınlanan şiirde ifade eder ve doğaya yalvarır o gidişi engellesin diye:

"Ben dolaşırken amaçsız buralarda,
Sesleniyorum boşuna yağmura ve fırtınaya,
Burada evimde alıkoysunlar onu diye.

Rüzgâr da essin ormanda,
Ve kükresin yolunu şaşırmış gök gürültüsü bulutlar arasında,
Şafak göklerde tekrar doğmadan önce.

Ey sevgili bulutlar, ey gök, ey toprak, ey bitkiler,
Kadınım gidiyor benim: Merhamet dileniyorum, eğer bulursa
Merhamet mutsuz bir âşık dünyada.

Ey girdap, uyan şimdi, ey kara bulutlar, deneyin
Gömmeyi içinize beni öylesine çok
Ki güneş başka topraklara götürsün yeni günü.

Gökyüzü açılıyor, susuyor esinti, her şarkıda uzanıyor
Otlar, yaprakla kaplı dallar, ve gözlerimi kamaştırıyor
Güneşle gözyaşı yüklü ışıklar."[5]

Leopardi ilk aşkıyla karşılaşmasını *Diario del primo amore* (İlk Aşkın Günlüğü) adlı, 14 Aralık 1817 Pazar gününden 23 Aralık 1817 Salı gününe kadar tuttuğu anı defterinin Giriş bölümünde şöyle anlatmaktadır:

Ben, güzelliğin gücünü hissetmeye başladıktan sonra, bir yıldan fazla bir zamandır, herkesin yaptığı gibi, güzel kadınlarla konuşmayı arzu ediyordum. Onların, çok nadir de olsa bana atacakları bir bakış, bana çok garip, hayret verici tatlılıkta ve gururlandırıcı görünüyordu: Ve zorunlu yalnızlığımın bu arzusu boşunaydı o âna kadar. Ama son Perşembe akşamı evimize, büyük bir zevkle beklediğim, daha önce hiç görmediğim, ama benim bu eski arzuma bir şekilde yanıt verebilecek olduğunu sandığım, oldukça uzak bir akrabamız olan yirmialtı yaşındaki Pesarolu Ba-

[4] G. Leopardi, "Canti", a cura di N. Gallo- C. Garboli, Eunaidi, Torino, 1993, s. LIII.
[5] G. Leopardi, "Canti", Garzanti, İtalya, 1984, s. 341.

yan, elli yaşın üzerindeki iri ve sevimli kocasıyla birlikte geldi. Hiçbir kadında görmediğim kadar uzun boylu ve iri yapılıydı, ama güzel renkli yüzü ufaktı, hatları ise narin ve güçlü arasıydı. Simsiyah gözleri, kumral saçları vardı, hareketleri yumuşak, zarifti, Romagna bölgesindeki, özellikle de Pesarolu kadınlara has ilkellik ve yapaylıktan çok uzaktı. O akşam ondan hoşlanmadım değil; onunla biraz konuştum, ve düşüncelerim ona takılmadı. Cuma günü öğle yemeğinden önce soğuk bir şekilde birkaç şey söyledim ona: Birlikte yemek yedik. Ben yine her zamanki gibi suskun, güzel bir tabloyu seyredeceğim zamandakinden bile daha büyük, soğuk ve merak dolu bir zevkle gözlerimi ondan ayıramıyordum. (....) Cuma akşamı kardeşlerim onunla kâğıt oynadılar: Ben de onları çok kıskandığımdan bir başkası ile satranç oynamaya mecbur kaldım: O'nun (etrafta başka bir sürü bayan olmasına karşın, yalnızca onun) övgüsünü elde etmek için kazanmaya çalıştım. (.....)

Her şekilde yüreğimin iyice yumuşadığını hissediyordum, ve akşam yemekte Bayan'ın konuşma ve davranışlarını izlerken çok hoşuma gittiklerini gördüm ve beni daha da yumuşattılar; yani kısacası Bayan beni çok etkiliyordu: Ama çıkarken anladım ki ertesi gün gidecekti ve ben onu bir daha hiç görmeyecektim. Yatağıma girdim, yüreğimdeki duyguları değerlendirmeye çalıştım: İçgüdüsel bir huzursuzluk, mutsuzluk, melânkoli, biraz tatlılık, aşırı sevgi ve neye karşı olduğunu bilmediğim bir arzudan ibaretti duygularım, ama bu arzu olası şeylerle bile karşılanamayacak büyüklükteydi.[6]

Leopardi ilk aşkıyla ilgili yazdığı notlarının ardından, 1818 yılında aynı aşkı "Il primo amore" (İlk Aşk) adlı şiirinin dizelerinde de anlatmıştır ve aşkın çok zorlu bir savaş olduğunu daha ilk andan anladığını, sevdiği kadının hayâlinin gözlerinin önünden gitmediğini, aşkı henüz bulmuşken hemen kaybetmiş olmanın rahatsızlığını ve sevdiği kadının giderken onda bıraktığı anıyı beraberinde götürmeyi başaramadığını şöyle belirtmiştir:

Aklıma geliyor aşk savaşını ilk kez
Yaşadığım gün, ve şöyle demiştim:
Zavallı ben, eğer aşk dedikleri buysa, ne çok zorlanacağım![7]
(.....)
Oh, karanlıkların ortasında nasıl da canlı
Belirirdi o tatlı hayâl, ve gözlerim izlerdi onu
Göz kapaklarım kapalı..[8]

---

[6] G. Leopardi, "Canti", *a cura di N. Gallo - C. Garboli*, Einaudi, Torino, 1993, s. 399-400.
[7] a.g.y., "Il primo amore", s. 91, dize: 1-3.
[8] a.g.y., s. 92, dize: 25-27.

(.....)
Daha yüreğimin doğru dürüst yandığını hissetmeden
Aşkın aleviyle, onu coşturan
Rüzgar uçup gitti buralardan.[9]
(.....)
Artık çok acı anısı onun
Yüreğime yerleşen, ve kilitliyordu kapılarını
Kalbimin, başka her sese, her çehreye.[10]

Şiirin son dizelerinde de o sevgiyi hâlâ yaşadığını ve bu sevginin ilâhî bir sevgi olduğunu söylemektedir:

(.....)
O ateş hâlâ yanıyor içimde, hâlâ canlı o sevgi,
Esinliyor düşünceme o güzel hayâli,
Alamam o hayâlden başka zevki eğer değilse ilâhî,
Ve bir tek odur tatmin eden beni.[11]

Leopardi 1820 yılının sonlarında yazdığı "Il sogno" (Rüya) adlı şiirinde ölmüş bir sevgiliye seslenmektedir. Ancak burada aşk, sevilenin ölümünden sonra anılarda ya da rüyada ortaya çıkar ve Leopardi kendi yüreği ile konuşmaktadır. Çünkü bu koşulsuz ve mutlak aşkın sevgiliye açıklanması hiçbir zaman söz konusu değildir:

Sabah olmuştu, ve penceremin kepenkleri arasından
Gönderiyordu ilk ışıklarını güneş
Kör karanlık odama;
Uykum daha hafifleşmişken
Ve daha da tatlılıkla gözlerimi gölgelerken,
Beliriverdi yanıbaşımda ve baktı yüzüme
o kadının hayâli
Bana aşkı ilk öğretip, gözyaşlarına boğup giden.
Ölü gibi gelmedi bana, ama hüzünlüydü,
Ve yüzündeki ifade mutsuz insanlarınki gibiydi.
Elini uzattı başıma, ve bir iç çekişle, sordu,
Yaşıyorsun ama, anılarımız da yaşıyor mu hâlâ?
Nereden, nasıl geliyorsun ey sevgili güzellik, diye sordum ona.
Bilir misin ne çok acı verdin
Ve veriyorsun hâlâ bana? (.....)[12]

[9] a.g.y., s. 92, dize: 37-39.
[10] a.g.y., s. 93, dize: 61-63.
[11] a.g.y., s. 95, dize: 100-103.

Bu şiirde seslenilen sevgilinin genç yaşta, 1818 yılının Eylül ayında veremden yaşama veda eden, Leopardi ailesinin arabacılarının kızı Teresa Fattorini olduğu sanılmaktadır. Bir diğer görüş de bu genç kızın, yine Recanati'li olan Brini olduğu yönündedir. Bunu düşündüren, Leopardi'nin yazdığı, ancak hiçbir zaman yayımlanmayıp karalama hâlinde kalmış olan "I ricordi d'infanzia" (Çocukluk anıları) diye adlandırdığı yazılarda onunla Recanati sokaklarında sık sık karşılaşmasını canlandırmasıdır:

O geceyi ve onunla konuştuğumda yeryüzünün cennetim olduğunu hayâlimde canlandırıyorum, ve onun beni sorgulayıp, gülümseyen yüzüyle beni dinlediğini ve sonra benim ondan öpmek için elini istediğimi ve onun adlandıramadığım bir zarafet ve çok içten ve masum bir tavırla bana elini uzattığını, benim de o eli dokunmaya cüret edemeden öptüğümü....[13]

1821 yılında kaleme aldığı ve "La vita solitaria" (Yalnız yaşam) adını verdiği şiirinde yine aşktan yoksun yaşamına ağlayıp, kaderine sitem etmektedir:

Aşk, aşk, öyle uzaklara uçtun gittin
Yüreğimden bir gün, oysa öylesine sıcak, hattâ
Yanıyordu o, o gün. (.....)

(.....). Ama farkına vardığımda ben senin aşk,
Paramparça etmişti yaşamımı kader,
Ve bu gözler mahkûmdu bir tek
Yaşam boyu ağlamaya artık.[14]

Şairin Eylül 1823'te yazdığı "Alla sua donna" (Kadınına) adlı şiirde sözünü ettiği kadın, kendisinin de şiire ilişkin notunda belirtmiş olduğu gibi, belli bir kadın değil, hayâllerinin ideal kadınıdır:

Kadın, yani şairin âşık olduğu kadın, çocukluktan henüz çıktığımızda uykuda da uyanıkken de, ve sonra yetişkin olduğumuz zaman da nadiren uykuda veya ruhumuzun bazı soyutlanışlarında sıklıkla gerekli olan o hayâllerden, o göksel ve tarifi olanaksız güzellik ve erdem hayâletlerinden biridir. Yani 'varolmayan kadın'dır.[15]

Ne büyük aşk esinlersin bana uzaktan
Sevgili güzellik ya gizleyip yüzünü,
Rüyalarda hoplatırsın yüreğimi
Ancak sen ilâhi hayâlet,

---

[12] a.g.y., s. 119, dize: 1-15.
[13] a.g.y., s. 117.
[14] a.g.y., "La vita solitaria", s. 129, dize: 40-43, 52-55.
[15] a.g.y., s.143.

Ya da çıkarsın karşıma kırlarda
Günün en çok aydınlattığı, doğanın gülümsediği; [16] *(.....)*

Leopardi'nin 19-20 Nisan 1828 tarihinde yazmış olduğu "A Silvia" (Silvia'ya) adlı şiirde seslenilen sevgilinin yine Teresa Fattorini olduğu ileri sürülmekte. Genç kızın erken ölümü şair için gençlik çağının bitişini, onunla birlikte de umutların yitirilişini simgelemektedir:

Silvia, hatırlar mısın hâlâ
Ölümlü yaşamının o zamanlarını,
Gülen ürkek gözlerinde
O güzelliğin ışıldadığı,
Ve sen mutlu ama düşünceli,
Geçmek üzereyken gençliğin eşiğini?
(.....)

Ne tatlı düşüncelerimiz vardı,
ne umutlarımız, ne yürek çarpıntılarımız, ah Silvia'm ah!
(.....)

Ölecekti hemen sonra
Benim de tatlı umutlarım: Ve esirgeyecekti kader
Yaşamımdan gençlik çağını. Ah, nasıl,
Nasıl geçiverdin sen,
Gençliğimin sevgili arkadaşı,
Sen umudum, hep döktüren bana gözyaşı.[17]
(.....)

1829'da 26 Ağustos-12 Eylül arası yazdığı "Le ricordanze" (Anılar) adlı şiirinde, büyük bir olasılıkla yirmialtı yaşında ölen Maria Belardinelli'yi simgeleyen Nerina'ya seslenirken, yine uçup giden gençliğe ağlamaktadır:

(.....)
Ah Nerina! Duymayacak mıyım artık konuşulduğunu
Bu yerlerde senden? Çıktın mı ki aklımdan
Sen benim? Nerelere gittin ki sen güzelim,
Buluyorum buralarda,
Ancak birazcık anı senden?
(.....)
Ah Nerina! Hükmediyor yüreğime hâlâ
O eski aşk yine. Eğer ben hâlâ gidiyorsam da
Şenliklere, katılıyorsam da topluluklara, diyorum

[16] a.g.y., "Alla sua donna", s. 145, dize: 1-6.
[17] a.g.y., "A Silvia", s. 171-173, dize: 1-6, 49-55.

Kendi kendime: Ah Nerina, gelmiyorsun artık,
Davetlere, şenliklere, süslenmiyorsun artık."
(.....) [18]

Leopardi'nin 1830-1832 tarihli "Il pensiero dominante"yi (Egemen Düşünce) yazarken, büyük ve karşılıksız bir aşkla sevdiği ve onun için yazdığı şiirlerin sonuncusunda 'Aspasia' adını verdiği Fanny Targioni-Tozzetti'den esinlenmiştir. Floransalı bir doktorun eşi olan yirmidokuz yaşındaki Fanny'ye 1830 yılının Mayıs ayında rastlamıştır ilk kez ve edebî yapıtlar tutkunu bu genç kadın sık görüşmelerine karşın, Leopardi'nin aşkına hep duyarsız kalmış, hattâ bu aşkı hep anlamamazlıktan gelmiştir. Ve Leopardi'nin ölümünden sonra, Fanny bir keresinde ortak dostları Antonio Ranieri'ye Aspasia adı arkasında gizli kadının kendisi olup olmadığını sormuş ve "*Aspasia sizsiniz, ve siz bunu biliyorsunuz, ya da en azından bilmeniz gerek, ya da en azından ben sizin bunu bildiğinizi sanıyordum, çünkü o şiiri (Aspasia) okuduğunuzda, bana, şu anda ne olduğunu anımsayamadığım, ama sizin bunu biliyor olduğunuzu düşündüren bir şeyler yazdınız. Ben bundan kimseye söz etmedim ve bundan sonra da hep bir şey bilmediğimi söyleyeceğim, çünkü bunun bilinmesinden hoşnut olup olmayacağınız hakkında bir fikrim yok..*" cevabına şiddetle karşı koyarak, "*Hiçbir zaman o zavallı adama küçücük bir umut bile vermedim.*" diye belirtip, Leopardi aşk konularına değindiğinde, kendisinin gösterdiği tepkiyi şöyle anlatmıştır: "*Ben huzursuzlanıyordum, istemiyordum ve bazı şeylerin gerçek olduğuna inanmıyordum, aynen şimdi inanmadığım gibi, ve onu şimdi o aramızda olmadığı hâlde yine, aynı o zamanki gibi, dostça seviyorum..*"[19]

Bu şiir Leopardi'nin Fanny için yazdığı beş şiirin ilkidir. Bu aşkla birlikte şiirlerinde yeni bir evre başlamıştır: Artık doğa tasvirleri, anılar yoktur şiirlerinde, çok net ve açık bir bilinçle içinde bulunduğu zamanı, kendi iç dünyasını anlatırken, aşk ve şiirin ona getirmiş olduğu olumlu ruh hâlini de derinden hissetmektedir. Bu sevginin nasıl aklını başından aldığını, ama bir o kadar da onu yaşama bağladığını anlatmaktadır:

Aklımın en derin yerinin
Dünya tatlısı, egemen gücü;
Göklerin armağanı, korkutucu,
Bir o kadar da sevgili, öylesine sık
Dönüp gelirsin düşüncemde bana,
Sen karanlık günlerimin yoldaşı.

[18] a.g.y., "Le ricordanze", s. 184, dize: 136-140, 157-161.
[19] a.g.y., s. 231.

Kim anlatmaz ki o gizemli hâlini
Senin?Kim anlamaz ki bendeki
O gücünü senin? (.....)[20]

Duyduğu aşk öylesine büyüktür ki Leopardi sevdiği kadını tanımadan geçen ömrüne yanmaktadır:

Neredeyse inanılmaz geliyor bana
Sensiz uzun zaman katlandığım
O mutsuz yaşam
O aptal dünya;
Neredeyse anlaşılmaz geliyor bana
Nasıl oluyor da arzu duyar, acı çeker insanlar
Sana benzeyenlerden başkalarına.[21]

Onu ilk gördüğü andan itibaren tüm düşüncelerinin, tüm arzularının tek hedefinin yalnızca o olduğunu anlatır:

Seni ilk gördüğüm andan beri
Hangi düşüncemin, duygumun son hedefi
Olmadın sen? Kaç gün geçti,
Seni düşünmeden ben? Kaç gün yok oldu
Rüyalarımdan
Senin o ilâhî hayâlin? O güzel hayâlden,
O meleksi hayâlden başka,
Dünyada,
Tüm evrenin yüksek yollarında,
Ne görmeyi isterim ki ben senden başka, ne umarım ki
Görmeyi daha güzel senin gözlerinden başka?
Düşünmeyi daha tatlı seni düşünmekten başka? [22]

Leopardi Fanny Targioni-Tozzetti'ye yazmış olduğu 26 Ağustos 1832 tarihli mektubunda ise şöyle demektedir:

Ve tabiî ki aşk ve ölüm dünyanın sahip olduğu, arzulanmayı hak eden yegâne şeyler. [23]

Yine aynı kadın için yazdığı "Amore e morte" (Aşk ve Ölüm) adlı şiirinde, aşkı, insanların içine yaşam sevinci verme gücünde bir duygu olarak yorumlamakta ve aşk ile ölüm arasında karşılıklı, çözülmez bir bağ bulunduğunu söylemektedir. Aşk insana yaşama dayanma gücü, zorluklar karşısında di-

[20] a.g.y., "Il pensiero dominante", s. 209, dize: 1-9.
[21] a.g.y., s. 210, dize: 37-43.
[22] a.g.y., s. 214-215, dize: 136-147.
[23] a.g.y., s.134

renme cesareti veren bir duygudur. Ama olmadığında insan çok da çaresiz değildir. Çünkü bir de ölüm vardır insanın sığınabileceği. Hiç değilse o insana ebedî bir rahatlık verecek, onu acılarından kurtaracaktır:

Aşk ve Ölüm, kardeş yaratmış birbirine
Onları kader.
Dünyada, yıldızlarda yok başka bir şey
Böylesi güzel.
Birinden iyilik doğar,
En büyük zevk doğar
Varlık denizinde var olan;
Diğeri ise yok eder,
Her büyük acıyı, her büyük kötülüğü.[24]
(.....)

"Consalvo" adlı şiirinde Leopardi yine Fanny'ye, bu defa Elvira adıyla seslenir. Yine "Aşk ve Ölüm" adlı şiirindeki gibi ölüm aşkın alternatifi olarak karşımıza çıkar. Consalvo ise şairin kendisini simgelemektedir. Aşkı karşılıksız kalmıştır, ama şair yine de bir yerlerde, sevdiği ile ilgili umutlarında mutluluk bulabilmeyi başarmaktadır. Çünkü aşktır, umuttur yaşamı yaşanabilir kılan, insana ayakta durma gücü veren. Ölmeden önce sevgilisinden son bir armağan, bir öpücük istemekte ve bu öpücüğün umudu ve beklentisi onu mutlu kılmaya yetmektedir:

(.....). Ağır geliyor bana, doğru,
Seni ebediyen kaybedecek olmam. Zavallı ben,
Ebediyen uzaklaşıyorum senden. Parçalanıyor yüreğim
Bu sözleri söylerken. Artık görmeyeceğim o gözlerini,
Duymayacağım sesini! Söyle bana: Ama bırakmadan önce beni
Sonsuzluklara, Elvira, vermez misin
Bir öpücük bana? Tek bir öpücük
Tüm yaşamım boyunca? (.....)[25]

Ve ebedî rahatlığa götürecek olan kendi ölümünü canlandırıyor şiiri bitirirken:

(.....)
Sen şimdi mutlu yaşa, ve güzelleştir dünyayı,
Elvira'm benim, o güzel hayâlinle! Hiç kimse
Sevmeyecek o hayâli sevdiğim gibi benim. Doğmayacak
Bir daha böyle bir aşk, böylesi büyük. Ne çok, ah ne çok

[24] a.g.y., "Amore e morte", s. 219, dize: 1-9.
[25] a.g.y., "Consalvo", s. 137, dize: 45-52.

Özlendin, istendin bu kadar uzun zaman,
Ne kadar çok ağlandı sana zavallı Consalvo tarafından!
Nasıl da Elvira adını duyduğumda buz kesilir yüreğim,
Solar yüzüm; nasıl da titrerim
Acıyla girerken eşiğinden,
O meleksi sesi duyduğum, seni karşımda
Bulduğumda, ölümden bile korkmayan ben!
Ama bitiyor soluğum, bitiyor yaşamım
Aşk sözcükleri karşısında. Zaman geçti,
Bu günden de bir anı bırakmadı bana.
Elveda, Elvira. Yaşam kıvılcımıyla birlikte
Tatlı hayâlin de gidiyor
Yüreğimden sonunda. Elveda.. Eğer çok sıkmadıysa
Seni benim bu sevgim, eşlik et yarın tabutuma
Bir iç çekişle göndereceğin.

Sustu: Çok da uzun sürmedi çıkıp gitmesi ruhunun
O susan sesle birlikte; ve akşam öncesiydi henüz
O ilk ve son mutlu günü gözden kaybolduğunda.[26]

Leopardi, "A se stesso" (Kendi Kendine) adlı şiirini, Fanny Targioni-Tozzetti'ye olan tutkusunun artık sönmeye yüz tuttuğu, 1835 yılı ilkbaharında yazmıştır. Şiirde karşılıksız kalmış aşkının hayâl kırıklığının yanısıra, tutkunun bitişinin en azından dinginlik getireceği umudu ifade edilmektedir:

Dinleneceksin artık ebediyen,
Yorgun yüreğim benim. Öldü artık o son hayâl,
Benim ölümsüz sandığım. Öldü o. Hissediyorum,
Yüreğim, içimizde o tatlı hayâllerden,
Arzu da söndü, yalnız umut değil.
Dinlen sonsuza dek. Fazla
Yoruldun. Yok hiçbir şey heyecanlarını
Hak eden senin, hiçbir şey lâyık değil dünyada
Acılarına senin. Acı ve sıkıntı,
Başka bir şey değil yaşam; ve çamur yalnızca dünya.
Sus artık. İzle son kez
Yıkılışını umutlarının. Vermemiş bize kader
Bir armağan ölümden başka. Küçümse kendini artık,
Doğayı, her kötülüğün ardında gizli o acımasız gücü,
Ve bir de her şeyin sonsuz bomboşluğunu."[27]

[26] a.g.y., s. 140-141, dize: 130-151.

Şair, aynı kadına seslendiği son şiir olan "Aspasia"yı, uzak bir ruh ve katı bir soğuklukla, 1835 yılı yaz başlangıcında yazmıştır. Bu şiir bir anlamda o aşkın, o tutkunun bir muhasebesi gibidir. Bir zamanlar duyduğu sevginin büyüklüğünü anlatırken, aşkını karşılıksız bırakmış olan kadına sitem etmekten, öfkesini dile getirmekten de kendini alamamıştır:

Dönüp gelir gözlerimin önüne arada bir
Senin hayâlin, Aspasia. Ya kamaştırırsın aniden
Gözlerimi yollarda, toplantılarda
Ama hep başka suratlarda; ya da ıssız çayırlarda,
Güneşli günlerde, suskun yıldızlı gecelerde,
Tatlı bir melodiyle neredeyse doğar yeniden,
Belirir yeniden o yüce görüntü,
Sana tutulmaya hâlâ yatkın gönlümde.
Nasıl da seviliyordu o, ey bulutlar, ve
Nasıl da mutluluğumdu, bir zamanlar, acılarımdı hem de!
(.....)
Sen bile düşünemezsin Aspasia,
O büyük sevgiyi,
Uyandırdığın bir zamanlar ruhumda. Bilemezsin
Ne ölçüsüz aşk, ne yoğun sıkıntılar,
Ne açıklanamaz tavırlar, ne bunalımlar
Yarattın bende; asla da gelmeyecek
Bunu anlayabileceğin bir zaman.
(.....)
Öldü şimdi artık o Aspasia
Öylesi sevdiğim. Sonsuza dek yatmakta,
Tek düşüncemdi benim bir zamanlar oysa
(.....)
Övün sen şimdi, elinden gelir. Anlat ki yalnız sensin
Kendi türünden, eğmeye dayandığım
Eğilmez başımı karşısında, yönetilmez yüreğimi sunduğum
Büyük bir doğallıkla. Anlat ki ilk kez,
Ve umarım son kez, yalvarırken gördün gözlerimi,
Karşında ben ürkek, titriyorken
(yanıyorum utançtan, kızgınlıktan
bunları anlatırken), ben kendimden geçmiş,
Her isteğini, sözünü, hareketini

[27] a.g.y., "A se stesso", s. 229.

Sadakatle gözlerken,
(.....). Bozuldu büyü,
Kırıldı onunla birlikte aşk boyunduruğu,
Dağıldı yerlere: Ama mutluyum bu yüzden ben.
(.....)[28]

Leopardi "Zibaldone" adlı not defterinde ise, aşka ilişkin bazı düşüncelerini şöyle ifade etmektedir:

İnsan aşkı hissettiğinde içinde, gözlerinin önünden tüm dünya silinir, sevilenden başka her şey görünmez olur artık, kalabalıklar, sohbetler, vs. ortasında, sanki yalnız başınaymışçasına soyutlanmış bir şekilde kalırsınız ve kafanızdaki o güçlü ve her zaman sabit düşüncenin esinlediği hareketleri yaparsınız, başkalarının şaşkınlığına ya da küçümsemesine aldırmaksızın, her şey unutulur ve sıkıcı vs. gelir, o düşünceden, o görüntüden başka. Aşk gibi, insanı çevreden böylesine güçlü bir şekilde soyutlayan başka bir duygu hissetmedim hiç ben, (.....).

Dünyanın tüm geri kalan kısmı bana ölü görünse de, hiçbir zaman kendimi, sevdiğim zamanki kadar yaşıyor hissetmedim. Aşk yaşam demek, nasıl nefret doğanın yıkıcı ve öldürücü ilkesiyse, aşk da yaşatıcı ilkesi onun. (....)[29]

(.....) Aşkın en güzel anları, bir huzur ve tatlı bir hüzün hissettiğin, nedenini bilmeksizin ağladığın ve hangisi olduğunu bilmediğin bir yenilginin karşısında boyun eğdiğin anlardır. O dinginlikte, biraz rahatlamış olan ruhun, neredeyse dopdoludur, ve neredeyse mutluluğu tadar. Ruhun zevk ve hayâllerle en zengin durumu olan aşkın da en güzel yanı, zevke ve bir mutluluk gölgesine giden en dolaysız yol olan acıdır. (.....)[30]

Sonuç olarak, başlangıcından XIX. yüzyıla kadar İtalyan Edebiyatı genel hatlarıyla incelendiğinde, aşk Dante'de ilâhi boyutta, Petrarca'da platonik, Boccaccio'da dünyevî özellikler kazanmış bir hâlde karşımıza çıkmaktadır. Boiardo, Ariosto, Bembo'da aşk idealize edilirken, Tasso'da cinsellik kazanmaktadır. Manzoni'de ise sevenlerin aşkı Tanrı'nın koruyuculuğu altındadır. Foscolo'da aşk, gerçekleşmesi çok zor, acı veren bir umuttur. Leopardi'nin aşkı ise karşılık görmemiş, tek yanlı bir aşktır. XIX. yüzyıla ulaşıldığında ise aşk karşısında yazar ve şairlerin gerçekçi ve somut bir tavır takındıkları gözlemlenmektedir.

---

[28] a.g.y., "Aspasia", s. 233-238, dize: 1-10, 61-67, 70-73, 89-98, 101-103.
[29] Mario Fubini, "Critica: Giacomo Leopardi", "Zibaldone"den, (142) (270620) s. 59.
[30] a.g.y., s.71.

KAYNAKÇA

N. Adabağ, *G. Leopardi - Şarkılar*, Gündoğan, Ankara, 1997.

C. Cappuccio, *Poeti e Prosatori Italiani*, Sansoni, Firenze, 1965.

I. De Bernardi- F.Lanza-G. Barbero, "Letteratura Italiana (Profilo Storico, Autori, Pagine critiche)", Societa' *Editrice Internazionale*, Torino, 1976.

De Sanctis, *Storia della Letteratura Italiana*, Newton Compton Editori, Roma, 1991.

"Frasi Celebri della Letteratura Italiana", *Garzanti*, 1994.

G. Leopardi, "Canti", *Garzanti*, 1984.

G. Leopardi, "Canti", *a cura di N. Gallo*, C. Garboli, Einaudi, Torino, 1993.

L. Malagoli, "Leopardi", *La Nuova Italia*, Firenze, 1960.

R. Menicucci- S. Del Carlo, "Autori e Correnti del '800-'900 nella Letteratura Italiana", *Capitol*, Bologna, 1992.

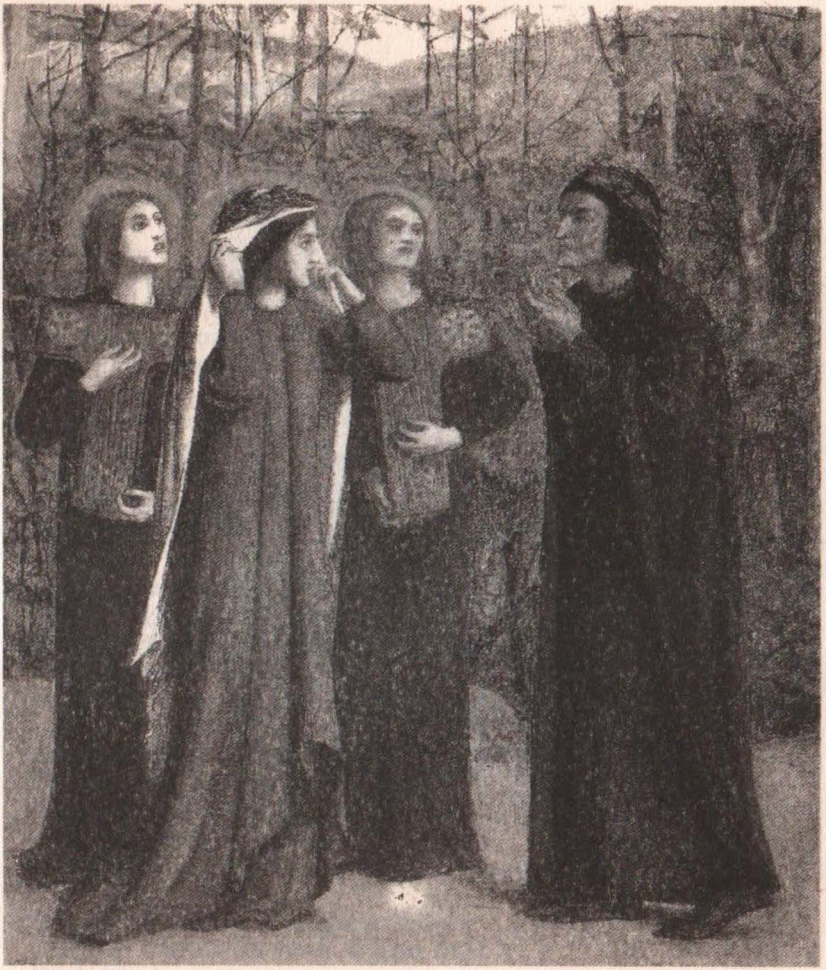
M. Pazzaglia, "Antologia della Letteratura Italiana I-III", *Zanichelli*, Bologna, 1979.

F. Pedrina, "Storia e Antologia della Letteratura Italiana", *L. Trevisini*, Milano, 1962.

C. Salinari – C. Ricci, "Storia della Letteratura Italiana", *Laterza*, Roma-Bari, 1983.

N. Sapegno, "Compendio di Storia della Letteratura Italiana I-II-III", *La Nuova Italia, Firenze, 1997*.

http://www.cronologia.it/biografie/leopar.htm.



"Cennete Kavuşan Dante ile Beatrice"

La Divina Commedia, Purgatorio, Zanicelli



Desen: Baudelaire

Charles Baudelaire

BALKON

Hâtıralar annesi, sevgililer sultanı
Ey beni şâdeden yar, ey tapındığım kadın
Ocak başında seviştiğimiz o zamanı,
O cânım akşamları elbette hatırlarsın
Hâtıralar annesi, sevgililer sultanı.

O akşamlar, kömür aleviyle aydınlanan!
Ya pembe buğulu akşamlar, balkonda geçen
Başım göğsünde, ne severdin beni o zaman!
Ne söylediysek çoğu ölmeyecek şeylerden!
O akşamlar, kömür aleviyle aydınlanan!

Ne güzeldir güneşler sıcak yaz akşamları!
Kâinat ne derindir, kalp ne kudretle çarpar!
Üstüne eğilirken ey aşkımın pınarı,
Sanırdım ciğerimde kanının kokusu var.
Ne güzeldir güneşler sıcak yaz akşamları!

Kalınlaşan bir duvardı aramızda gece
Seçerdim o karanlıkta gözbebeklerini
Mestolur, mahvolurdum nefesini içtikçe
Bulmuştu ayakların ellerinde yerini
Kalınlaşan bir duvardı aramızda gece.

Bana vergi o tatlı demleri hatırlamak;
Yeniden yaşadığım, dizlerinin dibinde
O "mestinâz" güzelliğini boştur aramak,
Sevgili vücudundan, kalbinden başka yerde,
Bana vergi o tatlı demleri hatırlamak;

O yeminler, kokular, sonu gelmez öpüşler,
Dipsiz bir uçurumdan tekrar doğacak mıdır?
Nasıl yükselirse göğe taptaze güneşler.
Güneşler ki en derin denizlerde yıkanır.
O yeminler, kokular sonu gelmez öpüşler!

(Çeviren: Cahit Sıtkı Tarancı)



Desen: Henri Matisse

Louis Aragon

ELSA'NIN GÖZLERİ

Öyle derin ki gözlerin içmeye eğildim de
Bütün güneşleri pırıl pırıl orada gördüm
Orada bütün ümitsizleri bekleyen ölüm
Öyle derin ki her şeyi unuttum içlerinde

Uçsuz bir denizdir bulanır kuş gölgelerinde
Sonra birden güneş çıkar o bulanıklık geçer
Yaz meleklerin eteklerinde bulutlar biçer
Göklerin en mavisi buğdayların üzerinde

Karanlık bulutları boşuna dağıtır rüzgâr
Göklerden aydındır gözlerin bir yaş belirince
Camın kırılan yerindeki maviliğini de
Yağmur sonu semalarını da kıskandırırlar

Ben bu radyumu bir pekbilent taşından çıkardım
Benim de yandı parmaklarım memnu ateşinde
Bulup yeniden kaybettiğim cennet ülke
Gözlerin Peru'mdur benim Golkond'um Hindistan'ım

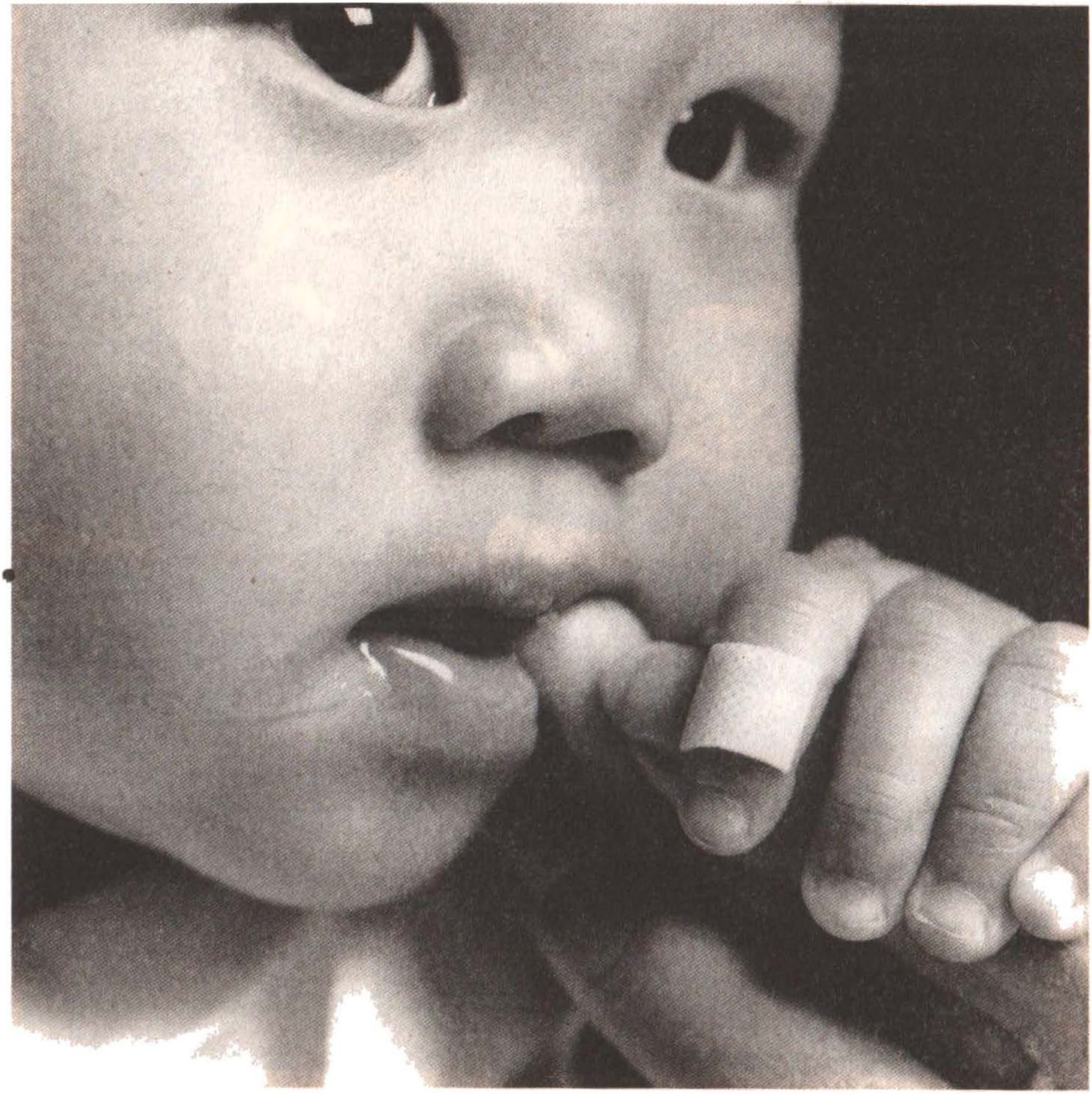
Kâinat param parça oldu bir akşam üzeri
Her kurtulan ateş yaktı üstünde bir kayanın
Gördüm denizin üzerinde parlarken Elsa'nın
Gözleri Elsa'nın gözleri Elsa'nın gözleri.

(Çeviren: Orhan Veli Kanık)



Resim: Orazio Gentileschi, 1623.

PSİKANALİZ



Gold Book's eye on People Photography, 1994.

KRISTEVA'DA AŞK: ÖNCE SÖZ/KELÂM VARDI'DAN ÖNCE AŞK VARDI'YA

Nilgün Tutal Cheviron*

Kelâm başlangıçta var idi, ve Kelâm Allah nezdinde idi, ve Kelâm Allah idi. O, başlangıçta Allah nezdinde idi. Her şey onun ile oldu, ve olmuş olanlardan hiçbir şey onsuz olmadı. Hayat onda idi, ve hayat insanların nuru idi. Nur karanlıkta parlar, ve karanlık onu anlamadı. Allah tarafından gönderilmiş bir adam çıktı, onun adı Yahya idi. Bu adam şahadet için geldi, tâ ki, o nur hakkında şahadet etsin de bütün insanlar onun vasıtası ile iman eylesinler. Kendisi o nur değildi, ancak o nur hakkında şahadet etmeğe geldi. Dünyaya gelerek her insanı aydınlatan gerçek nur var idi. Dünyada idi, ve dünya onun ile oldu, ve dünya onu bilmedi. Kendininkilere geldi, ve kendininkiler onu kabul etmediler. Fakat onu kabul edenlerin hepsine, onun ismine iman edenlere, Allah'ın oğulları olmak salâhiyetini verdin. Onlar ne kandan, ne bedenin iradesinden, ne de insanın iradesinden değil, ancak Allah'tan doğdular. Ve Kelâm beden olup, inayet ve hakikatle dolu olarak aramızda sakin oldu; biz de onun izzetini Babanın biricik oğlunun izzeti olarak gördük.

(Yuhanna II, 1-14).[1]

* Dr. Nilgün Tutal Cheviron, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü.

Julia Kristeva 1985 yılında *Önce Aşk Vardı* (Au commencement était l'amour[2]) başlıklı yapıtını yayımladı. Kitabın başlığını *Psikanaliz ve İnanç* alt başlığı tamamlıyordu. Aşk, inanç ve bunların aracısı olarak psikanaliz pratiğini ele aldığı bu yapıtta Kristeva, aslında hemen kitabın başlığıyla bir başka tümceyi çağrıştırır. İnanca zaten başlıkta yer verilmiştir. Ama inancın kendini ilk görünür kıldığı yer incil'in Önce söz/kelâm vardı diyen önermesidir. Bunlara dayanarak, söz ile aşk arasında bir bağlantı zaten kendiliğinden kurulmuş olmaktadır. Doğal olarak bunların taşıyıcısı modern pratik, psikanalitik pratik olarak Kristeva'nın söyleminde yerini almaktadır.

PSİKANALİZ: POZİTİVİZME KARŞI BİR DURUŞ

Kristeva psikanalizi, insan davranışını ve insanın anlamlandırma edimini inceleyen bir yaklaşım olarak tanımlar. Ama psikanalizi diğer toplumbilimlerinden ayırt eder. Psikanaliz toplumbilimlerinin, öncelikle de sosyolojinin ve dilbilimin pozitivizmine bel bağlamaz, hattâ ondan uzaklaştığı ölçüde ne ise o olmaya başlar.

Kristeva'nın 1985 yılında yazdığı bu kitapta psikanalizi açımlamak ya da ne olduğunu kendi bakış açısından yeniden değerlendirmek için dayanak aldığı önermelerin çoğunu, onun 1969 yılında kaleme aldığı *Semantikanaliz İçin Araştırmalar* (Recherches pour une sémanalyse[3]) kitabında bulmak mümkün. Bu kitabında semantikanalizin ne olduğunu uzun uzun ele alır Kristeva. Bunlara Kristeva'nın psikanaliz ile toplumbilimleri arasında kurduğu ilişkileri/zıtlıkları anlayabilmek açısından kısaca değinmekte yarar var.

Kristeva semantikanalizi (sémanalyse) anlamlandırma ediminin yapıbozumcu bir eleştirisi olarak görür. Semantikanaliz bir diğer yönüyle bir tanıma/bilme biçimi ya da bir tanıma/bilme teorisidir (gnoseologie/gnosis). Çünkü semantikanaliz "bilimin felsefeye zuhur ediş yeri ve bilimsel uğraşın eleştirel analiz yeri olarak materyalist bir tanıma teorisinin katmanlaşmış ve farklılaşmış oluşumuna olanak tanıyan bir eklemlenme olarak, yani tarihte yer alan gösterenler sisteminin bilimsel bir teorisi ve gösteren sistemi olarak tarihin bilimsel bir teorisi olarak" (Kristeva, 1969:22) tanımlanabilir. Ayrıca semantikanaliz gösterenler sistemlerini eleştirel bir şekilde düzenler. Böylece bir bilgi sisteminin değil, anlamlandırma pratikleri hakkındaki önermelerin üstü örtük bir şekilde birbirini izlemesinin oluşmasına katkıda bulunulmuş olur. Semantikanalizin projesi her şeyden önce eleştiridir, bu nedenle seman-

[1] *Kitabı Mukaddes*, Kitabı Mukaddes Şirketi, 2000.

[2] Hachette, 1985. Kitabın 1997 baskısında "Sartre'ın ateizmi hakkında" (A propos de l'athèisme de Sartre) başlıklı bir makalede yer almaktadır.

[3] *Recherches pour une sémanalyse* , collection "tel Quel", Edition du Seuil, 1969, Paris.

tikanaliz bitmiş bir yapıt değildir, bunun yanı sıra 'semiyotik yapıların genel bir ansiklopedisi' hiç değildir. Semantikanaliz üstdilin gizli yansızlığını parçalar ve dillere öznesini ve tarihini yeniden kazandırır. Yorumun ve açıklamanın bir tür reddi olan semantikanaliz, Freudçu mirasın temelini oluşturan öznenin ve söylemin sarsıntıları üzerine bina olur. Bu anlamda da aşkın işlemlerinin evrenselliğinden emin olan sistemleştirici Aklın izinden gitmez ve evrensel ve kapalı bir sistem önermez, tersine yapıbozumcudur. Böylece de dilin kendi üzerine bilinmezci kapanmasından kaçınır ve dile dışarısını geri verir.[4]

Kristeva semiyolojiyi tanımladığında sistemleştiren bir semiyolojiden değil, "gösterenler sisteminin aksiyomatizasyon düzeyi olan semiyotik bir düzeye dayananı analiz edebilecek" (1969:29) bir semiyotikten söz eder: Kristeva bu çerçevede gerçekçiliğe, pozitivizme, yapısalcılığa karşı çıkar. Platoncu doktrine bağlı ortaçağ gerçekçiliği evrenselleri ya da soyut varlıkları bizim yargımıza bağlı şeyler olarak tanımlar. Ortaçağ gerçekçiliği anlamları keşfetmekten başka bir şey yapmaz, anlamları yaratan kendisi değildir. Mantıkçı Frege, Russel, Church, Carnap aynı yöntemi izlerler; herhangi soyut bir varlığa gönderme yapan değişmezleri kullanırlar. İnsan bilimlerinde pozitivizm de evrensellerden ve soyut varlıklardan oluşmuş bir söylem kullanır. Sanki bu söylem söz konusu evrensellerin nesnel olarak varolduğunu düşünür, incelediği nesnede onları verili olarak kabul eder ve onları keşfetmekle yetinir.

Kristeva'ya göre yapısalcılık da benzer bir yöntemi kabul eder. Anlamları keşfetmez: Ya incelenen nesneye eklediği ideolojik değerlerin ağırlığını taşıyan terimlerle inşa edilmiş anlam sistemlerinde anlamları geliştirir; ya da anlamları incelenen nesnenin üstünde konumlandırdığı semalarda açımlar. Yapısalcılık yine de gerçekçilikle ya da pozitivizmle karşılaştırıldığında kimi avantajlara sahiptir, ancak gerçekçilerin kabul ettiği sonsuzluğa erişme yetisine sahip değildir. Bunun doğrudan sonucuysa yapısalcılığın örneğin diyalektik gibi kimi klâsik yasaları terk etmek zorunda kalmasıdır. Semiyotik, anlamlandırma pratiklerinin aksiyomatizasyonuna dayandığından yapısalcılığı çağrıştırmaya devam eder. Ancak semiyotik bunu, yapısalcı tipte bir açıklamanın yararlılığını tanımak için yapar. Buna karşın, semiyotik anlam nosyonu açısından yapısalcılıktan farklılaşır. Kristeva semiyotik bütünü bir eklemlenme ağı olarak görür, yapısalcılığın yaptığı gibi varlıklar-bütünlükler-entiteler sistemi olarak değil.[5] Semiyotik, semantikanaliz ve *signifiance* bu anlamda Kristeva'nın Saussurecü dil anlayışından ve dolayısıyla yapısalcı

[4] Bkz., Kristeva, 1969: 22-23.

[5] Bkz., Kristeva, 1969: 50 ve devamı.

dilbilimden farklılığını ortaya koyduğu kavramlardır. Şimdi bunların Kristeva'nın dilinde ne anlamda kullanıldığı üzerinde durarak, Kristeva'nın bu kavramlarla dili, sözü, aşkı ve transfer pratiğini nasıl birbirine bağladığını göstermeyi deneyelim.

SIGNIFIANCE, SEMİYOTİK VE PSİKANALİZLE GELEN İLETİŞİM - AŞK

Kristeva *signifiance* sözcüğüyle pratiği dilde (langue) yapılan bir farklılaşma, katmanlaşma ve yüzleşme uğraşını kast eder. Bu uğraş konuşan özne hattına iletişimsel ve gramatikal olarak yapılanmış bir anlamlandırma zinciri yerleştirir. *Signifiance* dilin verili bir alanında gerçekleştirilmesi olası işlemlerin dinamik sonsuzluğuna işaret etmektedir. Kristeva'ya göre, psikanalitik bir pratik olan serbest çağrışımla hastanın konuşması sırasında sadece entelektüel olan değil, aynı zamanda duygusal olan da dile gelir. Hastanın anlaşılması için göstereni, gösteren ve gösterilen şeklinde ikiye ayıran dilbilimsel yaklaşımın yetersiz olduğunu vurgulayan Kristeva'ya göre, analitik söz (parole) üç tip temsil içeren göstergeleri dikkate almak zorundadır: Sözcüklerin temsilleri (dilsel gösterene yakın), şeylerin temsilleri (dilsel gösterilene yakın) ve duyguların temsilleri (harcketli, ilk "yer değiştirme" ve "yoğunlaşma"ya dayalı süreçlere boyun eğen kayıtlar).

Bu son temsilleri Kristeva dil sistemine içkin olduğunu düşündüğü simgesel ile karşıtlık içinde semiyotik olarak adlandırır. Böylece dilsel temsillerin yanı sıra dil öncesi ya da dil sonrası psişik temsillerin de dikkate alınmasını sağlar. Burada Platon'un *Timaeus*'da arkaik, hareketli, istikrarsız ve Bir'i, babayı ve hattâ heceyi önceleyen ve metaforik olarak besleyici ve anneye ait olan bir Chora'dan söz ettiğine dikkati çekerek, *signifiance* ile tüm bunları dile getirmeye çalıştığını vurgular (Kristeva, 1985: 14-15).

Kristeva göstergeseli, anne bedeninin doldurduğu uzamın tahakkümü altına aldığı dişil bir deyim olarak tanımlar. Böylece Kristeva ilk defa Platon'un *Timaeus*'unda kullanmış olduğu *chora* sözcüğünü, göstergesel *chora* (uzam, bölge) olarak yeniden kullanır. Bu uzam öznenin üretildiği, ama aynı zamanda da yok edilme tehdidiyle karşı karşıya kaldığı bir örtbas etme uzamı veya havuzudur. *Chora* bir özne olarak çocuğun bedenini, benliğini ve kimliğini yapılandırır. Öznenin alaşağı edildiği bir uzam olarak düşünüldüğün-deyse *chora*, içinde ölüm dürtüsünün ortaya çıktığı, özneye kendi girdabında yitip gitme gözdağının verildiği ve varolmanın ataletine sürüklendiği bir uzam olarak işlev görür (Sarup, 1995:151).

PSİKANALİZİN ARACILIĞINI YAPTIĞI KELÂM/SÖZ/SÖYLEM

Analitik deneyime yönelen, bu sözünü ettiğimiz sanki ta doğuştan yaralı Öznenin eksikliğini duyduğu şey aşktır/sevgidir. Özne Kristeva'ya göre bu eksiklik nedeniyle analize başvurur. Transferle oluşan bağ Öznenin sevgiye duyduğu güveni ve sevme kapasitesini sanki bir biçimde Öznenin yeniden keşfetmesini sağlayan bir bağdır. Kristeva, modern Batı dünyasında analitik uzamın acılardan söz etmenin, yeni insanlara ve yeni söylemlere açılma olasılıklarının arandığı meşru tek uzam olduğunun altını sıklıkla çizer. Dile ilişkin kendisinin yaptığı *signifiance* tanımından hareketle Kristeva, analitik tedavi sırasında bedenden koparılmamış bir dil oluşturulmasının bu aşka/sevgiye yeniden güvenme ve sevme kapasitesini ortaya çıkardığını düşünür.

Bu anlamda Kristeva analiz sözcüğünün etimolojik kökenine iner. Sözcük bir çözünmeye, parçalanmaya, bağlarından kopmaya, kesmeye, parçalamaya, tamamen yok etmeye ve kaybetmeye gönderme yapmaktadır. Bu hâliyle analiz Kristeva'nın lûgatında "terimin katı anlamında öznenin şikayetlerinin, semptomlarının ve fantezilerinin imkânsız bir ötekiye yönelik aşk söylemleri olduğunu ifşâ etmek için ödemek istediği *bedel*dir" (Kristeva, 1985:19). Bu söz konusu tatmine hiç yanaşmayan ve sürekli elden kaçıp giden öteki, Öznenin talcplerini ve arzularını asla gideremeyecek bir ötekidir. Analitik deneyim esnasında Özne bu tatmini imkânsız aşkını/arzusunu söze döker, sözün gücünden yararlanarak onlara bir varolma şansı tanır; bu söz *signifiance*'ın adlandırılamazlığıyla ünlü kıvrımlarına dahil olduğunda, Özne semptomlarını fark etmeye başlar; fantezilerini yapabildiği ölçüde ya yönetmeye ya da onları silmeye çalışır. Aynı analitik deneyim, analizi yapanın idealleştirdiği hastasına asla tamamen sahip olamayacağını yaşadığı bir deneyimdir. Aynı imkânsız aşk deneyimiyle yüz yüze gelen analist, kendisinin de arzuları ve istekleri dikkate alındığında belirsiz, merkezsiz ve parçalanmış bir Özne olduğunu görür.

Kristeva'ya göre "analitik tedavi deneyimi bize paradoksal bir öznelliği keşfettirir. Dil (langage) sözcelem kertesine bir kimlik oturttuğunda ve aynı zamanda bu sözcelemin bir muhatabı ve göndereni olduğunu söylediğinde *Özne*den söz etmenin meşru olduğunu kabul edebiliriz. Freud'un kâşifi olduğu bilinçdışının geniş alanı (şeylerin temsilleri ve duyguların semiyotik kayıtlarıyla birlikte) dile (langage) bağlı olmaya devam eder; bu bilinçdışı arzuya dayalı ilişkide, başka bir deyişle öteki için söz olan ilişkide ancak kendisini ortaya koyar. Demek ki, Freudçu bilinçdışının 'diğer sahnesi' insan varlığın özsel heterojenliğinin altını zaten çizmiştir" (1985:20). Bu heterojenliği, bölünmeyi ve merkezsiz bir Özne olmayı hem analiz edenin hem de

analiz edilenin kabul etmeyi öğrendiği uzam Kristeva'ya göre, sözün günah çıkarmak için değil, yalnızca günahkâr olunabileceğini kabul etmek için açımlandığı analitik uzamdır.

DİN/İNANÇ VE SEVGİ/ARZU İLİŞKİSİ HAKKINDA

Kristeva Freud'un *Bir Yanılsama'nın Geleceği* yapıtında dini bir yanılsama olarak ele aldığını hatırlatır. Freud yanılsamanın insan arzusundan doğduğunu söyler. Bu anlamda da dinî fikirlerin yanılsama olduğunu ifade eder. Ama dinlerin insanlığın en güçlü arzularının gerçekleşmesi olduğunu da ekler.[6] Freud yanılsama kavramını tanımlarken Kristeva'nın iddia ettiğinin aksine rasyonalist bir konumdan söz almaz. Çünkü Freud'a göre rasyonalistlerin sandığının aksine yanılsama yanlış görüş ya da aldatma değildir. Enriquez'e göre Freud'un din-yanılsama karşısındaki konumu hakkında şunları dile getirmek mümkündür: "Freud psikanalistin yaptığı işin yanılsamalara dayandığını (yani fantezilere, düşlere, imgesel baştan çıkarma sahnelerine ve transfere dayalı ilişkilere), [...] bu yanılsamaların haklı olduğunu, yanılsamalar olmaksızın Öznenin bir bilinçdışı deneyimine sahip olamayacağını" (Enriquez, 1983:95) yazmaktadır.

Yanılsamanın olumlu bir tanımı söz olduğunda Freud şöyle yazar: "Bir inancın motivasyonunda arzunun gerçekleşmesi baskın olduğunda yanılsamayı *inanç* olarak adlandırıyoruz ve bunu yaparken nasıl yanılsama gerçeğin kendisini doğrulamasından vazgeçmişse biz de bu inancın gerçekle ilişkisini dikkate almıyoruz" (Freud'dan aktaran Enriquez, 1983: 96). [...] Freud'un yanılsamayı bir inanç olarak betimlediğine ve düşünme edimininin karşıtı olarak vurguladığına dikkati çeken Enriquez, Freud'un bunların yanı sıra yanılsama-inancın gerçekliğe kayıtsız olduğunun altını da çizmiş olduğunu özellikle belirtir: "Bunun başka türlü olması da mümkün değildir, aksi hâlde gerçeklik bireyi inancının nesnesi konusunda yalanlayacak, inancının nesnesi üzerine sorgulayacak, onun parlaklığını (büyüleyici karakterini) geçersiz kılacak, onun sınırlarını gösterecek, onu idol düzeyinden varlığın düzeyine indirecektir.[...] Dinsel yanılsama, tüm yanılsamaların içinde *mevcut olmayan ve gözle görülemeyen*, bu nedenle de parıltısı sönmeyen bir *nesne*ye duyulan sevgiye dayanan tek yanılsama olduğundan, en açıklanamaz ve en dirençli olan yanılsamadır" (1983: 98).

Her ne kadar Freud dinin bir yanılsama, yerinden oynatılamaz bir yanılsama olduğunu ve bunun toplumların ve bireylerin psişelerinde önemli bir rol oynadığını kabul etse de, yanılsamanın akla ve bilime-insanlığa karşı bir tehdit olduğu fikrini de savunur. Ve bu tehdide karşı bulunacak çarelerde bilimden yardım alınabileceğini düşünmeye devam eder. Enriquez'e göre,

[6]Bkz., Eugene Enriquez, s. 95.

Freud *Bir Yanılsamanın Geleceği* yapıtında iki konum arasında sıkışıp kalmış, çağının acımasızlığına çare bulmakta güçlük çeken bir entelektüel konumunda yer alır.[7] Kristeva ise, Freud'un bu ikiliğini değil, onun yanılsama karşında takındığı rasyonalist tutumu vurgular yalnızca.

Yanılsamanın analizdeki önemine dikkat çeken Kristeva: "Eğer yanılsamandan, yalanlarından ve deliliğinden semptomlarının ve fantezilerinin (benim üzerindeki) etkisini ve (hepimiz açısından) mantığını kavrayabiliyorsam, anlattıklarını yaşamış olmanın pek de bir önemi yoktur" (Kristeva, 1985: 36) diyerek seslenir analizdeki bir hastasına hitaben. Freud'a yönelttiği eleştiride yanılsamanın analizdeki bu önemiyle ilişkilidir. Kristeva yanılsama karşısında Freud'dan farklı bir konumda yer aldığını şöyle dile getirir: "Daha az titiz bir tarzda rasyonalist-rasyonalizm karşısında daha az suçluluk hissi duyarak ve dahası aklın sağaltıcı iktidarı karşısında çok daha az iyimser bir tarzda? -bugün analistin konumu, sanırım, yanılsamaya tüm tedavi edici ve epistemolojik değerini yeniden kazandırmaya dayanmalıdır" (1985:37). Ardından hemen Kristeva aynı şeylerin inanç konusunda da söylenip söylenemeyeceğini sorar ve yanıtının olumsuz olduğunu ifade eder. Hem Freud ile hem de Freud'a karşı konum böylece biçimlenmiş olur.

AMENTÜ: TANRI'YA, MUTLAK-KUDRETLİ BABA'YA İNANIYORUM

Kristeva yanılsamaya üstü örtük bir çekimserlikle açık kapı bıraksa da inanca karşıt bir konumda yer alır. Ya da en azından Babaya inancın Anneyle-çocuk ilişkisini hem nasıl model aldığını hem de insanlığı annenin dünyasından nasıl uzaklaştırdığını analiz eder. Kristeva inancı seven ve koruyucu bir kerte ile bir ilk özdeşleşme olarak tanımlar. Hıristiyan Batılı insan, engellenemez bir ayrılma perspektifi aracılığıyla simgesel değil de semiyotik araçlarla Öteki ile bir bütünleşmeyi ve bir devamlılığı var kılar. Bu Öteki artık tözsel ve annesel bir öteki değil, simgesel ve babasal bir ötekidir. Kristeva ilk aziz Augustine'in Tanrı'ya duyulan inancı annesinin memesindeki bebeğin annesiyle ilişkilerine benzeten kişi olduğunu vurgular. Buna istinaden "aziz Augustine inanç konusunda mutlak bir bağımlılıktan, iyisi ve kötüsüyle bu tek yaşam kaynağından ortaya çıkan her şeye mahrem bir katılımdan" (aktaran Kristeva, 1985: 43) söz eder. İnançta taşıyan, besleyen, koruyan ve seven anne memesiyle bir tür bütünleşme iması vardır Kristeva'ya göre, ama bu bütünleşme anne kertesinden uzaklaştırılacak ve annenin-semiyotiğin yerini baba figürü-simgesel düzen alacaktır. Kristeva bu çerçevede Freud'un ilk özdeşleşme evresine gönderme yaparak, Hıristiyanlığın "Sizi ilk Tanrı sevdi", "Tanrı Sevgidir" postulalarıyla inançlı

[7] Bkz., Enriquez, 1983, s. 99-129.

kimseye sürekli bir iyilikseverlik ve bağışlayıcılık konusunda güvence verdiğini dile getirir.[8]

"Tanrı'ya, mutlak kudretli Baba'ya inanıyorum" şeklindeki amentünün analizini hastaları açısından ele alan Kristeva, bu amentünün hastalarının söyleminden her gün karşılaştığı temel fantezileri içerdiğini vurgular.[9] Hastalarının bu mutlak kudretli babanın eksikliğini çektiğini, bu babaya sahip olmak istediklerini ya da bu baba yüzünden acı çektiklerini belirtir. Analizdeki hastaların mutlak kudretli bu babayla ilişkileri, çocuğun psişik olgunlaşması için zorunlu bir koşuldur öncelikle. Aynı zamanda babayla özdeşleşme çocuğun babanın gücünü özümsemesini sağlayacak ve onun için bir haz kaynağı oluşturacak ve çocuk da otorite kertesinde yerini alabilecektir. Bu açıdan Kristeva Hıristiyanlığın insan varlık üzerindeki baba işlevinin simgesel ve bedensel etkisini en iyi serimleyen din olduğuna inanır. Babayla özdeşleşme çocuğu hem haz verici hem de yıkıcı olan anne bedeniyle iç içelikten/beden bedenelikten kurtarır ve onun simgesel sistemin öznesi olmasını sağlar; simgesel sistemde çocuk dilin (langage) açımlandığı uzamın bir üyesi hâline gelir. Bu çerçevede Kristeva, Hıristiyanlığın insan arzularını belirleyen temel fantezilerin bilinçöncesi oluşumuna katkıda bulunur. Örneğin, insanın/erkeğin babasıyla tözsel, bedensel ve enseste dayalı bütünleşmesi homoseksüelleği yüceltir. Freud bu süreçte üstü örtük bir şekilde/ bilinçsizce oluşan bir baba katli arzusunun olduğuna işaret etmiştir. Kristeva ise İsa'nın Tutkusuna/Aşkına gönderme yaparak, söz konusu arzunun daha arkaik bir psişizmi düşündürdüğünü ve bunun da temel bir depresyonu, başka bir deyişle narsistik bir yaralanmayı ya da tersine çevrilmiş bir nefreti gündeme getirdiğini belirtir. Bu narsistik yaralanma ise çocukların annenin yarattığı cennetten ve arzunun hemen ânında tatmin edilmesinden vazgeçerek dile ulaşmalarını sağlayan bir yaralanmadır. Babanın çocuğu kucaklaması ve çocuğun konuşabilmesi için anneyi terk etmesi ve anne tarafından terk edilmesi gerekmektedir. Kristeva anne tarafından terk edilinerek dile ulaşıldığını ve bunun bir mutsuzluk/üzüntü kaynağı olduğunu, ama baba tarafından terk edinildiğinde iflâh olmaz bir nefretin ortaya çıktığını ve bunun intihara kadar sürüklediğini yazar. Kristeva, İsa'nın çarmıha gerilişini bu bağlamda anlamlandırır. İnsan varoluşunun fizik ve psişik acısı çarmıhta somutlanır. Melânkolinin doğduğu yer de işte bu baba tarafından terk ediliş deneyimidir.

Hıristiyanlık ayrıca Bakire Meryem'e/Anneye inanır. Kristeva insanların/erkeklerin söz konusu anneyi daha fazla sevebilmek ya da annenin hiçbir rakip olmadan kendilerini sevmelerini sağlayabilmek için Meryem'in bakire

[8] Bkz., Krsitcva, 1985, s. 42 ve 44.

[9] Burdan itibaren işaret edilenler için, bkz., Kristeva, 1985, s. 57-67.

olmasını talep ettiğine işaret eder. Meryem'in bakireliği dölleyen baba imgesinin imgelemden tamamen silinerek, babanın simgeselleştirilmesine katkıda bulunur. Kristeva'ya göre ilkel imgelem, çocuğun bir üçüncü taraf olarak dışlandığı arzu sahnesinde ne babayı ne de anneyi konumlandırarak, çocukların tahammül edemediği bu tahammül edilemez dışlanma fantezisinin önünü keser. Aynı süreçte kadınların da bir erkeğe ihtiyaç duymadan çocuk doğurma kapasitesi tahayyülü ile narsistik bir doyuma ulaştığına işaret eden Kristeva, Meryem'in bakireliği sayesinde ölümsüzlüğe sahip olan tek insan varlık olduğunu belirtir. Oğlu İsa bile ölümsüz değildir. Anneye ilişkin bu algılama biçiminden ise sanatsal yüceltimin doğduğunu var sayar Kristeva. Aynı bakireliğin kadınların cinselliğinin denetlenmesini de beraberinde getirdiğine işaret eden Kristeva, tıptaki sunî döllenme yöntemlerinin gelişmesine paralel olarak kadınların bu ilkel narsisizminin yeniden, ama dinî bir içeriğe sahip olmadan gündeme geldiğinin altını çizer.

Aşk mı/inanç mı? Yoksa mutlak kudretli babanız/oğul olarak kendiniz ya da bakirelik/yeniden doğma arzunuz hakkında neler söyleyebilirsiniz? Analizde Kristeva'ya göre analiz edilen arzularından söz eder; analitik yorum bu kişinin ötekilerle ilişkilerini belirleyen erotizme ulaşmasını sağlar. Öyle ki, analiz psikanalizin keşfinden önce sanatın gerçekleşmesine aracı olduğu yüceltmenin yolunu açar.[10] Analiz, insanın narsist, ensest eğilimli, mazoşist, sadik, baba katili olunduğunu öğrendiği ve fizik ya da ahlâkî niteliklerinin tam tersi niteliklere yönelme eğiliminde olduğunun farkına vardığı süreçtir. Bir sevgi-aşk söylemi, Kristeva'ya göre insan varlığının biyolojik yazgısının yarattığı ya da kötü niyetli sözcüklerin neden olduğu bu bölünmüş ve ötekinin ikamet ettiği varlık olma hâline karşı en iyi çarelerden birini oluşturur.[11]

KAYNAKÇA

Enriquez, Eugène , (1983), *De la horde à l'Etat, Essai de psychanalyse du lien social*, Gallimard, Paris.

Kristeva, Julia, (1969), *Recherches pour une sémanalyse* , collection "tel Quel", Edition du Seuil, Paris.

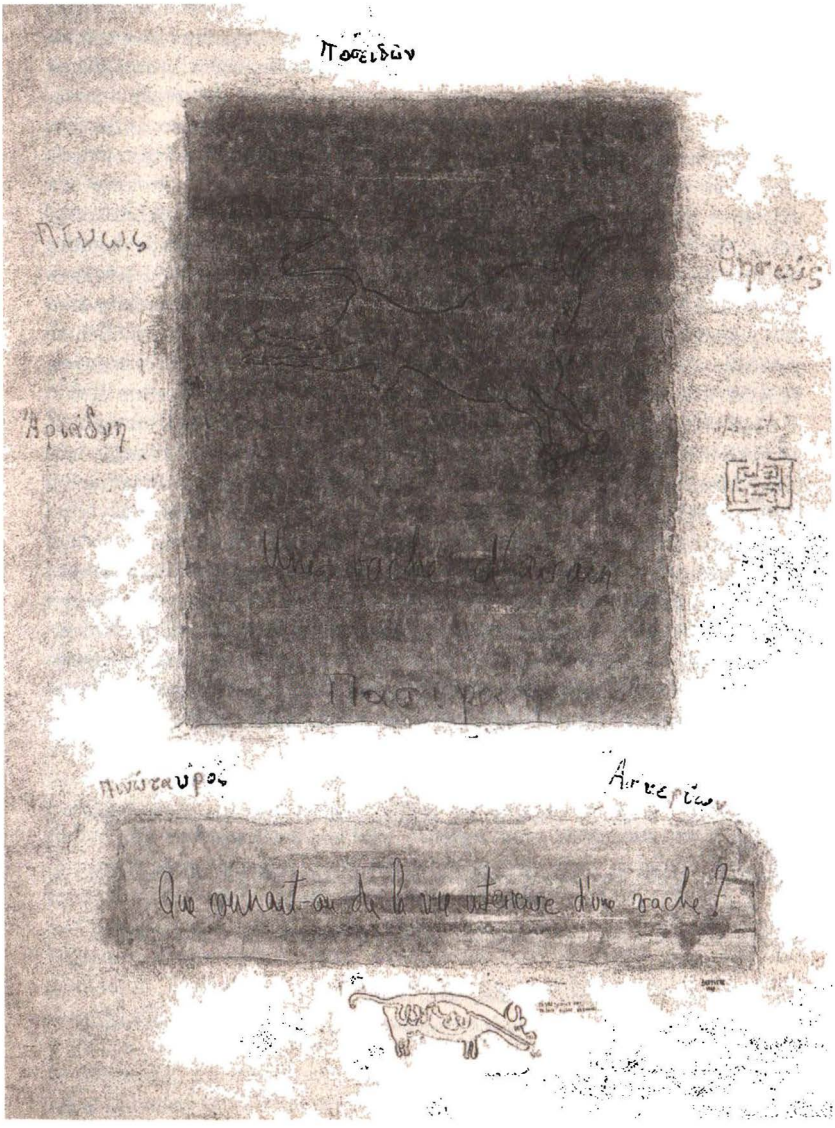
Kristeva, Julia, (1985), *Au commencement était l'amour, Psychanalyse et foi*, Hachette 1985 ilk baskı, 1997 son baskı, Paris.

Kitabı Mukaddes, (2000), Kitabı Mukaddes Şirketi, istanbul.

Sarup, Madan, (1995), *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*, (çev. Baki Güçlü), Ark yay., Ankara.

[10] Bkz., Kristev, 1985, s. 88-89.

[11] Bkz., Kristeva, 1985, s.74-75.



"Que connaît-on de la vie intérieure d'une vache?"
(Bir ineğin iç yaşamı üstüne bilinen nedir?)
Resim:Baptiste, *Baptiste*, YKY, 1997

William Faulkner'da Aşk, Arzu ve Yitik Mutluluk: Lacan'cı Bir Analiz

Fermâ Lekesizalın

Faulkner'ın Snopes üçlemesinin ikinci kitabı *Köy*[*] dört ayrı bölümden oluşur. Her bölüm köydeki farklı olay ve karakterlerle ilgilidir. Bu olay ve karakterler köy hayatı çerçevesinde birbiriyle ilintilidir. Üçüncü bölüm, "O Uzun Yaz" Snopes ailesinin genç üyesi Isaac Snopes'un güzel sarışın ineğe duyduğu aşkı anlatır. Ike'ın öyküsünün özelliği, eserlerinde tipik anlamda romansa pek yer vermemiş olan Faulkner'ın, aşk öyküsu formunda yazdığı belki de en lirik anlatı olmasıdır. Faulkner'ın böylesi tuhaf bir aşkı anlatırken kullandığı şiirsel dil ve romantizme özgü coşkulu betimlemeler, eleştirmenleri şaşırtmış ve eseri yorumlamada güçlüğe düşmelerine neden olmuştur. Pek çok eleştirmen, Faulkner'ın bu aşk masalını romana katmadaki amacının, zekâ özürlü bir gencin bir hayvanla ilişkişini aykırı bir anlatı denemesi

[*] Metne ait tüm alıntılar romanın Can Yayınları'ndan Deniz Ilgaz'ın çevirisiyle çıkan baskısındandır.

hâline getirmek ve aşkın parodisini yapmak olduğunu iddia etmiştir. Ancak bu tür yüzeysel okumalar öykünün öneminin gözardı edilmesine yol açmış ve açıklanmamış bir çok yönüne ışık tutma konusunda yetersiz kalmıştır. Doksanlardaki Faulkner eleştirisinde psikanalitik okumanın öne çıkmasıyla birlikte Faulkner'ın eserlerinin, bilinçaltının yapısı ve kadın-erkek öznelerin kuruluşunda arzunun rolüne ilişkin ilginç anlamları ele alınmaya başlanmıştır.[1] Psikanalitik okuma geleneğini sürdürerek Ike ile inek arasındaki ilişkiyi yorumlamaya çalışacağız. Yoruma girişmeden önce tartışmanın temeli olarak şunu belirtmek gerekir: Faulkner'ın eserlerinde cinsel arzu olandan çok olmayanın (lack), yitirilenin (loss) ifadesidir ve insanın ya da öznenin kuruluşuna ilişkin temel felsefî sorunlardan ayrı tutulamaz. Bu yazının amacı, Ike'ın ineğe duyduğu arzunun Lacan'cı anlamda psikanalitik bir okumasını yaparak arzu ile yitirme arasındaki ilişkiyi ve arzunun özneleşme sürecindeki rolünü ortaya koymaktır.

Faulkner anlatısını, zekâ özürlü olması nedeniyle tanımı olan özne konumlarının dışındaki bu varlık üzerine kurar. Hattâ, Ike çoğunlukla "oğlan" diye nitelenir, adı fazla geçmez. Ike'ın inekle ilişkişi, Lacan'ın imgesel dediği, anneyle çocuğun birbirinden farklılaşmadığı, yani çocuğun daha anneden koparak tek başına bir varlık hâline gelmediği ilk bebeklik dönemini yansıtır. Anlatının can alıcı noktası, Ike'ın inekle ilişkişine engel olmak isteyen köylülerin onu inekten ayırmasıdır. Bu, anneden kopmayı temsil eder. Ike'ın ineği kaçırması ve onunla cinsel ilişkiye girmesine tepki gösteren köylüler ineği Ike'tan alırlar. Köyün din adamı Brother Whitfield'ın Ike'ın içindeki şeytanın ancak ineğin kesilmesi ve etinin Ike'a yedirilmesiyle çıkacağını söylemesinden sonra inek kesilir. Acısını hafifletmek için ona oyuncak bir inek hediye edilir. İneğin kesilmesinin Ike üzerindeki etkisi, anneden kopmanın ve ilksel birliği yitirmenin çocuk üzerindeki etkisiyle aynıdır. Köylüler Baba'nın Yasası'nın (Lacan'da Simgesel) uygulayıcısıdır. Öykü, böylece Baba'nın Yasa'sına dahil olarak özne hâline gelmenin travmatik sürecini etkileyici bir biçimde ortaya koyar.

Isaac ile inek arasındaki ilişkiye ait yorumlar iki grupta toplanabilir. İlk gruptaki eleştirmenlere göre bu şok edici ilişki alaycı bir romans denemesidir. Örneğin, Irving Howe ve Daniel Hoffman böylesi tuhaf bir içeriğin romantik bir dille yüceltilerek anlatılmasını garip bulur ve Faulkner'ın yüksek romantizmle dalga geçtiğini düşünürler.

[1] Bu eleştiriler daha çok Jacques Lacan'ın ve Julia Kristeva ile Luce Irigaray gibi Fransız feminist kuramcıların özne ve bilinçaltı kuramlarından esinlenmiştir. Doreen Fowler'ın *The Return of the Repressed*'i bunlara iyi bir örnektir.

Howe "değersiz" bir konuyu lirikleştirerek Faulkner'ın "ironik bir fantezi" yarattığını öne sürer.[2] İkinci gruptakiler ise Faulkner'ın aşkın evrenselliğini ve yüceliğini vurguladığını düşünür. Aşk masumiyete ilişkindir. Masum bir zekâ özürlünün aşkı bu yüzden değerli ve önemlidir. Bu gruptaki eleştirmenler bir hayvanla cinsel ilişkiye girmeyi edebî açıdan maruz göstermek ve konunun 'uygunsuzluğunu' okura normal biçimde açıklayabilmek için canla başla uğraşmışlardır. Faulkner'ın olsa olsa aşkı ilkelleştirerek ona masumiyet kazandırmak istediğini düşünür ve dolayısıyla şiirsel üslûbu parodi değil, sade ve basit aşkı yüceltmek amacıyla seçtiğini iddia ederler. Tanınmış Faulkner uzmanı Cleanth Brooks, Ike'ın ineğe olan sevgisinin yalın ve doğal olduğunu ve Ike'ı insan seviyesine çıkardığını yazar. Brooks mitsel anlamlar aramaya yönelerek inek figürüyle verimliliği ve şefkati temsil eden doğa tanrıçaları arasında bir ilgi kurmaya çalışır.[3]

T. Y. Greet şiirsel anlatımın bu "fena hâlde uygunsuz" içeriği biraz olsun okunur kıldığını söyler.[4] William J. Mistichelli de aşkın yüceliğinden söz ederek Faulkner'ın insandan daha aşağı yaratıklara gösterdiği şefkati konu eder ve öyküyü "yoğun bir coşku" olarak niteler.[5]

Görüldüğü gibi, kanonlaşmış bu eleştiriler çoğunlukla öykü deki 'sapkın' ilişkiyi açıklamanın ve Faulkner'ın ahlâk düşmanı olmadığını göstererek onu temize çıkarmanın yollarını aramaktadırlar. Ne var ki, bu kaygılar eleştirilerin yüzeysel birer okuma olarak kalmasına neden olur.

Faulkner bilinçaltı, arzu, cinsellik ve kimlik kazanma arasındaki ilişkiyi sorgularken her büyük sanatçı gibi tedirgin edici ve tanımlanmamış alanlara uzanmış, sıradan dilin ötesindeki bu alanlara uygun deneysel üslûpta anlatılar ortaya koymuştur. Her anlatısında, tanımlanamayan durum ve duygulara uygun bir üslûp ve öyküleme biçimi geliştirdiğini görürüz. Kahraman olarak ise toplumun marjinlerinde yaşayanları seçmesi bir tesadüf değildir. Kâh yarımakıllı, kâh 'sapkın' kahramanların normları sarsan, toplumun düzenini tehdit eden varlığı, Faulkner'ın aklını hep kurcalamış, romanlarında çoğu zaman olan biteni onların gözünden resmetmeye çalışmıştır. Örneğin, ünlü eseri *Ses ve Öfke*'nin Benjy'si böyle bir kahramandır. Benjy'nin bakış açısının romanın kilit noktası olduğunu görürüz. Sapkın ve sapkın olmayan nedir? İnsan tanımı rasyonelliği içermeli mi? Bilinçaltının insan davranışındaki rolü nedir? Bilinçaltının bir dili var mı? Bu dil nasıl temsil edilir? İnsanî 'öz' diye

---

[2] Howe, Irving. "The Hamlet." *William Faulkner: A Critical Study*. New York: Random House, 1951.

[3] Brooks, Cleanth. *William Faulkner: First Encounters*. New Haven: Yale UP, 1983.

[4] Greet, T. Y. "The Theme and Structure of Faulkner's *The Hamlet*." *William Faulkner: Three Decades of Criticism*. Ed. Frederick J. Hoffman and Olga Vickery. New York: Harcourt, 1960. 330-47.

[5] Mistichelli, William. "Perception is a Sacred Cow." *The Faulkner Journal*. Vol. V, 2. Spring 1990. 27-47.

bir şey olabilir mi? Tanımlanmış özne konumlarının dışında varolmak mümkün mü? Faulkner'ın anlatılarında genellikle sorguladığı meselelerden bazılarıdır bu saydıklarımız. Bu konulara Ike'ın öyküsü bağlamında değineceğiz.

Öykünün psikanalitik çözümlemesini yaparken farklılaşma anına ve *phallus*'un aldığı anlamlara dikkat etmek gerekir. *Phallus* kopma, yitirme ve Baba'nın düzenine (Simgesel) dahil olmayla ilgilidir. İnek ise, Ike'ın annesi olduğu kadar arzu edilen Öteki'dir de. Bu anlamda, bütün özneleri belirleyen sistemin ya da şöyle söylersek, yitik nesne, tek ve eşsiz arzu nesnesi olan *phallus* tarafından belirlenen sistemin bir parçasıdır. Dolayısıyla, *phallus* inek-annenin de arzu ettiği şeydir. Lacan'da *phallus*'un erkek ve kadın tüm özneler tarafından aynı ölçüde arzulandığını not edelim. Ancak Lacan onun cinsel bir nesne ya da bir erkeklik mitosu ya da bir fantezi olmadığını önemle vurgular. *Phallus* imleyendir (signifier). Saussure'dakinin tersine imleneni (anlamı) çivilemez. İmlenen kaçıp gider. Dolayısıyla imleyen imleneni varmış gibi görünen ama yalnızca onun etkilerini yansıtan bir *simulacrum*'dur.

Gelişmemiş zekâsı ve toplum dışı hâliyle Isaac Snopes, *Köy*'de egosu oluşmamış bebeği, anneden farklılaşmamış -ayrılma öncesi- varlığı temsil eder. Ike ile ineğin yaşantısının lirik bir güzellikle anlatıldığı pastoral sahneler Lacan'ın İmgesel'ini çağrıştırır:

> *Debdebe içinde yürürler ikisi. Nemli ot ipin altın yumağıyla bağlanmış, o tanımlanamaz kutsal parıltıya doğru tek sıra olarak ilerlerler, doğruca güneşin içine. Hâlâ ona ayak uydurmaktadırlar. Son bayıra tırmanırlar. Hep birlikte ulaşacaklardır. Aynı anda üçü de doruğu birlikte aşarlar, akşamın çanağı içine inerler ve sönüp giderler.*
>
> *Hızlı alacakaranlık, günün usandırıcı belgeleyişinden onları gizler. Özgün, döl-yatağı boyutu içinde, kaçınılmaz ilk ve sakınılmaz son kez, kör gibi bayır aşağı inerler... Güçlü, tükenmek bilmez yaşam irininin ta kendisi gibi ilk ve bölünmez süt, oğlanın parmakları, elleri, bilekleri arasından akar; öz yapısından, kendiliğinden yenilenerek. Sonra oğlan görünmez sepeti tan ağarırken yine bulabileceği bir yere bırakır ve akarsuya gider... Günlerin membağıdır bu, yeryüzünün sakin ve doymak bilmez gediği. Tan ağartısını, öğle vaktini ve günbatımını, asılı kalmış çökeltinin durgun çelişkisi içinde tutar; dün, bugün ve yarın; yıldız-yumurtlamış ve hiyeroglif, ölmekte olan o yırtıcı ak gül, sonra ığıl ığıl ve yenilmez, su perileri öğleninin durgun-sel çelengi içine doğru hızlanır. Sonra cezrin öğle sonrası ve sonunda sabah, öğlen ve öğle sonrası geri akıverirler, gökyüzünün suyunu tüketir ve her bir sessiz yaprak boyu, filiz, dal ve ağaç gövdesi boyu sezdirmeden yanaşarak, inerek, her bir ot yaprağı arasından teker teker toplayıp, uyuşuk böcek mırıltılarıyla hâlâ*

aşağı doğru sokularak, en sonunda ışığın tüm bütünlüğü o durgun ve körpe ağzın çevresinde son kez sönüp giden iççekişin içine toplanana dek. Oğlan kalkar. Düzlük, rasgele ve düzensiz ateşböcekleriyle, hiç değişmez. Tek bir yırtıcı akşam yıldızı vardır, ama düzenle ilerleyen burçlar kuşağı birden hızla ve güçle ileri atılırlar. Işığın o son toplaşması içinde duran sarışın ineğin, yaygın parıltılı ve boyutsuz çimenin üzerinde hiçbir boyutu yoktur. Ama oradadır, soyut yeryüzünün orta yerinde duran somut bir şey. (s. 186)

Bu uzun alıntının sebebi, pasajın tamamen Ike ile ineğe âit bir dünyayı betimlediğini göstermektir. Bu dünya döl-yatağının konforunu aratmaz. Karanlık çökerken bayır aşağı yürüyüş döl-yatağına geri dönüş gibidir. Ike ineğe ot toplar, onun sütünü içer, onunla aynı sepetten yem yer, aynı derede yıkanır, onunla uyur. Aralarındaki bağ kusursuz ve eksiksizdir. İlksel, doğal, dış dünyanın şartları ve baskısından uzak tam bir yalıtılmışlık ve yalınlık içerir. Faulkner'ın somut detaylardan soyut, pastoral, masalsı bir dünya yarattığını görürüz. Zaman durmuş gibidir, Ike ile inek durgun, sabit, kalıcı ve mutlu bir evrenin ortasında yapayalnızdır. Bu evrenin oedipal öncesi, yani İmgesel dönemdeki mutluluğu temsil ettiği açıktır. Henüz dilin başlamadığı, ana ile çocuğun, özne ile nesnenin farklılaşmadığı dönemdir İmgesel. Ancak çocuğun anneden ayrılması ve dil ve düzenin evrenine girmesi gerekir. Lacan'da İmgesel ayna evresi izler. Ayna evresinde çocuk kendi imgesini aynada keşfeder ve bu imgeden etkilenir. İlk kez kendini bütünlük içinde görür. Lacan aynadaki imgenin bir yanılsama olduğunu önemle vurgular çünkü ayna, çocuğun gerçekteki yetersizliğini değil de normal işlev gören bir bedeni yansıtmaktadır. Dolayısıyla imgenin etkisi yabancılaştırıcıdır. Kendini hâlâ anne bedeninin parçası olarak görse de, çocuk bu imgeye bakarak farklılığını keşfeder. Özne olmanın koşulu farklılaşma ve kendine yabancılaşmadır. Öyküde, Ike'ın ilk kez kendi imgesini ineğin gözlerinde keşfetmesi ayna evresini cağrıştırır: "O uysal, kocaman, nemli ve gözbebeksiz yuvarlakların içinde o anlaşılmaz dalgınlıktan yansıyan ikiz minyatürde görür kendini" (s. 182). Aynadaki imge çocuğa anlık kontrol duygusu verir. Ike da tıpkı küçük bir bebek gibi konuşamaz. Durmadan salyası akar. Zekâsı gelişmemiştir. Beyin ve vücut koordinasyonu bir yetişkininki gibi değildir. Houston'ın köpeğinden "biçimsiz ve umutsuz bir koordinasyon yetersizliği ile çalışan kocaman gönülsüz kalçası"na (175) rağmen kaçmaya çalışır. Mrs. Littlejohn'un pansiyonunda üç gün merdivenlerin tepesinde mahsur kalmış, aşağı inememiştir. Daha sonraki bir kaç inişinde ise yuvarlanır. Çoğu zaman başkaları tarafından 'yaratık' olarak tanımlanır. Faulkner Ike'ın yetersizliğini ve kontrolsüzlüğünü ince ince betimler. Ne var ki, Ike inek-annesiyle birlikte daha farklıdır. Sadece kendisinin ve annesinin olduğu bir evrende rahat ve

mutludur. Bu birlikte varoluş, Baba'nın Yasası'nı tanımadan önceki kısa süreli mutluluktur. Daha önce belirttiğimiz gibi, Lacan'da, İmgesel ya da Oedipal-öncesi dönem olarak tanımlanır. Ike'ın ineğin gözlerine baktığı sahne ayna evresine geçişi haber verir. İneğin gözbebeklerinde gördüğü imgesi bütünlük ve kontrol içermektedir. Lacan'a göre çocuğun öznelliği bu anda oluşmaya başlar. Çocuk kendini ilk kez ayrı bir varlık olarak kavrar. Lacan, ayna evresini, çocuğun anneyle özdeşleşmeden kendisiyle özdeşleşmesine geçiş süreci olarak tanımlar. Anneyle ilksel birlik bu dönemde kopmaya başlayacaktır. Ayna'yı, Simgesel'e, yani dilin ve yasanın evrenine geçiş izler.

Ike'ın inekle cinsel ilişkisi yine ana-çocuk birliği içinde yorumlanmalıdır. Lacan'a göre kişi arzularını ilk başta tanımlayamaz. Tanımlamak için Öteki'ne, yani anneye bakmak zorundadır. Lacan "İnsan hem kadın hem de erkek olarak ne yapması gerektiğini daima sıfırdan başlayarak Öteki'nden öğrenir" der.[6] Ike da inek-annesine, yani Öteki'ne bakarak kendi arzularını yönlendirir. Ike'ın arzuladığı şey Öteki'nin de arzu ettiği şeydir. Bu Lacan'da arzunun yitik nesnesi, yani *phallus*'tur. Ike inek-annesinin arzuladığı şeyi ona vererek karşılığında sevgi ister: "Çocuk kendini annenin arzuladığı nesneyle özdeşleştirmeye çalışır yani *phallus*'la"[7] "The Signification of Phallus"tan alıntıladığımız pasajda Lacan arzunun tanımının Öteki'nde -annede- olduğunu açıkça belirtir: Sevgi isteği (demand for love) sadece imleyeni kendisine yabancı arzudan dolayı acı içindedir. Annenin arzusu *phallus* ise, çocuk bu arzuyu tatmin etmek için *phallus* olmak ister. Bu durumda arzudaki bölünme Öteki'nin arzusunda yaşanıyormuş gibi hissedilir, yani öznenin gerçekte kendisinde olan ve *phallus*'a denk düşebilecek *her neyse* onu Öteki'ne sunmaktan memnun olması durumuna ters düşer, çünkü sevgi isteği söz konusu olduğunda kendisinde olan olmayandan daha değerli değildir; bunun nedeni ise bu isteğin zaten onun *phallus* olmasını gerektirmesidir.[8] Annede -Öteki- olmayan şey *phallus*'tur (tıpkı diğer bütün öznelerde olmadığı gibi) ve annenin de Simgesel'in -Baba'nın Yasası- içinde yer alması onun *phallus*'a sahip olmasını acil bir ihtiyaç hâline sokmaktadır. Ike'ın arzusunun yeri inek-annesinde, onun arzu ettiği şeydedir. Ike her yönüyle, arzularında bile annesine bağımlıdır. Böylece onun hem anneyle hem de annenin arzu ettiği şey olan *phallus*'la kendini özdeşleştirdiğini görürüz. Tek-

[6] Lacan, Jacques. "The Subversion of the Subject and the Dialectic of Desire in the Freudian Unconscious." *Ecrits: a Selection*. Çev. Alan Sheridan. Birinci Basım, 1989. London: Routledge, 2003. 323-361.

[7] Bice, Kennedy. "The Subversion of the Subject." The *Works of Jacques Lacan*. New York: Palgrave Macmillan, 1986.

[8] Lacan, Jacques. "The Signification of Phallus." *Ecrits: a Selection*. Çev. Alan Sheridan. Birinci Basım 1989. London: Routledge, 2003. 311-322.

rarlarsak, *phallus* arzunun yitik nesnesini imler ve ona sadece Öteki yoluyla ulaşılabilir, yani onun yeri Öteki'dir. Bu durumda ancak Öteki'nin arzu ettiği şey olarak görünür, yani özne açısından imleyen olarak. Belirttiğimiz gibi, özne arzuyu tanımlayamaz, Öteki'nin arzusunun imleyeni yoluyla onu saptar. Ancak Öteki'nin öznenin varlığındaki bu mutlak rolü bir süre sonra gölgelenir, çünkü o da, yine belirttiğimiz gibi, olmayan (lack) yüzündcn acı çekmektedir. Demek ki, Öteki'nin mutlak görünen varlığı ve öznenin hayatındaki rolü bir yalandır. Öteki kendi tatminsiz hâliyle öznenin sevgi isteğini tatmin edemez. Bu, öznenin hayâlkırıklığına uğramasına neden olur. Ike'ın ineği kaybetmesi, özne olmanın bedelini ödemesidir, yani hem anneden kopması ve böylece ilksel mutluluğu yitirmesi, hem de Baba'nın Yasası'na girerek annenin yaşadığı acı ve hayâlkırıklığıyla yüzleşmesidir. Lacan yorumcularından Jane Gallop, *phallus*'un aldığı anlamları açıklarken, onu yitirmenin Simgesel'e giren her öznenin ödediği bedel olduğunu söyler: "Demek ki, *phallus* yitik nesne ve arzunun tek nesnesidir. Baba'nın Yasası'nın emri üzerine ben'in oluşumu anında yitirilendir ve olmayan (lack) koşulu üzerine kurulu güçlü Yasa'yı temsil ettiğine göre varlığın eksiğini de ancak onun kapatabileceğini düşünebiliriz".[9]

İnek-annc ve Ike'ın sorunu aynıdır: *Phallus*'u yitirmiş olmak. Gallop'un açıklamaları, Oedipus kuralının Lacan'ın özne teorisinde merkezî yeri olduğunu gösterir. Özne olmak Baba'nın Yasası'na boyun eğmektir. Ike da bu bedeli ağır ödeyecektir. İneğin sahibi Houston -ki bu anlamda Baba'nın Yasası'nı temsil eder- Ike ile ineği bulur ve ineği geri götürür. Ike'ın koruyucusu Mrs. Littlejohn ineği Ike için bir süre kendi ahırında tutmayı teklif eder. Amacı Ike'ın mutluluğunu sürdürmektir. Köyün erkekleri ise Ike'ın inekle cinsel faaliyetlerini gözetleyerek bir süre eğlenir, sonra da 'ahlâka aykırılığı' açısından bu olaya tamamen engel olmaya karar verirler. Karen Sass, Ike ile ineğin öyküsünü farklı biçimde yorumlayan nadir eleştirmenlerden biridir. Köyün erkeklerinin tepkisinin annenin düzen yıkıcı varlığından korunmakla birebir ilgili olduğunu söyler.[10]

Ike'ın inekle çiftleşmesini ya engellenmesi gereken korkunç bir utanç ya da zavallı bir komedi olarak algılarlar. Ahlâkçı tutumun alternatifi olayı çirkinleştirerek küçümsemek ve gülünecek bir bahane yaratmaktır. Karen Sass'a göre görünürdeki bu tutum istenmeyen bir gerçeği bastırmanın bildirgesidir. Görünenin ardındaki nedeni görmek bilinçaltını iyi okumaktan geçer. Köylülerin tutumu, anne-çocuğun o ilksel ve yoğun birliğini kaybet-

[9] Gallop, Jane. Doreen Fowler'da alıntılanmış. *Faulkner: the Return of the Repressed*. Virginia: Virginia UP, 2000.

[10] Sass, Karen. "Rejection of the Maternal and the Polarization of Gender in *The Hamlet*." *The Faulkner Journal*. Vol. IV, 182. Fall 88/Spring 89. 127-137.

menin acısını bilinçaltında bastırmış oldukları gerçeğini maskeler. Her özne bu acıyı bastırarak yaşar. Köylüler anne-çocuk birliğini temsil eden herhangi bir edimi görmeye dayanamazlar ve çarpıtma (distortion) yoluna giderler. Ike'ın varlığı onların bastırma üzerine kurulu dünyasını tehdit etmektedir. Bunu engellemenin yolu ise ya onun zekâ özürlü hâliyle eğlenerek travmayı azaltmak ya da ahlâk bekçisi kesilerek toptan bastırmaktır. Tepkileri, Ike'ı kontrol ederek, aslında kendi bilinçaltlarını kontrol altına almaya çalıştıklarını gösterir.

İneğin sahibi Houston ve sözü enikonu dinlenen Ratliff Baba'nın Yasası'nı uygulamaya önayak olurlar. Ike'a acı vereceklerini bildikleri hâlde bu işe son vermeye kararlıdırlar. Ike'ı barındıran ve kollayan Mrs. Littlejohn, Ratliff'i ikiyüzlü ahlâkçılıkla suçlar: "Böyle bir şeyin olması olağan, ama kimsenin bunu bilmemesi, görmemesi gerek" (s.198). Ratliff'in karşılık verirken konuşmasının aldığı ton, tam anlamıyla Yasa'nın otoriter sesidir (Althusser'de 'interpellation'):

> *"Öyleydi", dedi Ratliff. "Çünkü artık bitti. İkiyüzlü olduğumu yalanlamadım hiç" dedi. "Bundan başka hiçbir şeyi olmadığını bana söylemen gerekmez. Onu ben de biliyorum. Ya da ona hiç olmazsa bunu bırakmam gerektiğini. Bunu da biliyorum. Ya da ayrıca bunun beni hiç ilgilendirmediğini. Bunu da biliyorum, tıpkı şunu da bildiğim gibi: Bu yaptığını yanına bırakmayacak tek nedeni yalnızca ona engel olabilecek kadar güçlü olmamdır. Ben ondan daha güçlüyüm. Daha dürüst değil. Daha iyi değil, belki. Ama yalnızca daha güçlü (s.198)*

Aslında ahlâkî kaygılar otoritenin umurunda bile değildir. Otorite yalnızca otorite olduğunu bilmek ister. Ratliff'in davranışı mutlak otoritenin kendini haklı göstermeye bile çalışmayan tutumunu içerir. Ratliff, olayı hemen Ike'ın kuzeni I. O. Snopes'a bildirir. I. O. Snopes kendi adını kirletecek utanç verici bir skandalı önlemek için harekete geçer ve Brother Whitfield'ı bulur. Whitfield şarlatanca yöntemlerle bir şeytan çıkarma ayini parodisi düzenler. İnek kesilip pişirilecek ve eti Ike'a yedirilecektir. Böylece Frenchmen's Bend'in ileri gelen bütün erkekleri bu işin içinde yer alır. Yasa'nın uygulanması, tehditin ortadan kaldırılarak bilinçaltının susturulmasıdır. Ike'ın dramında Yasa'nın öznesi olmanın yaşattığı acıyı görürüz .

Ike'a, uğradığı kaybı telâfi etmek için tahtadan oyuncak bir inek hediye edilir. Oyuncak ineğin aldığı anlamlara bir göz atalım. Ona bastırması gereken arzuları ve yitirmekten kaynaklanan acıyı hatırlatacak bir nesnedir. Bu anlamda, Simgesel'e girdiğini, yani Yasa'nın ona bundan sonra hep işkence edeceğini ima eder. Öte yandan, oyuncak temsilî değeri olan bir imalattır ve ineği temsil eder. Bu nedenle kültürün ve dilin alanına aittir. Aynı anda, hep

kaçan anlamı da imâ eder, çünkü aslında 'olmayan'ı, öznenin yitirdiği inek-anneyi imlemektedir. Yine de çok değerlidir, çünkü öznenin hayatı için bağımlı olduğu Öteki'nin yerindedir ve bu anlamda Öteki'nin arzusunu da temsil eder; Öteki'ndeki temel eksikten kaynaklanan, onun da aradığı şeyin arzusunu. Demek ki, aslında imleneni olmayan boş bir imleyendir: Lacan'ın deyimiyle, *phallus* ya da arzunun yitik nesnesi. Oyuncak, Ike'ın zavallı hâlini anlatan son sahnede yürek burkucu bir biçimde ortaya çıkar. Ratliff ahıra girer ve orada Ike'ı bulur:

> *Eylülün o öğle sonrasından beri de görmemişti ahırı ve bir şey, ne olduğunu bilmediği bir şey, onu kışkırtmış ve itlemişti; kayışları astı, o loş, yüksek, amonyak kokulu tünelden, boş bölmelerin arasından geçti, en sondakine kadar yürüdü ve içeri baktığında o kalın, kadınsı, oturan butları, karanlığın içinde sessizce duran o biçimsiz bedeni, dönüp yukarı ona doğru bakan o bezgin yüzü gördü ve bir an için o bozguna uğramış gözlerde anımsama diye bir şey olmasa da neredeyse tanımaya benzer bir şey belirdi ve o salyaları akan ağız gevşedi; bir ses çıkardı, boğuk, düşkün, kısık bir ses. Tulumlu dizlerin üzerinde Ratliff, tıpkı çocukların Noel'de aldıkları gibi, tahtadan yapılmış, yıpranmış oyuncak bir inek gördü.* (s.265)

Ratliff, Yasa'nın Ike'a verdiği hasarı onun "bezgin yüz"ünde ve "bozguna uğramış" bakışlarında okur. Faulkner, Yasa'nın öznesi hâline gelişin neden olduğu travmayı, Yasa öncesi mutluluğu anlattığı bölümlerdeki yoğunlukla anlatır. Böylece iki durumun karşıtlığı daha iyi belirir. Ike her birey için geçerli olan Yasa'nın öznesidir artık. Anneyle birliğin içerdiği sonsuz ve eksiksiz rahat, güven ve mutluluğu yitirmiştir. Bundan sonra sadece o mutluluğun yerinde açılan boşlukla, olmayanla başa çıkmak zorundadır.

Faulkner'ın romans materyali kullanarak bir anti-romans yarattığı bu anlatı, arzunun karakterini açığa vurması açısından edebiyatta eşsiz bir yere sahiptir. Onun arzu ile yitik olan arasındaki ilişki üzerine kurulu yazı kariyerinin ise en güzel ürünlerindendir. Ike'ın aşk masalında, Faulkner, bir yandan medeniyetin içerdiği tabuları hedef alır, bir yandan da konvansiyonel anlamda aşk ve cinsellikle ilgili genel kanıları yerle bir eder. Ancak bunun da ötesinde, dikkatimizi, varoluşun daha ilksel noktalarına, yasayla kültürün tanımladığı özneliğin oluşmadığı, dilin dışındaki alana çeker. Ike ile ineğin rapsodisi ve kullanılan şiirsel dil bu alanı betimleme denemeleridir. Köylülerin rapsodiye son vermeleri ve ineğin yok edilmesi İmegesel'den çıkış ve Baba'nın Yasası'nın alanına giriştir. Özne bundan sonra dil, yasa ve tabularla biçimlenmiş hayatını sürdürecek, aynı anda da temel bir eksikle, anneyi kaybetmenin acısıyla başa çıkmak zorunda kalacaktır. Tabiî anneyi

kaybetmenin acısı, *phallus*'un annede olmadığını keşfetmeyi de içerir. Özneliğin tanımındaki temel eksik bu kesif tarafından belirlenir. Eksik, tüm arzunun yitik nesnesini ifade eder. Dilde karşılığı olmayan yitik nesne, dilin özneyi tanımlamaya çalışan imleyenlerinden kaçar ve öznenin temel trajedisi bu karşılığı olmayan imleyenlere bağımlı olmasıdır. Tıpkı Ike'ın elinde tuttuğu tahta inek gibi.

TOPLUM



"Kafedeki Âşıklar",.
Brassaï, Paris, 1933

BATI DOLAYIMIYLA AŞK TEMSİLLERİ: ROMANTİK VE SEYİRLİK AŞK HİKÂYELERİ

Belkıs Ayhan Tarhan*
Funda Bekâr**

Dilimize yerleşmiş 'gerçek aşk' tabirinin ne kadar Türkçe ya da başka dillerden tercüme olduğu, başka bir dilden tercüme edilmişse bu tercümenin hangi müdahaleleri içerisinde barındırdığı dolayısıyla, aşkın yaşandığı coğrafyanın aşk temsillerindeki önemi gibi soru ve sorunlar aslında pek de yabana atılmaması gereken konulardır kuşkusuz. Zira aşk dediğimiz şeyin sevgi, arzu, erotizm ve cinsellik (ve hattâ dostluk) gibi başka bazı kavramlarla nerelerde akrabalık kurduğu ve nerelerde ayrıldığı, sözcüğün, yalnızca etimolojisinin ötesinde bugüne kadar edindiği farklı temsillerle ve farklı pratiklerle nasıl dillendirildiğiyle birlikte düşünülmesini gerektiriyor. Ancak bu farklı temsil ve pratiklerin nasıl dile geldiği yönündeki soruyu, salt dahil olduğumuz coğrafyanın özgüllüklerinde aramaya kalkmak da bazı önemli sakıncalar taşıyor. Özgüllük ve fark vurgusunun kültürü her türlü yayılma ve ilişki alanı dışında bırakan bir öz arayışıyla çoğu zaman paralel gittiği yönündeki uyarıları bu-

* Y. Doç. Dr. Belkıs Ayhan Tahran, Başkent Üniversitesi, İletişim Fakültesi.
** Funda Bekâr, ODTÜ Bilim ve Teknoloji Çalışmaları Bölümü.

rada kısaca hatırlatmakla ve bu uyarının salt 'bize' ait, özü gereği farklı bir aşk temsili arayışı için de büyük ölçüde geçerli olabileceğini belirtmekle yetinelim.

Başlığından da anlaşılabileceği gibi, bu yazının konusunu da bize özgü bir aşk hikâyesi aramaktan çok Batı dolayımıyla karşımızda bulduğumuz aşk temsilleri oluşturmaktadır. Bu doğrultuda ilkin aşkın Batı'daki farklı temsillerine dair ilgili literatür üzerinden kısa bir değerlendirme sunmanın uygun olacağını düşündük. Söz konusu literatürün burada sunulandan çok daha geniş olduğunu, yazıya dahil edilenlerin aslında her yazıyı ve dolayısıyla her yaklaşımı çerçeveleyen belli bir seçme, soyutlama ve bir anlamda kabalaştırmaya maruz kaldıklarını da teslim etmek gerekiyor. Bu kabalaştırmanın önemli bir kısmı Batı dolayımıyla karşımıza çıkan temsillerin tümünü kapsayamamakla ilgili. Burada ele alınan temsiller yine Batılıların Batı tarihindeki aşk temsilleri arasından yaptıkları belli bir seçimi içeriyor; başka deyişle, seçip ayıklama işlemi iki katlı bir hâl alıyor. Aşağıda tartışılan bazı örneklerde farklı toplumsal sınıf ve grupların farklı temsil ve pratikleri üzerine ayrıntılı bir inceleme bulmanın pek mümkün olmadığını ayrıca belirtmek gerekli. Böyle bir durum ise, farkın altını çizerek sonsuz bir çeşitliliğin relativizm tehdidinden sıyrılır gibi görünse de, bu kez de temsilleri yekpare bir Batı kurgusuna mahkum etme riskini taşıyor elbette.

Yazının sonraki bölümlerinde, anılan seçme üzerinden medyada karşımıza çıkan 'seyirlik' aşk temsillerini[1] Türkiye özelinde tartışmaktayız. Bu kısmın da benzeri sınırlılıklar içerdiğini; medyadaki temsillerin farklı toplumsal sınıf ve gruplar tarafından nasıl alımlandığını, pratik edildiğini sorgulamamak gibi bir eksikle malûl olduğunu vurgulamalıyız. Yine de yazının kendi üzerine düşünüp (self-reflexive) eksikliklerinin ve sınırlılıklarının izleyen bölümlerde daha da açımlanması çabasının, bir yandan da, bizzat 'temsil' kavramıyla ilişkili pek çok soruyu tartışmaya taşıdığını belirterek, böylesi sınırlılıklara kısmen de olsa olumlu bir katkı sağladığı söylenebilir.

Bu noktaya dek anlaşılmış olabileceği gibi, yazının ekseninde 'temsil' kavramı bulunmakta; yeri geldikçe kavramla ilgili bazı soru ve sorunlar yazının sınırlılıklarıyla da bağlantılı bir biçimde irdelenmektedir. Fakat burada aşkın temsilleriyle ilgilenmenin arka plânında yatan bir önemli varsayımın altını en baştan çizmek gerek: Aşk 'aşkın' [*transcendental*], kendinde bir değer değildir; kanunu farklı dönemlerde farklı şekillerde yeniden yazılır[2].

---

[1] Bu kavramı, biraz abartma riskini de göze alarak, dünyayı anlamlandırma, hakkında konuşma ilişkisiyle ele alınabilecek anlamı yanında, daha sonra sözünü edeceğimiz seyirlik hâlleriyle 'müsamere' anlamında da kullanabiliriz diye düşünüyoruz.

[2] Burada aşka bir 'öz' arandığında psikoanalizin tartışma konularından biri olarak 'arzu' kavramıyla ilişkili ne söyleyebiliriz sorusu akla gelebilir. Bu soruyla etraflıca ilgilenmek elinizdeki yazının sınırlarını aşsa da, söz konusu tartışmalarda genellikle arzunun hiçbir zaman bir nesnesinin olmadığı;

Aşk söylemi ya da aşk hakkındaki söylemler, bu söylemlere içkin güç, iktidar, çıkar ilişkileri ve çatışmaları hakkındadır; sevgi, arzu, erotizm ve cinsellik gibi ilişkili başka bazı kavramların işaretlediği tüm durumlar gibi... İzleyen bölümlerde bu noktayı daha da açmaya çalışacağız.

Φ

Antik Yunan'da erkekle kadın arasında yalnızca üreme amacıyla varolan bir cinsellikten bahsedilir; aşk ise erkekler dünyasına aittir[3]. Bauman (1998) da Hıristiyanlığın ortaya çıkışından sonra bile iki cins arasında şimdi anladığımız şekliyle bir 'romantik aşk'tan uzun zaman söz edilemeyeceğini, bu dönemde yine üreme amaçlı bir cinselliğin hüküm sürdüğünü belirtir. Aşkın romantik ve insana âit özel bir hissiyat olarak kurulması, Evans ve Bauman gibi yazarlara göre, Aydınlanma sonrası Romantizm akımıyla ilgili bir durumdur. 18. yüzyılda, Batı'da belli bir rasyonalizm ve buna dayalı modernlik anlayışına karşı bir tepkiyle gelişen Romantizm, Aydınlanma'nın genel, niceliksel ve hesaplanabilir olanın peşinde koşan önermelerine, duygu dünyasından arındırılmış soyut bir insan ve insan aklı varsayımına itiraz ederken, sorumluluk ve yükümlülüklerle birlikte yurt/toprak ve din ile ilgili olanı sahneye davet eder; sadâkat, âidiyet, arkadaşlık gibi duygulara ve insanlar arası ilişkilere vurguda bulunur. İşte, kadınla erkek arasında yüceltilen aşk kurumu da -kurum sözcüğünün her iki anlamıyla- bu dönemde karşımıza çıkmakta, dönemin romantik şair ve yazarlarının yapıtlarında ifadesini bularak yaygınlık kazanmaktadır. Bu yapıtlarda giderek 'geleneksel' ya da, daha doğru bir deyişle, bildik cinsiyet stereotiplerinden bağımsızlaştırılmaya çalışılan kadınlarla erkeklerin içlerinden gelen bir duygulanım, tutku ve arzuyla; 'derin bir aşk'la birbirlerine bağlanmaya başladıklarına tanık oluruz. Aşk, hesaba-kitaba vurulamayanın, aklın ötesinde, yüce ve daha derinde olanın sözcülerinden biri olarak kurumlaşmaya başlamıştır böylelikle.[4] Uğruna ölümün bile göze alınacağı kutsal değerler mertebesinde yerini almış; özellikle romanın kurgu dünyasının gösteri malzemesi hâline gelmiştir.

Ancak Evans'ın da, Jane Austen romanlarından yola çıkarak belirttiği gibi, bu romantik aşk hiç de başta düşünülen renkli insan ilişkilerini göstermez; öykülerde aşk peşinde koşan hep kadınken erkek aşka kayıtsız hattâ

---

aşırılığı, taşarlığı ve gücüyle aslında arzu diye adlandırma manevrasına da direndiği ileri sürülebilecek bir yakalanamazlık, Ötcki'yle ilişkiyi kurarken bir yandan da onun kaybına işaret eden hep bir istemede-kalma hâli olduğuna dair yapılan vurguları kısaca hatırlatalım (örnek olarak bkz. Spargo ve Botting 1993). Öyleyse, bu adlandırmaya gelmeyenin her adlandırma manevrasında bir temsil alanına, dolayısıyla, ister istemez bedenle ve bedene yazılan iktidar/direniş, güç, çıkar, çatışma alanına çekildiğini ve hakkında ancak bu şekilde konuşulabildiğini ileri sürebiliriz.

[3] Bkz. Evans, Mary (1998).

[4] Bu noktada, romantizmin de varolan rasyonalizme karşı gelişmesine karşın bir tepki olarak varlığını yine de aynı toprağa borçlu olduğunu belirtmek gerek. Zaten akıl ve duygu dünyasının ayrılığının bu anlayışta varlığını sürdürmesi, tersine çevrilmiş olsalar da terimlerin aynı olduğunu göstermektedir.

karşıdır. Kadın için erkek ve erkeğe duyulan aşk bekârlıktan ve bu durumun sınırlılıklarından kurtuluşun habercisiyken, erkek kadında farklı bir yakınlaşmanın, samimiyetin umudunu arar. Ama her iki taraf için de sonuçta romantik aşk kişisel zorluklara, sorunlara çözüm aracıdır. Roman karakterleri arasındaki romantik durumun özellikleri genelde şu reçeteye uygun şekilde işler[5]:

–Karakterler başlangıçta birbirlerine karşı samimiyetsizdirler, yalan söylerler. Ama sonunda mutlu olabilmek için birbirlerine dürüst olmayı öğrenmek durumundadırlar.

–Genellikle karakterler arasında sosyo-ekonomik bakımdan farklar vardır ama aralarındaki bu farklara saygı göstermeleri gerekir.

–Aralarındaki farklardan kaynaklanan sorunları çözen çift hem kişisel dünyalarında hem de toplumsal yaşamda ilişkilerine yer bulurlar.

Evans ayrıca bu romantik aşk kurgusunun 'tüm engellere karşın eşin özgür seçimi' temâsını özellikle vurguladığını belirtmektedir. Severek, âşık olarak seçilen eş durumu ise anlaşmalı evliliklere ve ataerkil düzenin baskılarına karşı kadın ve erkeğin kazandığı bir çeşit kendi kaderini kendi tayin etme zaferi, özgürleşme olarak sunumlanmaktadır. Oysa bu, kişileri -özellikle de kadınları- özgürleştirmek şöyle dursun, romantik aşk beklentisiyle örülmüş başka türden talepler kıskacına hapsetmektedir. Rasyonalizmin eleştirisinden yola çıkan romantik aşk kurgusu arzunun özgürleşmesinden ziyade onun yine belli bir rasyonele göre örgütlendiği, standart, hesapla ölçüleri tasarlanmış, tek örnek bir elbiseye kıstırılmasıdır.

Aşk romanlarında karşımıza çıkan bu aşk kurgusu, bir yandan da, Batı toplumunda aşkın nasıl algılanıp yaşanması gerektiğine dair temsiller sunmaktadır kuşkusuz: 'Gerçek aşk', 'ölümsüz aşk' ve 'ilk görüşte aşk' bu temsillerle dile gelen ve günlük yaşamda böylelikle yer tutan ifadeler hâlini alırlar. Illouz (1998)'ın La Rochefoucauld'un yorumlarını hatırlatmasındaki gibi, belki de insanlar aşk hakkında bu kadar çok şey duymasalar âşık da olmayacaklardır; ya da en azından o şekilde âşık olup aşk acısı çekmek durumunda olmayacaklardır.

Φ

Ancak Batı'daki bu romantik aşk kurgusu sonraki modern aşk kurgusundan farklılıklar göstermektedir. Evans'a göre, 19. yüzyılın ortalarından itibaren gerçekleşen ve 20. yüzyılda hızlanan bir dönüşümle birlikte aşkın giderek cinsellikle örtüştüğü başka bir aşk temsiliyle karşılaşmaktayız. Bu, aynı zamanda, Batılı toplumlarda sanayileşme ve kapitalistleşmenin de yerleşikleş-

[5] Aynı reçetenin Türkiye'de bir zamanlar çok satan ve şimdilerde bazılarının yeniden basımı yapılan aşk romanları ve çoğu bu romanlardan uyarlama 'Yeşilçam' filmlerinde de işletildiğini hatırlatalım.

tiği bir döneme karşılık gelmektedir; aşk da bu arada tüketimin yeni bir alanı olarak yeni bir ifade bulacaktır. Söz konusu dönüşümün belki de en ilginç niteliği romantik sözcüğünün artık cinsel cazibe ve arzunun ev-içi tüketime göre örgütlenmesine paralel düşen bir anlam edinmesidir. Bauman ise, bu dönüşümü biraz daha farklı bir biçimde, daha çok cinsellik üzerinden ele almaktadır. Ona göre, Aydınlanma öncesi Batı toplumunun kültürel stratejileri -ki devlet ve kilise kaynaklıdır- erkekle kadın arasında yalnızca üreme amaçlı cinselliğe izin vermekteydi. Aydınlanma ve Romantizmle birlikteyse cinselliğin yalnızca aşkla ilişkilendirildiğinde kabul edilmesi şeklinde bir değişim yaşandı. Ancak günümüzün postmodern Batı toplumu cinselliğin ne aşk ne de üremeyle ilişkilendirildiği, başka türden bir kültürel stratejiye sahnedir: Cinsel hazların kendi başına değerli addedilmesi ve peşlerine düşülmesi Batı toplumunda artık bir kültürel norm hâlini almıştır. Romantizm eşlerin özgürce seçimi gibi bir temsile dayanıyorduysa, post-romantizm de kendisini cinsel hazların özgürce peşine düşmek olarak sunuyordu. Bauman, bu dönüşümün kapitalizmle ilişkisini kurarak erotik devrim ve postmodern durumun başka bazı özellikleriyle örtüşmesine dikkati çekmektedir. Bu örtüşmeler hakkında iki temel önermesi vardır: Klâsik panoptik modelin çözülüşü ve yerine yeni bir panoptik modelin gelmesi ile insanların kendi ölümlülüklerinin giderek daha çok farkına varmaları.

Foucault'nun (Bentham'dan yola çıkarak) kavramlaştırdığı panoptik model, toplum üyelerinin fabrikalarda, hapishânelerde, okul ve hastanelerde görmeden görüldükleri, ne zaman tam olarak gözlem altında olduklarını bilemeden her zaman gözlenebilecekleri düşüncesiyle hareket ettikleri bir düzen oluşturma ve sürdürme mekanizması olarak işlemekteydi. Özellikle erkeklerin fabrikada ve orduda emre hazır şekilde çalışmalarını sağlayan bu mekanizmanın daha sonra kadınları da kapsayacak şekilde işlemesi, çalışma ve dövüşme yeterliliğinin toplumda bir 'norm' olarak kurulmasını sağlamaktaydı. Modern tıp da bu normu 'sağlık' olarak adlandırdı. Ancak teknolojik dönüşümlerle birlikte toplum giderek kitlesel bir ordu kuvveti ve sanayi gücü ihtiyacını yitirdiğinden, günümüz Batılı toplumunun üyelerini törpüleyecek olan da Foucault'nun kavramlaştırdığı türden bir panoptik model olmaktan çıktı. Postmodern kadın ve erkekler kısıtlayan düzenlemelerden ziyade arzu ve ihtiyaç icat eden reklam kurallarıyla yaşamaktadırlar; yeni deneyimler peşinde koşup olabildiğince değişik, öncekilerden farklı olduğu varsayılan deneyimler biriktirme telaşındadırlar. Bu yeni düzenin normu ise her zaman işte dinç olabilmeyi gerekli gören sağlıktan çok, yine sağlıklı olmayı temel alsa da sağlıklı bireylerin sürekli hareket hâlinde olmalarını, hep daha esnek ve yeni deneyimler/tecrübeler peşinde koşabilmelerini hedefleyen 'fitness'tır. Ancak bu 'fit' olma ihtiyacının bir sınırı da yoktur; insanlar ne zaman 'fit' olduklarını, yeterince 'fit' ve esnek olup olmadıklarını anlayabilme olana-

ğından yoksundurlar. Üstelik bu norm, belki de norm olma koşullarına da tezat bir biçimde, diğer insanlarla karşılaştırılıp, ortak bir dolanıma sokularak paylaşılabilecek bir tanıma, anlama, somut bir zemine de sahip değildir. Dolayısıyla postmodern bireyin hep daha 'uyarlı' ve esnek olma ihtiyacına yoğun bir belirsizlik ve telaşlılık hâli eşlik etmektedir. Sonuç, bir yandan yeni cinsellik deneyimlerini sırf bu deneyimlere sahip olma adına biriktirip bundan bir özgürlük hissi devşiren postmodern bireyin, bir yandan da, kendisini içinde bulunduğu belirsizlik hâlinden çıkaracak sağlam ve güvenli bir zemin araması çelişkisidir.

Üstüne üstlük bu postmodern birey ölümlülüğünün giderek daha da fazla farkına varmaktadır. Aydınlanma-sonrasının insanı sonsuz/ölümsüz ölümlülüğe sonsuz/ölümsüz aşk, bağlılık önermeleriyle ölümlülüğe katlanmaya çalışırken, modern-sonrasının, postmodern durumun insanı için ölümsüzlük vaadi ya da, daha doğru bir ifadeyle, ölümlülükten kaçış olanağı anlık yaşam deneyimlerinde, hemen şimdi ve buradaki eğlenme/eylenme hâlindedir. 'Şimdi' böylelikle, geçmiş ve geleceğinden koparılır; yalnızca 'o' anda varolana, yüzer-gezer bir deneyim zamanına hapsedilir. Bu şekilde deneyimlenen aşklar da yüzer-gezer, Bauman'ın başka bir çalışmasına referansla, 'likit' aşklardır[6]. Ya da belki bu deneyimlere giderek Türkçe'de de daha fazla yer etmeye başlamış 'ilişki' tabirini kullanarak, likit ilişkiler demek daha uygun düşebilir. Bu deneyimleri aşk yerine ilişki diye tabir etme yönündeki eğilimin, bu yazının daha sonraki bölümlerinde de açımlanmaya çalışılacağı gibi, romantik aşk temsilinin topyekûn sahneden silinmediğinin, hattâ Bauman'ın işaret ettiği belirsizlik hâline karşı güvenli zemin arayışının bir ifadesi olarak, bir yandan kısa süreli ilişkilerin ve uyar-olma hâlinin devamlılığını sağlarken, bir yandan da bu nedenle yaşanan tedirginlik ve telaşlılıktan, belirsizlikten kurtulma vaadini pompalamayı sürdürdüğünün bir işareti olarak yorumlanabileceğini iddia edeceğiz.

Batı'da yükselen boşanma oranlarıyla da kendini belli eden[7], 'ölüm bizi ayırana dek' ifadesinin sözde de olsa pek kıymetinin kalmadığı bir (postmodern!) durumun, anlık deneyimlerin, kısa süreli ilişkilerin kapitalizmin değişen veçhesiyle bağlantısını kurmak da gerekiyor elbette. Bu, Evans'ın yukarıda da andığımız ve kapitalistleşmenin yerleşikleşmesiyle birlikte 19. yüzyılın ortalarından itibaren ortaya çıkıp 20. yüzyıl boyunca giderek ivme kazanan, aşkın yeni bir tüketim alanı hâlini aldığı, cinsel cazibe ve arzunun ev-içi tüketime yönelik olarak örgütlendiği yolundaki saptamasını daha yakından irdelemeyi zorunlu kılıyor. 19. yüzyılın, Batı'da iç-dış, mah-

[6] Bauman'ın *Liquid Love* adlı bu çok yeni çalışmasını henüz okuma fırsatı bulamamakla birlikte hakkında edindiğimiz bilgi için bkz. Elliott, A. (2004).

[7] Minogue (2003), İngiltere ve Amerika'da boşanma oranının % 50 olduğunu belirtmektedir.

rem/özel-kamusal ayrımı bakımından bir dönüşüme de karşılık geldiği, bu yüzyılda evin dışarıdan kaçılıp sığınılacak bir 'iç' sunmaya ya da böyle bir ideal oluşturmaya başladığı düşünülürse, arzunun da bu dönemde ev-içi tüketime göre örgütlenişi özellikle kentsel mekânın yeniden örgütlenmesine de koşut bir hâl alıyor diyebiliriz. Sennett'a göre, önceki dönemlerde kentin merkezinde, her yerden görünerek manevî sığınak arayanları kendisine çağıran katedralin yerini bu dönemde, Sanayi Devrimi sonrasının tekinsiz, sevgisiz, karmaşanın hâkim olduğu fiziksel dış yaşamdan kaçanların sığınağı olarak, samimiyetin, öznel iç yaşamın düzenli mekânı 'ev' almıştır:

> *Sokağın kalabalık yaşamı sertti, suçla doluydu, soğuktu ve hepsinden öte, karmaşıklığıyla kafa karıştırıyordu. Özel âlem, işbölümünü ailenin duygusal âlemine de uygulayarak, aile yaşantısını odalara bölerek düzeni ve netliği arıyordu. Bundaki mantık, bir şeyi kendisini oluşturan bölümlere ayırmaktır; o zaman onun ne olduğunu anlarsınız. Ama ortaçağın kaosla netlik arasındaki kopukluğundan farklı olarak, kamu âleminde başlayan bölümlenme işlemi, işbölümü yoluyla özel alanda da devam ediyordu. Ayrılma, caddede olduğu gibi, aile içinde de yalıtımı getirdi.*[8]

Diğer deyişle, karmaşanın hâkim olduğu dışarısının karşısında, kişinin düzen ve huzur bulup, gerçekten 'kendi' olabildiği bir iç mekân olarak 'ev'ler kurulmaya başlanmıştı 19. yüzyılda ama; bir yandan da, bu evlerin düzeni dışarının bölümlenme anlayışına göreydi. Aile üyelerini, ortak ve özel kullanım alanlarını, bedensel olanla olmayanı birbirinden ayırarak bölen bir anlayıştı bu ve "*... öznel yaşantının ev içinde dükalıklara ayrılması anlamına geliyordu: Aşk, oyun, iletişim; bunların her biri -mutfak, tuvalet, banyo gibi- bedensel mekânlardan birer birer ayrıldı*".[9] Böylelikle bölünmüş, daraltılmış iç mekânlar oluşturma yönündeki eğilim başlangıçtaki daha sıcak ve içten bir ev-mekân arayışına karşın kendi soğukluğunu dayattı. Başka bir şekilde ifade edecek olursak, aranan 'iç' aslında yoktu; dışarısı ortaklıkla kurulan, kaçılıp saklanacak değil kamusal insanın şu ya da bu şekilde müdahalesi ve katılımıyla 'olan' bir mekân olarak algılanmadığı; içerinin hep dışarıda kaldığı anlaşılmadığı; iç arayışının kendisinin çok dışsal bir duruma karşılık geldiği kavranmadığı sürece, bu arayıştaki insan huzursuzluğa, yalıtıma mahkûmdu.

---

[8] Sennett, R (1999), s. 45. Sennet, 'iç'in bu şekilde yeniden düzenlenmesinin öncelikle burjuva, hâlivakti yerinde olan için geçerli olduğunu ancak yoksulların da kendilerine daha zengin olanları örnek alarak aynı ayrımlaşmayı uygulamaya başladıklarını belirtiyor. Ayrıca vurguladığı bir başka nokta da bu 'iç'in kadınların kapatıldığı bir "ahlâksal sığınak" olması ve fakat orta sınıf kadınlarının da aslında birbirlerini iç mekânlara girmeye zorlayarak, ahlâkı düzenlilikle eş tutan bir anlayışla yoksul hem cinslerini bir çeşit yüce gönüllülük (!) 'sokaktan kurtarma' misyonunu üstlenerek onların yaşamlarına müdahale etmeleridir (özellikle bkz. ss. 46-47).

[9] A.g.e.; s. 44.

İşte Evans'ın sözünü ettiği, arzunun örgütlendiği evin içi böyle bir 'iç'ti ve tüketim mutfağa, yatak odasına, banyoya ve diğer bölümlenmelere uygun çeşitli alternatifler sunmaya yönelik biçimde işlerken, aşkın daha çok cinsellikle örtüşmeye başladığı bir dönemde aşkı da yeni bir alış-veriş alanı hâline getirdi diyebiliriz. Bauman'ın belirttiği türden postmodern ilişkilerin ise, artık bir 'iç'in mümkün olmadığını ya da, daha doğru bir deyişle, ev-içinde aranan huzur, güven ve kendiliğin bir yanılsamadan ibaret olduğunu fark eden ama dışarıyı, hâlâ ortak bir yaşama alanı olarak görebilmekten de mahrum, kendini arzu tüketimine vurmuş deneyim biriktiricilerinin/tüketicilerinin arasındaki ilişkiler olduğunu ileri sürersek çok da abartmış olmayız herhâlde: likit aşklar, ilişki deneyimlerini bir alış-veriş merkezinin [*mall*] sunduğu çeşitlilik, yenilik ve vazgeçilebilirlik dünyasına dahil etmekte[10], tüketimle körüklenen bir gençlik, güzellik, cinsellik tutkusu bu 'şimdi'lik ilişki deneyimlerine ve bu deneyimlere yönelik piyasa sunumlarına eşlik etmektedir. Bulunamayan iç, tüketimle tanımlanan dışa vurmuştur.

Burada bir parantez açarak, söz konusu post-modern ilişkilerin, likit aşkların her zaman romantik aşk kurgusunu dışlayan bir nitelik taşımadığını iddia edeceğiz. Her ne kadar Bauman'ı da aralarında sayabileceğimiz bazı yazarlar romantik aşkın artık tedavülden kalkmış ya da kalkmakta olan bir temsil olduğunu ileri sürüyorlarsa da, romantik (sonsuz, ölümsüz, gerçek) aşk, yukarıda da belirttiğimiz gibi, tüm bu deneyim tüketiciliğinin yarattığı tedirginliğe, belirsizliğe karşı güvenli bir liman olarak sunulmayı sürdürüyor. Ya da söz konusu tüketimin devamlılığını sağlamak için tedirginliği –en azından kadınlar için– azaltmanın bir aracı olarak tedavülde diyebiliriz. Yoksa romantik aşkların, artık daha çok komedi konusu olsalar bile, filmhikâyelerinin hâlâ bu kadar çok satan temasını oluşturmalarını[11], *Rüzgar Gibi Geçti* ve *Casablanca*'nın belli aralıklarla tüketime sunulmalarını, cinselliğin ön plâna çıktığı 'parçaların' yanında bazen sönük kalsalar da yine de romantik aşkı anlatan popüler şarkıların (Whitney Houston ya da Celin Dion 'seslendiriyorsa') listelerde pek de küçümsenemeyecek yerlere, azımsanamayacak satış rakamlarına sahip olmalarını nasıl yorumlamalı? Eğer romantik aşkı daha önceleri 'gerçekten' yaşanan ama şimdi yalnızca temsil düzeyinde kalan 'nostaljik' bir durum olarak görmek –ki bu örneğin Bauman gibi aşkı

[10] Elliott, A. (2004).

[11] Burada Denzin (1991)'in filmlerle birlikte sunulan romantik aşk kurgusu için yaptığı eleştirileri hatırlatmak yerinde olabilir: Denzin'e göre, nasıl başlarsa başlasın, nasıl gelişirse gelişsin, romantik filmlerde kurgulanan hâliyle aşk aslında geleneksel ailenin anlamlarını yenilenmiş biçimleriyle bize sunmak isteyen hiper-gerçek gösterilerden öteye geçmiyor. Bizlere ne kadar farklı görünürse görünsün, geleneksel ataerkil düzeni devam ettirmekten ileri gitmiyor. Evliliğin bir amaç olarak sunulduğu bu kurgular, Denzin'e göre, kapitalist tüketim ekonomisinin temel taşı olan 'çiftler' yaratmayı, böylece de kendi düzenini devam ettirmeyi amaçlıyor.

kültürle ilişkilendiren biri için pek de söz konusu olamaz –mümkün olsaydı, böyle bir soru da yersiz olurdu. Oysa 'romantik' aşk önceden de bir söylem ve temsil alanının ürünüyse, aşkın kanununu romantik yazan bir dönemin ürünüyse eğer, hâlâ bu romantik yazımın [*inscription*] varlığını sürdürüyor olması vurgulanması gereken bir nokta. Belki de bu, temsil sözcüğünün taşıdığı zorluklarla da ilişkili bir soruna karşılık gelmekte: temsil kavramının ister istemez gerçeklik kavramıyla arasına koyduğu mesafeyle ilgili bir soruna...

Buraya kadar anlatılanlarla ilişkili bir başka sorun da, yazının başında da dikkat çekilen, Batılı modern ve postmodern bireyler genellemelerinde yatan ama bazen genelleme olduğunu unutan ve de unutturan anlayış. Diğer deyişle, deneyim sahibini biraz da tekleştiren anlayış.

Bu iki çekince sabit kalmak kaydıyla, yukarıda bahsedilen türden bir içdış ayırımının ve bu ayırımın kamusal insanın çöküşünü haber verirken, bu duruma nasıl bir samimiyet/yakınlık, dürüstlük saplantısının eşlik ettiği üzerinde ayrıca durmaya değer görünüyor. İç, ya da ev, burjuva bireyin kendisi olabildiği yer olarak tesis edilirken, bir yandan da, kendisi olabilmek kendini açmak, itiraf edebilme koşullarıyla ilişkili görünmekte. Dışarıda kendini açamayan, samimi olamayan bir kişilikten ve aynı zamanda kişiliğini hem 'kaçıran' –zira o kişiliği çok farklı ve özel, kendine özgü kurma eğiliminde bir ben'dir söz konusu olan– hem de 'iç' olduğu varsayılan bir mekânda ifşâ arayışından bahsetmekteyiz burada. Cinsellik de yalnızca bu içe dair bir durum olarak kurulmaya çalışıldıkça, 'iç'in özgürlük ve kendilik iddiasının içerdiği birincil alanlardan biridir. Ve yine, 'iç'in dışa vurduğu, narsistin aslında kendilik iddiasını yaban ellerde kanıtlamak –içeride kalmak istemesine karşın, içerinin artık pek de mümkün olmadığının farkında ama dışarıyı yaban, düşman olarak görmeye devam eden, kamusal olamayan insan– durumunda kaldığı Batılı şimdiki (postmodern!) zamanların önemli alanlarından biridir cinsellik; yani, hem narsist hem de paranoyak burjuva kişiliğinin şimdiki 'ben' hâlidir:

> *Özünde bu denli iyi niyetli olan cinsel özgürlük çabaları neden benlikle ilgili çözümsüz, sihirli bilmeceler hâline geliyor? Mahremiyetin bütün amaçlara hizmet eden bir gerçeklik ölçütü olduğu bir toplumda deneyim iki şekilde düzenlenmektedir ki, her ikisi de bu amaçlanmamış yıkıcılığa yol açar: Birincisi, böyle bir toplumda, narsisizmin temel insanî enerjileri öyle harekete geçirilir ki, sistematik ve sapkın bir biçimde insan ilişkilerine girerler. İkincisi, böyle bir toplumda insanların birbirlerine karşı 'dürüst' ve sahici olup olmadıklarının sınanması, mahrem ilişkilerde görülen piyasa tarzı mübadele tarzının ölçütü hâline gelmiştir.*

Klinik anlamda narsisizm, kişinin kendi güzelliğine duyduğu aşk şeklindeki popüler görüşten kesin olarak ayrılır. Daha geniş anlamda, bir karakter bozukluğu olarak, neyin benliğin tatmininin alanına ait, neyin bu alanın dışında olduğunun algılanmasını engelleyen kendine dönüklük hâlidir narsisizm. 'Bu kişi ya da olay benim için ne ifade eder?' şeklindeki bir takıntıdır. Diğer insanların ve dış edinimlerin kişisel önemleri öylesine vurgulanır ki, söz konusu kişiler ve olaylar kendi başlarına anlamsız hâle gelirler.[12]

İşte, 'iç'e saklanmaya çabalayan ama dışı da ortak bir alan olarak kuramayanın açmazıdır bu: Kişi ve olaylara takıntılı, onların 'kendi'siyle ilişkilerini unutan, hafızasız, aslında yalnızca kendisini başkalarında seyreden bir 'benlik' durumu. Bir diğer deyişle, seyirlik -diğerleri seyrettikçe olduğuna inanmaya çalışan ama bu seyri hep kendine yormaya çalıştıkça olamayan- benlikler durumu...

Belki de tam bu noktada böylesi seyirlik ve hafızasını kaybetme iddiasındakilere uyar, artık yalnızca ev-içine yönelik değil ama kişi, mekân ve olaya göre örgütlenen tüketim ve bu tüketimin 'format'larından söz etmeye başlamak yerinde olur.

Φ

Burada hatırlatmakta fayda var ki, birazdan sözünü edeceğimiz formatlar her zaman yalnızca format mantığının güdümünde olmayan, hattâ bazı kişi, olay, belki de doğrusu oluşları, formatladıkça formata aykırı düşeni de ister istemez barındıran bir nitelik sergilemektedir. Biraz da olagelenin, oluşun böyle bir formatlanmaya direnişi var diyebiliriz herhâlde![13] İkinci ve aslında ilişkili olarak, buraya dek daha ziyade Batılı olarak konumlanan temsillerin Batılı coğrafyanın dışındaki konumlanışının da söz konusu format mantığını bazen sorunlu hâle getirdiğini belirtmek gerekiyor. Son zamanlarda formatlı programların Türkçe hâllerinde sıkça duyulabilecek bir tabirle 'formata aykırı' durumlar da ayrıca üzerinde bir inceleme yapmayı gerektirmektedir kısacası. Bu da temsil sözcüğünün katlı sorunlarından -temsil, medya dolayımıyla yeniden temsil, temsil ve gerçeklik ilişkisi gibi bu yazının sınırlarını aşan- bazılarını önümüze getiriyor.

Ancak söz konusu türden formata aykırı durumları ve ilişkili soruları -önemlerini asla inkâr etmeden- şimdilik bir kenara bıraktığımızda, özel/mahrem addedilenin bu dışa vurmuş, formatlı seyirlik hâllerinde (seyirlik

[12] Sennett, R. (1996), ss. 21-22.

[13] Bu konu aslında popüler kültür-yüksek kültür arasında kurulmaya çalışılan karşıtlıkla ve karnavalesk kavramıyla ilişkili bir dolu başka tartışmayı da önümüze koymaktadır ki, yazının sınırları nedeniyle, şimdilik bu noktayı yalnızca vurgulamakla yetineceğiz.

olan bazen formata uymasa da) dikkati çeken birkaç noktayı vurgulamak istiyoruz:

İlkin, 'iç'in dışa vurmuş bu hâllerinden en 'göz'e çarpan ve seyirlik olanının '14 Şubat-Sevgililer Günü' olduğu iddia edilebilir. Bu günü, tüketim ile seyirlik olanın ne denli iç içe geçmiş olduğunun 'küresel' bir ifadesi olarak seyretmekteyiz, televizyon ekranlarında, gazete ve internet sayfalarında. Medya tüketimin seyre sunduğunun dolayımlandığı birincil mekânlardan biriyken, gündelik yaşam seyrinin de medyadan bağımsız ol(a)madığı düşünüldüğünde, ya da seyirlik ol(m)anın peşindeki garip benliğin gündelik yaşamı medyanın seyrettirme, sunum olanaklarından ayrı ele alınamadığında, her türden medyanın bu açıdan önemi yadsınamaz (ama sorgulanabilir!) bir özellik taşımaktadır. Burada, tüketimin kendilik ve 'iç'lik durumunu nasıl içerdiğine dair bazı gazete başlıkları üzerinden bazı örnekler sunalım:

– "14 Şubat ertelensin, kış ağır geçiyor, satışlar yeterince iyi değil" (13 Şubat 2004, *Yeni Şafak*)
– "Ekonomiye Sevgililer Günü Dopingi" (10 Şubat 2004, *Hürriyet*)
– "Gülü Seven Fiyatına Katlanır" (10 Şubat 2004, *Hürriyet*)

Bu başlıklardan ikincisine konu olan haberi, aşk tüketiminin boyutlarını göstermesi bakımından biraz ayrıntılandırmakta fayda olabilir:

EKONOMİYE SEVGİLİLER DOPİNGİ

14 Şubat Sevgililer Günü, sevgililerin kalplerini kazanmak isteyenlerin yapacağı alışverişleriyle ekonomiye de dinamizm getirecek. Birçok üretici firma, Sevgililer Günü'ne özel ürün ve hizmetler geliştirdi. Çiçekçilerin yanı sıra beyaz eşya, tekstil, turizm sektörlerinde de Sevgililer Günü hazırlıkları sürüyor. Aziz Valentin'in, M.Ö. 4. yüzyılda öldürülmesinden bu yana sevgi ve sevgilileri hatırlatan 14 Şubat dolayısıyla mağaza ve alışveriş merkezlerinde yaşanan hareketlilik, esnafın da yüzünü güldürecek.

Geçen yıl Kurban Bayramı ile çakışan Sevgililer Günü'nde Bankalararası Kart Merkezi switch sisteminden 1 milyon 344 bin 768 adet işlem geçmişti. 10-16 Şubat 2003 tarihleri arasında ise toplam 8 milyon 207 bin 106 kredi kartı işlem adediyle 309 trilyon 664 milyar 147 milyon liralık işlem hacmi gerçekleşmişti.

Bu örnekler yanında, çok satan gazete ve diğer bazı neşriyatın 'Sevgililer Günü'ne özgü, o günü 'özel, çok özel' kılmaya yönelik hediye, yemek, tatil vb. seçeneklerini, geç kalmış alış-verişler için ne yapılabileceğine dair uzmanlaşmış reçetelerin ayrıntılarını ayrıca anımsatmaya gerek yok. Eğer gündelik hızınız sevgilinizi ya da 'ilişki'nizi unutturuyorsa 'Sevgililer Günü'nün tüm medyatik hatırlatmaları geç kalmanıza izin vermemekte:

– "Bu akşama kadar vaktiniz var. Sevgilisine henüz hediye almayanlar için son dakika seçenekleri" (14 Şubat 2004, *Milliyet Cumartesi*).

Bu seyirlik aşk formatlarına bir diğer örneği ise, seyrettirdiği çiftleri evlendirme hedefine son zamanlarda pek de ulaşamamakla birlikte 'iç'in gözetlenerek dışa atıldığı programlarda bulmak mümkün. Diyebiliriz ki, bu programlarda 'iç'in mümkün olmadığının farkına varan benlik içini tümüyle dökmektedir: Gerçeklik gösterilerinin aşk, ev-içi ve şimdiki-zamanlı, gözetlenebilir -yeniden canlandırmaya gerek bırakmayan ve en özel- bu yeni versiyonlarında 'gerçek aşk' ekranda aranıyor[14].

Sözü geçen medyatik evlendirme projelerinde ilginç iki özellikten bahsedilebilir: İlkin, bu programlarda tüm seyirlik, dışa vuran, pazarlanan, tüketilen ilişkilere garip bir 'gerçek aşk' romantikliği eşlik ediyor gibi. Benzeri bir durumun yukarıda anılan türden 'Sevgililer Günü' pazarlamalarında da bulunabileceğini iddia edebiliriz. Diğer bir deyişle, önceleri en 'iç'te olarak kurulmaya çalışılanın, rasyonalizmin duvarlarına karşı içten geleni yüceltenin tam da bu yüceltmeyle dışarının tüketi(m)ci buyruğuna hizmet ettiğini söyleyebiliriz. Hattâ böyle bir 'iç'in olmadığının farkına varma şaşkınlığının, içdış ayrımını sorunlaştırmak bir yana 'iç'i dışa vururken 'başka' ve nostaljik, şimdi olmayan ama olabilmesinin koşullarını da asla olmuşluğu bilinemeyen bir geçmişte ve romantiklik tüketimiyle ortaya döküldüğü iddia edilebilir. *Casablanca* filminin, hisli şarkıların, yeniden basılan eski romanlar ve hâlâ seyredilmeye/tüketilmeye devam edilen Yeşilçam melodramlarının hikmeti burada olsa gerek.

Bu formattaki programlarda dikkati çeken ikinci bir noktaysa, katılımcıların (ya da seyirlik kişilerin) sürekli dillendirdiği 'samimiyet' ya da dürüstlük takıntısı. Özellikle 'bayan' katılımcılarda kendini belli eden bu takıntı, Sennett'in sözünü ettiği türden bir narsisizmin ilginç tezahürlerinden biri olarak ele alınabilir mi? İlginç, zira Sennet'in yukarıda da alıntılanan ifadesiyle "sistematik ve sapkın bir biçimde insan ilişkilerine girme" ve "insanların birbirlerine karşı 'dürüst' ve sahici olup olmadıklarının sınanması" durumları söz konusu örneklerde medya dolayımıyla pazara ve seyre sunulmaktadır. Aynı durumu yalnızca evlendirme niyetli olan formatlar için değil, neredeyse her popülerleştirme arayışındaki yarışma programında dile getiri-

[14] Programın sloganı olan 'aşkın mimarı olan program' deyimi TV ekranında kurulan, inşa edilen aşk durumunu pek iyi özetliyor aslında. İlginç bir formatı olan bu programda, bir grup genç erkek ve genç kadın birbirlerine sunularak, kendilerine aralarından eş seçmeleri bekleniyor. Yarışmaya katılan insanları motive etmek için kullanılan araç, yani yarışmanın ödüllerine gelince: Yarışmayı kazanan çift elli milyar, bir ev ve bir otomobil sahibi olacak. Yıllarca, 'ne zaman', 'nasıl' ve 'nerede' geleceğini bilemeyeceğimize inandığımız 'gerçek aşk', artık milyonların gözü önünde, spotların altında, dört duvar arasında, sınırlı sayıdaki 'partner' adaylarının arasından yapılabilen bir seçimle, 'seyirlik aşk' olarak ve izleyicinin yalnızca seyretmesinin, 'iç'i gözetlemesinin de ötesine geçerek oylamayla ya da telefon bağlantısıyla müdahalesinin de bulunduğu bir biçimde gerçekleşebiliyor.

len ve 'sen ona âşık mısın?' şeklinde özetleyebileceğimiz soruşturmalarda ya da âşık ettirme niyetlerinde de bulmak mümkündür. İnsanlar seyredildikçe âşık oluyor; âşık oldukça seyrediliyorlar. Bu arada aşkları ve kişilikleri konusunda sahici, samimi, dürüst olmaya çağrılıyorlar; bazen çağrılmadan dürüstlük, sahicilik konusundaki erdemlerini bir çeşit 'reklamları izliyorsunuz' edasıyla özellikle dillendiriyorlar, bazen dürüst ve sahici olup olmadıkları konusunda teste tâbi tutuluyorlar. Türker'in sözleriyle, "mahrem, sıkıcı bir şaka" imiş; samimiyetle, içtenlikle hafifliyoruz:

> *... Milyonlar onları izliyor. Erkeklerin hapis tutulduğu evde karta kaçmış oğlan çocukları olarak, 'benim çikolatamı kim yedi?', 'bulaşığı en son kim yıkadı?' kavgalarıyla kişilik tartısına çıkıp çıkıp inen, yetişkin olmanın hiçbir tanımına uydurulamayacak adamlarla öte tarafta dürüst, içten, duygusal taklidi yapan mahallenin kızları durmadan birbirlerini seyrediyor, eşleşmeye çalışıyor. Görücü usulünün ardına kadar kamuya açıldığı; bütün toplumu bir dünürler ordusuna çevirdiği bu programın son derece eğlenceli olan yanı, bu toplumun içinden seçilmiş sıradan insanların kameranın varlığına ne kadar kısa sürede alışmış olduğunu göstermesi. Seyredilmenin zevki, tartışmalar esnasında sıkça 'milyonlar bizi izliyor' uyarısıyla tazeleniyor... Samimiyetin ne kadar iyi oynanırsa o kadar sahici bulunup oy kazandığı bu 'know-how'ı Batı'dan satın alınmış hücrelerin işletmesi sırasında örtbas edilen 'gerçekler'in ortaya çıkarılışı da işin dramatik zenginliğine zenginlik katıyor. Demek, bu yarışmacı yalan söylemiş, demek dışarıda bıraktığı bir nişanlısı varmış...*[15]

Φ

Yazıyı bitirirken medya dolayımıyla ve tüketime göre örgütlenmiş bir şekilde karşımıza çıkan bu aşk hikâyelerinin Türkiye'de 1980'lerde meydana gelen iklim değişikliklerivle ilgisinden bahsetmek istiyoruz. Gürbilek (1992) sözünü ettiğimiz bu iklim değişikliklerine dikkati çekerken, 'mahrem'in ısrarla söze döküldüğü; insanların özel hayatlarını itirafa çağrıldığı -bunu çoğunlukla gönüllü yapmalarına karşın, gönüllü olmadıklarında zorlandıklarını da söyleyebiliriz; aşkın ve cinselliğin, ölümün ve başka her türden acının da samimi (!) bir dille konuşulduğu/konuşturulduğu; kültürle ilişkinin 'bir uyarı ve şok', 'bir vitrin ve seyir ilişkisi' hâline geldiği; görüntü ve görünmenin düstur hâlini aldığı bir dönemi işaretlemektedir: Teklifsiz bir dille vitrinde yaşanan bir dönemi... Ancak Gürbilek'in belirttiği gibi bu teklifsiz dilin kimsenin sözünü kimseye iletmediği, zengini yoksuldan ayırıp karşılaşmayı ve teması, giderek imkânsız hâle getiren süreçler düşünüldüğünde durum daha da netleşiyor. Bu teklifsiz dil herkesin konuştuğu dil değil:

[15] Türker, Y. (2003).

Bir yanda kendini taşradan, yoksulluk ve isyandan ayıran, kendini bütün bu çelişki ve çatışmaların dışında tanımlamak isteyen bir Türkiye var. Reklamların sunduğu seçkin imgeler, vitrinlerin bolluğu ve 80'lerin basını: Bütün bu birikim, bütün bu görüntüler, bir an için sanki bu ideal herkes için geçerli olabilecekmiş izlenimini doğurmayı başardı. Batılılar gibi sanki artık görmezden gelinebilecekmiş, sanki New York'ta olduğu gibi yolun ortasında yatan açların üstünden atlanabilecekmiş gibi.[16]

Gürbilek görüntünün, bu görüntüyle sunulan varlığın ve imkânların dünyasının bittiği yerde ikinci bir Türkiye'nin, yokluğun ve imkânsızlığın dünyasının başladığını ve bu iki dünyanın birbirine geçişsizliğini belirterek soruyor: "*Birincisinin imkânlarını ikincisinin isyanına tercüme edecek bir güç yeniden uyanacak mı?*"[17] 90'larda sorulan bu soru hâlâ yanıt bekliyor.

KAYNAKÇA:

Bauman, Z. (1998). "On Postmodern Uses of Sex", *Theory, Culture & Society*, Featherstone, M. ve Burrows, R. (Der.), Cilt 15, Sayı 3-4, ss. 19-33.

Denzin, N. K. (1991). "The Postmodern Sexual Order: Sex, Lies and Yuppie Love", *Social Science Journal*, Cilt 28, Sayı 3, ss. 407-425.

Elliott, A. (2204). "Love in the Time of Consumption", *Times Literary Supplement (TLS)*, # 5257, 02.01.2004, s. 24.

Evans, M. (1998). "Falling in Love with Love is Falling for Make Believe: Ideologies of Romance in Post-Enligtenment Culture", *Theory, Culture & Society*, Featherstone, M. ve Burrows, R. (Der.), Cilt 15, Sayı 3-4, ss. 265-275.

Gürbilek, N. (1992). *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi*, İstanbul: Metis.

Illouz, E. (1998). "The Lost Innocence of Love", *Theory, Culture & Society*, Featherstone, M. ve Burrows, R. (Der.), Cilt 15, Sayı 3-4, ss. 161-186.

Minogue, N. (2003). "Variations on the L Word", *Times Literary Supplement (TLS)*, # 5240, 05.10.2003, s. 25.

Sennett, R. (1996). *Kamusal İnsanın Çöküşü*, Durak, S. ve Yılmaz, A. (Çev.), İstanbul: Ayrıntı.

Sennett, R. (1999). *Gözün Vicdanı: Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam*, Sertabiboğlu, S. ve Kultay, C. (Çev.), İstanbul: Ayrıntı.

Spargo, T. ve Botting, F. (1993). "Re-iterating Desire", *Textual Practice*, Cilt 7, Sayı 3, ss. 379-383.

Türker, Y. (2003). "İmaj Oyunlarına Buyurun", *Radikal 2*, 07.12.2003.

[16] Gürbilek, Nurdan (1992), s. 26.
[17] A.g.e., s. 27.

KÖTÜMSER AŞK VE BATI

Oktay Taftalı

Aşk yalnız, umutsuzca seveni tanır.

Schiller

Aşk'ın bütün kültür ve medeniyetlerde, ortak bir biçimde ve aynı içerikle algılandığını ve öyle yaşandığını sanmak bir önyargıdır. Aşk idesi, mevcudiyeti itibariyle evrensel olsa da, biçim ve içeriği bakımından yerel, bireysel ve özneldir. Batı, kendi değerlerini, evrensel ve bütün zamanlar için geçerli değerler biçiminde dayatırken, tinsel bir varlık alanı olarak aşk'ta da, aynı eğilimi sergiler. Batı'nın aşk'tan anladığı neyse, sanki bütün dünyanın anladığı da odur. Batı aşk'a, edebiyatta, sanatta, klâsik dönemi, romantizmi, modernizmi ve modernizm sonrasını yaşatmış, onu kendince şekilden şekile sokmuş, metaya dönüştürmüş, türlü çeşitli filmlerini çevirip tüketerek satmış ve bize de öylece öğretmiştir. Türk sinemasının 40'lardan 60'ların sonuna kadar neredeyse bütünüyle Amerika'dan kopya çektiği jön filmleri bir yana 70'li yıllarda İstanbul sinemalarında *Love Story* filminde ağlamak üzere, insanlar kuyruklara girmişlerdi. 80'de ise Türk insanı, dünyanın başka insanlarıyla birlikte *Endless Love* filmine ağlıyordu. Daha öncelere gidersek *Rüzgar Gibi Geçti* ve *Casablanca* filmlerini de bu zincire dahil edebiliriz. Edebiyatımızda ise Melih Cevdet'ten, İlhan Berk'e kadar bir yığın yazar çizer Fransızca duygulanıp, düşünüp, Türkçe yazmayı, çok daha eski ve köklü bir eği-

lim olarak zaten sergilemekteydiler. Ne yazık ki, bu eğilim yeni yetişen kuşaklarda da yaygın biçimde ve giderek artan bir özentiyle sürüyor. Özellikle 12 Eylül sonrasında Türk sinemasında çevrilen sözümona sanat ağırlıklı filmlere de bakabilirsiniz. *Ah Belinda* filminden, *Sarı Tebessüm* filmine kadar bir yığın ecnebî havalı yapım, Fransızlar'ın 60'lı yıllarda yapıp bitirdikleri aşk, ilişki ve bunlardan doğan bunalım temalarının kaba bir taklidi olmaktan öteye geçememiştir. Ülkemizde yakın zamanlarda yayımlanan, çok satan romanlardaki aşk ve ilişki bölümleri, edebiyat dergilerinde yayımlanan sayısız şiir, bize hep Batılı bir algı kapsamında, ecnebî bir aşk duygusunu tattırmaktadır. Giderek, bu topraklarda yapılan sanat, bu toprakların aşkını anlatmaktan ırak düşmüştür. Aslında dünyanın başka yerlerinde de durumun pek farklı olduğu söylenemez. Denilebilir ki, bugün Kapitalist Batı medeniyetinin dayatmaları sonucu, neredeyse dünyanın hiçbir yerinde, kimse kendi aşkını yaşayamaz olmuştur.

Peki aşk'ı Batılı gibi algılamak ne demektir? Kapitalist medeniyetin, insan ruhunda yaptığı tahribata duyulan öfke nedeniyle, konuya pek sert girdiğimiz söylenebilir, öyleyse açalım: Kategorik ve sistematik çalışan Batılı Akıl, aşk'a ilk darbeyi, onu sınıflandırıp, derecelendirmeye tâbi tutarak vurmuştur. Anımsanacağı gibi Platon'un büyük 'Hippias' diyaloğunda, Sokrates, sofist Hippias'la 'güzel olan nedir?' Sorusu üzerinde tartışmaktadır. Tartışmanın bir yerinde Hippias, örnek olarak, güzel bir kızın, güzel olduğunu söyler. Ancak Sokrates tanrıların güzelliği karşısında bu kızın çirkin sayılabileceği önermesiyle Hippias'ı çürütür. Bir sonraki aşamada cinsel aşk'ın güzel olduğundan söz edilir. Ancak empirik ve göreceli bir mantıkla gelişen diyalog boyunca, insanlar arasındaki aşkın güzelliği, tanrısal aşkla veya tanrıların kendi aralarındaki aşkla kıyaslanacak olduğunda, insanî aşk'ın güzelliğinden eser kalmayacaktır.

Antik Çağ'dan beri, varlığı, hiyerarşik bir bütünlük içerisinde ele alan Batı Düşüncesi, kendi mantığı içinde aşk'ı da, bu hiyerarşik tasnife tâbi tutmak zorundadır. Gerçi, varlıkbilimin (ontoloji) önde gelen ismi Aristoteles'e göre, varlık piramidinin en alt katmanını cansız madde oluştururken, zirvesini de tinsel varlık oluşturmaktadır. Yine buradan bakınca tinsel bir varlık olarak aşk, kuşkusuz öteki varlık katmanlarının en üstünde yer alacaktır. Ama yukarıdaki örnekte değindiğimiz gibi, aynı hiyerarşik mantık, bu kez de aşk'ı kendi içerisinde katmanlara ayırmak zorundadır. Köleci toplumun hiyerarşik yapılanmasına ve bu toplum yapısının üzerinde oluşan kolektif tin'e uygun aşk tasarımının da, başka türlü olması zaten beklenemezdi. Kölenin aşkı köleye, yurttaşın aşkı yurttaşa ve tanrıların aşkı da tanrılara ait nitelikleri içerirler ve bunların arasında herhangi bir yatay geçiş empirik gerçeklikte mümkün değildir. Ama insanoğlu özlemlerini, adalet ve eşitlik duygu-

sunu, hayâl etmekten geri durmaz. Ve en azından mitoslarda, tanrılarla insanlar arasında da aşk ilişkileri tesis eder, bu ilişkilerden doğan yarı tanrı çocukların maceralarında yüksek bir tatmin yaşar.

Köleci toplum yapısından itibaren, Batı toplumlarının, özellikle kıta ve ada Avrupa'sının tarihsel evrim süreçlerini oluşturan öteki toplum biçimleri de, aynı hiyerarşik yapılanmayı, kendilerine özgü biçimlerde sürdüregelmişlerdir. Özellikle ortaçağlara yayılan feodal toplum yapısı, bugün herkesin bir önyargı olarak kabul ettiği sözümona 'evrensel aşk'ı, daha da manevîleştirerek, salt sınıfsal bir olguya indirgemek için, neredeyse sekiz yüz yıla yayılan bir çaba sergiler. Soylu ve asil kanlı sınıflarla, köylüler arasında hayatın hiçbir alanında yatay geçiş mümkün olmadığı gibi, aşk da bundan nasibini alacaktır. Sosyoloji hocamız Cahit Tanyol'un verdiği bir örneği anımsatacak olursak: "Batı'da feodal egemenlerin şatolarına, asil kandan gelmeyen hiçbir kadın adım dahi atamazken, Osmanlı saraylarında, göçebe roman kızları bile sultanın gözdesi olabilmişlerdir". Kuşkusuz burada Doğu toplumlarının veya Osmanlı'nın, sınıfsız ve sömürüsüz bir toplum olduğunu, satır aralarında imâ etmek gibi bir amacımız yok. Vurgulamak istediğimiz: Batı zihniyeti açısından, sınıflar arasında, aşk gibi yüce ve erdemsel değerler atfedilen bir varlık alanında dahi, herhangi bir yatay geçişin mümkün olmadığıdır.

Bilgi Kuramı Açısından Batılı Aşk

Batı aklı, kendi kategorik yapısını, sanat, din ve aşk gibi tinsel ve duygusal alanlara da taşıyarak, belki de tarihinin en büyük bilgi kuramsal (epistemolojik) hatasını yapmıştır. Aklın kategorileri, maddenin hareketine ve yasalarına uygun bir işleyiş gösterebilir. Maddeyi ve onu araştıran bilimleri bu kategoriler kapsamında düzenlemek belki en azından bir yere kadar mümkündür. Ancak anti-maddenin ve tinsel varlığın, maddenin kategorilerine, onların insan bilincindeki yansımalarına göre düzenlenmek istenmesi, farklı niteliklerin matematik işleme tâbi tutulması kadar temelden yanlış bir tutumdur. 19. yüzyıl doğa bilimlerinde ortaya çıkan, nitel sıçramalar sonucu Batı, kibirli özgüvenini doruğa taşır. Öyle ki, bütün bir tinsel varlık alanının, maddenin yasaları ve aklın kategorileriyle açıklanabileceği yanılgısı geniş bir kabul görür. Dönemin ruhu subjektif (impressionist) ve objektif (diyalektik) materyalizm tarafından belirlenmektedir ve tartışmalar da bu iki farklı materyalizm kavrayışı arasında cereyan etmektedir. Bu doğrultuda Lenin, felsefe defterlerinde, fizyoloji bilimi açısından aşk'ın "yöndeş damar devindiren sinirsel bir süreç" olduğunu söyler. Abartılı bir ifadeyle söylersek: Avrupa'da 19. yüzyılın son yarısından ve 20. yüzyılın başlarına dek, sevgilisine olan aşkını bu tanıma uygun sözlerle ifade eden bir insan, belki de yadırganmayacaktır. Bilgi kuramı açısından yapılan bu hata, (yani kalbi beyinle değerlen-

dirmek) elbetteki toplumsal sınıfların Batı'daki mevzilenişine ve sermayenin dönüşüm süreçlerine ilişkin bir zorunluluktur. Ama ne yazık ki, bu hatanın sonucu olarak, kaçınılmaz biçimde Batılı aşk'tan hep bunalım çıkar, kriz ve depresyon çıkar.

Tam da bu noktada Schopenhauer'ı anımsayacak olursak: Ona göre aşk, evrensel kör iradenin insana kurduğu bir tuzaktır ve insan bu tuzaktan olabildiğince sakınmalıdır. Çünkü acılarla dolu bu dünya, yaşanmaya değmez ve acıların kaynağı olan kör irade sonsuz tatmin ve intikamını, insan türünün devamıyla sağlamaktadır. Öyleyse türün devamı için kurulmuş bir tuzak olan aşk, uzak durulması gereken bir olgudur.

'ARABESK' KADERCİLİK VE BATI

Schiller'in yukarıdaki dizesine koşut ve dillere pelesenk olmuş bir başka örneği; Aragon'un dizesini anımsayalım 'mutlu aşk yoktur'. Bizler de, aşk'ı önemseyen birçokları gibi bu söylemi sorgulamadan, doğal bir veri olarak kabul etmişizdir. Peki ama bu 'büyülü' ifade niçin yaygın biçimde sorgulanmaz? Niçin mutlu aşk yoktur? İlk gençlik yıllarımızda birçoklarımızın elinden düşürmediği Pavese'in günlükleri de sayfalar dolusu bu konuyu irdeler. Seven insan bir türlü mutlu olamaz, dayanılmaz acılar çeker ve sonuçta intihar eder. Batı'nın farklı yüzyıllarından, farklı örneklerine doğru gezinirsek: Bu edebiyatın klâsiklerinden, ünlü Cyrano de Bergerac'dan daha 'arabesk' daha kaderci bir başka yapıt aklımıza geliyor mu? Binbir türlü şekle sokularak pazarlanan Romeo ve Juliet karakterlerinden Paul ile Virgin'e oradan mitolojik boyutu da olan Tristan ve Isolde'ye kadar birçok Batılı başyapıt, koyu 'arabesk' bir kadercilik ve mutsuzlukla biten aşk öykülerini ifade eder (Bu arada yeri gelmişken hemen belirtmek gerekir ki, ne dilimize 'kadercilik' olarak çevrilen 'fatalizm', ne de 'arabesk' kavramları, bize; Doğu'ya ait kavramlar değildir. Avrupa'nın Endülüs Arap mimarisini tanımlamak için kullandığı 'arabesk' deyimi, aslında savaşçı ve fetihçi bir ruhun ifadesi olmasına rağmen, dilimizde ne yazık ki, anlamının tam karşıtı bir içerik kazanmıştır).

İşaret etmek gerekir ki, çokça yapılan yanlışlardan birisi de, Kerem ve Aslı'yı, Ferhat ile Şirin'i, Karacaoğlan'ın, Emrah'ın aşklarını yukardaki Batılı örneklerle karşılaştırmakla ve soruna, Batı'nın Romeo-Juliet'i varsa bizim de Kerem ve Aslı'mız var biçiminde yaklaşmakla ortaya çıkıyor. Çünkü Romeo-Jüliet ve benzerleri bu dünyalıdır, manevîdir ve öykü, kendi iç tragedyası bittiği yerde biter. Oysa Doğu'daki örneklerde, öykünün iç tragedyası ilâhî aşk'a ulaşmanın bir aracıdır. Bu mesellerin tasavvufî karakteri de, görünürde birbirlerine kavuşamayan âşıkların, ilâhî aşka kavuşmalarıyla kendisini gösterir. Bu nedenle Ferhat-Şirin meselleri yüzlerce yıl derviş tek-

kelerinin ve tatyan tabir edilen tasavvufî tekke türkülerinin konusu olmuştur. Aslında ne tin olarak, ne de söylem olarak bu mesellerin sonu yoktur. Çünkü, ilâhî aşk tasarımı, bir yerde biten, sonlu bir tasarım değildir. Dolayısıyla, aşkları bu dünya ve insanî olanla sınırlandırılmış Romeo-Juliet, ne denli 'arabesk' ise, uhrevî aşka uzanan bir söylem içinde Kerem ile Aslı, o denli tasavvufîdir. Aradaki benzerliklerin ise yalnızca biçimle ilgili olduğu söylenebilir.

Zenginle yoksul, güçlüyle güçsüz arasında, gerçekleşmesi mümkün olmayan aşk, içerdiği 'tragikos' dolayısıyla acı-acıma duygularına yol açar ve üçüncü şahıslarda bir ruhsal arınma (katharsis) sağlar. Aristoteles'in formüle ettiği bu etik veri, yakın dönemlerde kapitalist Batı tarafından zengin bir gelir kaynağına dönüştürülmüştür. Aslında ülkemizde 'arabesk' olarak tanımlanan kültürün ve onun sömürü mekanizmalarının altında da, bu ilkel kapitalist tekniğin yattığı, bilinen bir gerçektir.

Bir endüstri unsuru olarak aşk

Batı medeniyeti tarafından, aşk'ın manevî varlığa ait niteliklerle ele alınması, onun hayattaki hakiki anlamının da yozlaşmasına, başkalaşmasına neden olmuştur. İnsanın ve öteki canlıların, tabiatlarına uygun olarak, soylarını sürdürebilmelerinin ve dünyaya iyilikle bakmalarının, ilişkilerini iyilikle bezemelerinin imkânı olması gereken aşk, yine ilk kez Kapitalist Batı Medeniyeti tarafından, bütün bu anlamının dışında bir niteliğe büründürülmüştür. Çok zengin ve varlıklı olmak, sıradan insanlar için ne kadar uzak bir hayâlse, Batı'nın sunduğu tanımlamalar ve semboller kapsamında dünyevî aşk'a ulaşmak da, o denli zordur. Hergün dünya televizyonlarında, Amerikan filmlerinde, gazetelerde, 'dayanılmaz' çekicilikte, pop yıldızı, film artisti kadınların, yakışıklı erkeklerin, kendi aralarındaki ilişkiler, yaşadıkları malikanelerin resimleri, tükettikleri zenginlikler, vb. dünyanın, özellikle de yoksul halkların zihinlerine dayatılmaktadır. Birtakım laboratuarlarda ve moda evlerinde üretilen plastik yakışıklılık ve güzellik nitelikleri, güzelliğin genelgeçer ve evrensel ölçütleri olarak dünyaya pompalanmakta ve milyonlarca insanın, aşk'ı, zihinlerinde oluşan bu ölçütler doğrultusunda araması öngörülmektedir. Oysa, buna imkân yoktur. Bu hayâllerin gerçek hayatta hiçbir karşılığı olmadığı bilinmektedir. Ve ülkemizin, Batı'dan fazla Batılı medyası, bu konuda, dünyadaki benzerleri arasında başı çekiyor dersek, bu pek de abartılı bir ifade sayılmaz. Âşık olunacak kadınlar, erkekler camdan bir dünyanın arkasında ulaşılmaz yerlerdedir. Ve siz güzellik kavramını, yalnızca o ulaşılmaz dünyanın sunduğu örnekler kadarıyla tahayyül edebilirsiniz. Aşk'ı bir ide, evrensel bir varlık kategorisi olarak, hakiki sanatın ve felsefenin dışında, erotizmin ve pornografyanın alanına girmeksizin, manevî

bir ifadeye dönüştürmek, neredeyse imkânsızdır. Ancak kapitalist medeniyetin denetimindeki dünyamızda, kimsenin böyle bir amacı da yoktur zaten. Çünkü bir ide'yi değil, bir fenomeni, bir manevî görüntüyü, satmak mümkündür. Kapitalizm, ide'lerin pazarını oluşturamaz ama manevî görüntü, görece az yatırımla bile çok satabilen, milyonlara ulaştırılabilen bir pazar ağı için elverişlidir. Ve doğal olarak, ide'sinden soyutlanmış manevî görüntü, erotizmin ve pornografyanın yaratıcı olmayan alanıyla sınırlı kalacaktır.

Kapitalist Batı Medeniyeti tarafından, hayatın ve gezegenin maddî-manevî bütün alanları bir tüketim unsuru olarak ele alınırken, aşk'ın da aynı doğrultuda ele alınması kaçınılmazdır. Bu medeniyetin tasarladığı ve tanımladığı biçimiyle, evrensel aşk bitmiştir'. Aslında dostluk ve merhamet gibi yüksek duygular da bu medeniyet tarafından tüketilmiştir. Ya da en azından Batı medeniyetinin görünen yüzünde, bu değerlerin mevcudiyetini empirik olarak algılamak hayli zordur. Yaşam boyu süren derin ve dayanışmacı dostluklar, yoldaşlıklar, yol arkadaşlıkları, aile ve akrabalık bağları, dünyanın hiç görmediğiniz, gitmediğiniz yörelerindeki, adını-dilini bilmediğiniz insanlara duyulan ahlâkî bağlılık ve sevgi, zulüm karşısında vicdanî direnç ve merhamet, manevî zenginlik karşısında soylu ruhların baş eğmemesi ve ilkeli, erdemli hayat anlayışlarının bir istisna olmadığı toplumsal çevreler... Bütün bunların kapitalizmin, kozmopolit medyanın ağır saldırıları altında giderek insan hayatından tasfiye edildiği bir zaman diliminde, maddenin gücü ve tüketimle kutsanmış bu medeniyet, aşk'a niçin bir ayrıcalık tanısın?

DÜZELTME

Dergimizin "Aşk ve Doğu" sayısında yayımlanan Sayın Halil İnalcık'ın "Otman Baba ve Fâtih Sultan Mehmed" başlıklı makalesinin son bölümü teknik bir nedenle basılamamıştır. Düzeltir, yazarımızdan ve okurlarımızdan özür dileriz.

".....

İki yıl sonra Roma'da Papa tarafından, Osmanlı ülkesinde Sultan Cem'in taraftarlarına güvenerek yapılan Haçlı Seferi hazırlıkları ve nihayet Fransız Kralı VIII. Charles'ın aynı amaçla İtalya'yı istilâsı Osmanlı ülkesinde büyük kaygı uyandırmıştı. Bunun üzerine II. Bayezid, Edirne kadısına gönderdiği bir fermanla Rumeli'de Filibe ve Zagra doğusundaki bölgede ne kadar abdal, derviş ve *ışık* varsa toplanmasını, soruşturma ve muhakemeden sonra küfr niteliğinde sözler söyleyenlerin cezalandırılmasını emretti. Emir gereğince Edirne kadısı soruşturma yaptıktan sonra bir meczûb olan "Osman Dede"nin adamlarından bazılarını tutuklayıp işkence ile idam etti. Kırk elli kişilik başka bir derviş grubu işkenceye kondu ve onlardan Şerî'at'a göre suçlu bulunan iki derviş asılarak idam olundu. Kalanları Anadolu'ya sürüldü. Fakat halk arasında bunlar yine de ermiş, kutsal kişiler olarak anılıyordu.[26]

Yine Anonimlerde, bunun gibi dervişlerin sade düşünceli halk arasında ne derece derin bir inanç ve saygı gördüğüne dair şu olayı bulmaktayız: Bir derviş mûcize gösterip İstanbul'da Davutpaşa kapusundan denizin öbür tarafına abası üzerine oturup geçmiş. Anonim bu olayı, okuyucuları için dervişlerin kutsallığına bir kanıt gibi nakleder.

---

[26] Sürgün, 2 Ekim 1494'te başlayan Hicrî 900 yılında gerçekleşti; krş. Kissling, s. 39, not 87. *Tawârikh*'de bu olay, 28 Ocak 1495'te başlayan Cemâziyülevvel ayında meydana gelen dervişin mûcizesi olayından önce anlatılır. Cem Sultan, 29 Cemâziyülevvel 900/25 Şubat 1495'te öldü.

Doğu-Balkanlar'daki abdallar, bütün baskı ve temizlemelere rağmen orada yüzyıllarca yaşadılar. Şâh İsmaîl'in halife ve dâîleri, II. Bayezid'in son kargaşa yıllarında burada, bu dervişler arasında yandaşlar bulacaktır. 19. yüzyıl sonlarında Trakya Yörükleri arasında *Bedreddinli* adı altında bir grup Otman Baba'yı gökte bulut gibi gezen, "yağmur yağdıran" bir velî olarak benimsemişlerdir. O, zamanla halk inancında Hızır'ın kerâmetleriyle anılır, olmuştur.[27]

Kutb'ların halk üzerinde büyük nüfuz ve etkisini gören padişahlar, *kutbiyye* teorisini benimsemeyi bir siyaset gereği gibi görmeye, *velîlik, kutbluk* iddiasında bulunmaya başladılar. Bu pâdişâhlardan ilki I. Murad'dır. Bu pâdişâha ait rivâyetlerde, kendisinin gâipten haber aldığı, rüyasında peygamberle buluştuğu ve fetihlerinde mûcize ve kerâmetler gösterdiği ileri sürülür. *Gâzî Hüdâvendigâr* unvanı, Balkan fâtihi olarak onun gâzî sıfatını öne alır, *hüdâvendigâr* unvanı ise Farsça'da "imparator" karşılığı bir unvandır. Bu sıfat, Fâtih Sultan Mehmed ile kesin bir anlam kazanır. Fâtih döneminde Ramazan 881 (Aralık 1476)'de yazılan Karaman Evkaf Defteri'nde "devranın *kutb*'ları etrafında gökler deveran ettikçe" ("mâ dâratu'l-aflâk 'alâ aktâbu'l-devrân") deyimiyle bir bakıma *kutbiyye* teorisine gönderi yapılmıştır.[28] Cem yandaşlarının ve *ışık*ların hedefi olan II. Bayezid (1481-1512) açıkça *velâyet* ve *kutbiyyet* atfedilen bir pâdişâh olarak görünür.

Midilli seferi (Ekim 1501) üzerinde bir *gazânâme* yazan Firdevsî-i Rûmî, esere padişâh'a atfen *kutbnâme* adını koymuş[29] ve II. Bayezid'i *velî* ve velîler gibi mûcizeler yaratan bir *kutb-i aktâb* olarak anmıştır:

Kutbu'l-aktâbı kılam sana beyân
İşbu asrın kutbu kimdir şerh edem
....
Bu zamanın kutbunu anla cedîd
Şâh Sultan Âl-i Osmân Bâyezîd
Kub-i 'âlem padişâhdır bî-gümân
.....

---

[27] Sonraları Otman Baba'nın dervişleri *Bedreddînî* diye biliniyordu ve Kırklarili'nde 1894 yılında bile onlara rastlamak mümkündü; bkz. V. L. Salcı, "Trakya'da Türk Kabileleri, I: Amuca Kabilesi", *Türk Amacı*, I/7 (Ocak 1943), 311-15, (A. Gölpınarlı ve I. Sungurbey, *Samavna Kadısı*, s. XXVI-XXX'de tekrar yayımlandı); 1894'te bunların bazı öncüleri Libya'ya sürüldü. Salcı, onların Otman Baba'nın "Yağmur İlâhı" olduğuna ve bir bulut gibi uçtuğuna inandıklarını bildiriyor. Otman, Hızır'a atfedilen işlevleri üzerine almıştır.

[28] *Karaman Eyaleti Evkaf Defteri*, yay. F. N. Uzluk, Ankara 1958, Metin: 3.

[29] *Kutbnâme*, yayımlayanlar İ. Olgun ve İ. Parmaksızoğlu, Ankara: TTK 1980, 29-33. A. Y. Ocak, "Idéologie officielle et reaction populaire", *Soliman Le Magnifique* et son temps", *Actes de Colloque de Paris*, 2-10 Mart 1990, 185-192; bkz. B. Flemming, "Sâhib-kırân und Mahdî: Türkische Endzeiterwartungen im ersten Jahrhundert der Regierung Süleymâns", *In Between Danube and Damascus*, yay. G. Kara, Budapest 1987, 43-59.

Halil İnalcık

Kutbu'l-aktâb olmasa Şeh Bâyezîd
Düşmenân görmez idi kahr-i şedîd
Kutb şâh emrinde olmasaydı bâd
Kavm-i Efreng olmaz idi tünd-bâd
.....
Kutbu'l-aktâb olmasaydı şehriyâr
Dilgenice dönmez idi rûzgâr
.....
Kutbu'l-aktâb olalı şeh Bâyezîd
Bahr u berde hark u gark oldu yezîd"



BATI: MUTSUZ AŞKLAR ÜLKESİ
M. Mukadder Yakupoğlu
Batı Düşüncesinin Temel İkilemi Olarak Aşk ve Cinsellik

Hasan Ünal Nalbantoğlu
"Kant Burada da Hizmetinizdedir, Fräulein." Maria von Herbert-Immanuel Kant Yazışması

Hannah Arendt & Martin Heidegger

Yusuf Eradam
Aşkın Sözü Kördür : Batı'nın Aşk Pazarı Ve Paradigmaları Üzerine Bir Deneme

"AŞK" YOK, "AYARTMA" VAR
Jean Baudrillard
Tutkunun Kötülük Meleği

BATI'NIN AŞK SEMBOLLERİ: DON JUAN VE CASANOVA
Robert Laffont
Don Juan Mitosu

Stefan Zweig
Casanova / Homo Eroticus

MÜZİK
Senail Özkan
Opus Metaphysicum: Tristan ve İsolde

EDEBİYAT
Gürsel Aytaç
Alman Edebiyatında Aşk

İhsan Yılmaz Bayraktarlı
Hölderlin ve Aşkın Mutlakliği

Rümeysa Çavuş
Shakespeare'de Aşkın Farklı Kimlikleri

Zuhâl Yılmaz
XII.-XVIII. Yüzyıllar Arasında İtalyan Edebiyatında ve Leopardi'de Aşk

Charles Baudelaire
Balkon

Louis Aragon
Elsa'nın Gözleri

PSİKANALİZ
Nilgün Tutal
Kristeva'da Aşk

Fermâ Lekesizalın
William Faulkner'da Aşk, Arzu ve Yitik Mutluluk: Lacan'cı Bir Analiz

TOPLUM
Belkis Ayhan Tarhan & Funda Bekâr
Batı Dolayımıyla Aşk Temsilleri: Romantik ve Seyirlik Aşk Hikâyeleri

Oktay Taftalı
Kötümser Aşk ve Batı

ISSN 1303-72420-0
9 771303 724207