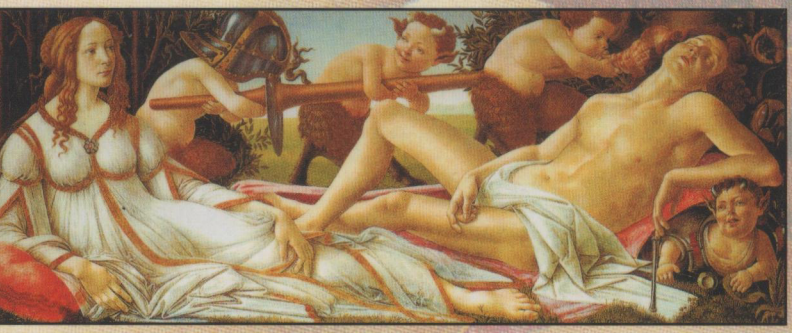
Roberto Calasso

Edebiyat ve Tanrılar

Çeviren: Ahmet Fethi



Kültür Yayınları

Özgün Adı La Letteratura e Gli Dei
Copyright © Roberto Calasso 2001,
originally published by Adelphi Edizioni SpA Milano.
All rights reserved.

© Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
İstanbul Merkez
Meşelik Sokağı 2/3 Beyoğlu 34433 İstanbul
Ankara Merkez
Atatürk Bulvarı 199/41 Kavaklıdere 06680 Ankara

Yayına Hazırlayan Mürşit Balabanlılar

Kapak Tasarımı Mehmet Ulusel
Düzelti Bülent O. Doğan
Sayfa Düzeni Tipograf (0212) 249 01 01
Birinci Basım Eylül 2003, İstanbul
ISBN 975-458-437-0
OTM 11027101
Basımevi Şefik Matbaası (0212) 551 55 87
Matbaacılar Sitesi 40 Güneşli 34212 İstanbul

TÜRKİYE İŞ BANKASI
Kültür Yayınları

edebiyat ve tanrılar

Roberto Calasso

Çeviren Ahmet Fethi

Josephine'e

İçindekiler

I
Pagan Okulu 9

II
Zihnin Suları 29

III
Incipit Parodia (Parodi Başlıyor) 51

IV
Bir Seri Katilin Tefekkürleri 71

V
Terk Edilmiş Bir Oda 91

VI
Mallarmé Oxford'ta 109

VII
"Ölçüler Tanrıların Sığırlarıdır" 125

VII
Mutlak Edebiyat 145

Kaynaklar 167

I

Pagan Okulu

Tanrılar, edebiyatın tez canlı, yerinde duramayan konuklarıdır. Şöyle bir uğrayıverir, sonra hemen kaybolurlar. Yazar, metnine her yeni sözcüğü eklemek istediğinde onları yeniden bulup getirmek zorundadır. Anlatımdaki ani bir canlılıkla ortaya çıkarlar, ama bu canlılık kaşla göz arasında kaybolacaklarının da işaretidir. Oysa bu hep böyle değildi; en azından dinsel törenler varken. Söz ve hareketlerin o uyumu, o yatıştırma çabası, herhangi bir malzemenin değil, belli malzemelerin kullanılması, insanlar onlara tapınmaya devam ettiği sürece tanrıları hoşnut etmeye yeterdi. Terk edilmiş kamp yerinde rüzgârın savurduğu döküntüler misali geride kalanlar, her dinsel ayinde ima edilen öykülerdi. Topraklarından koparılıp gün ışığına çıkarılan ve sözcüklerin sarsıntısına maruz kalan tanrılar, çoğunlukla aylak ve edepsiz yüzleriyle göründüler bizlere. Sonuçta hepsi edebiyat tarihinin öğeleri oldular.

Bu yüzden, Yunan tanrılarının erken Romantik dönemden itibaren modern şiirde ortaya çıkışını kronolojik olarak sıralamakla yetinmek, pek yavan bir iş olacaktır. En önemsizinden en önemlisine kadar, neredeyse tüm 19. yüzyıl şairleri, içinde tanrılardan söz edilen bir iki dize yazmıştır. 20. yüzyıl şairlerinin büyük çoğunluğu için de aynı şey geçerlidir. Peki neden? Yerleşik skolastik alışkanlıktan (asil, gizemli, pagan, erotik ya da bilge görünmek için) ya da (en sık tekrarlananı) şiirsel görünmek için. Fakat bir şiirde Apollon adının, meşe ağa-

cının ya da deniz köpüğünün geçmesi çok şey değiştirmez; şiire derin bir anlam kazandırdığı ise çok nadirdir. Bunların hepsi, edebiyatta kullanıla kullanıla aşınıp pürüzsüzleşmiş terimlerdir.

Yine de tanrıların salt bir edebi klişe değil, bir olayın kaynağı, ani bir görüntü, belki bir eşkiya baskını ya da ufuktaki bir yelkenli olduğu bir dönem vardı. Tanrı imgelerinin oluşması için birçok olayın ya da görüntünün bir araya gelmesi bile gerekli değildi. Oileus* oğlu Aias, Kalkhas** kılığına bürünen Poseidon'u yürüyüşünden tanıdı. Onu yürürken arkadan gördü, "dizden aşağısına" bakınca Poseidon olduğunu anladı.

Bizim için her şey Homeros'la başladığına göre, kendimize şu soruyu sorabiliriz: Bu tür olaylardan bahsederken nasıl bir dil kullanırdı? Troya Savaşı başladığı sırada tanrılar, önceki çağa göre daha ender geliyorlardı yeryüzüne. Daha bir kuşak önce, Zeus ölümlü bir kadının koynuna girip Sarpedon'***un babası olmuştu. Peleus ile Thetis'in düğününe tüm tanrılar gelmişti. Fakat Zeus artık insanlara görünmüyordu; kendisi yerine diğer Olympos tanrılarını gönderiyordu insanların arasına; özellikle de Hermes, Athena ve Apollon'u. İşin kötüsü, onları görmek de gittikçe zorlaşıyordu. Odysseus bunu Athena'ya itiraf eder: "Ah tanrıça, en bilgeler için bile sizi tanımak ne kadar zahmetli". *Demeter'e Övgü*'de, bunun en açık yorumu bulunabilir: "İnsanların tanrıları görmesi zordur". Tüm ilkel çağlar, tanrıların *hemen hemen* yok oldukları söylencesiyle sona erer.

* Lokvis'lerin kralı. "Küçük" Aias'ın babasıdır. Argonaut'lar –altın postu arayan kahramanlar– seferine katılmış ve Stymphalos gölünün bir kuşundan alınmış tüyle yaralanıp ölmüş. – ç.n.

** Bir kâhin. – ç.n.

*** Troya Savaşı'nın kahramanlarından biri olmuştur. – ç.n.

Tanrılar, sadece ilahi iradenin seçtiği birkaç seçkine kendilerini gösterirler: *Odysseia*, "tanrılar, insanlara gerçek yüzlerini [*enargeîs*] göstermez," der bize. *Enargḗs*, ilahi görünüş'ün *terminus technicus*'udur: "beyaz"ın, *argós*, parlaklığını içeren, fakat son tahlilde saf ve sorgulanamaz bir "besbelli olma durumu"nu belirten bir sıfat. Bu, daha sonra şiirin miras alacağı, dolayısıyla belki de şiiri tüm diğer biçimlerden ayırt eden özellik haline gelecek türden bir "besbelli olma durumu"dur.

Peki, bir tanrı nasıl kendini gösterir? Ünlü dilbilimci Jakob Wackernagel'e göre, Yunan dilinde *theós*, "tanrı", sözcüğünün hitap hali yoktur. *Theos*'un bir yüklem işlevi vardır: Olup biten bir şeyi belirtir. Euripides'in *Helen*'inde bunun harika bir örneği vardır: "*O theoí. Theòs gàr kaì tò gignóskein phílous*" – "Ey tanrılar, sevileni bilmektir tanrı". Kerényi, Yunan dünyasının ayırt edici niteliğinin "bir olaydan bahsederken, 'Bu, *theós*'tur' deme" alışkanlığı olduğunu düşünüyordu. *Theós* diye işaret edilen bir olay kolayca Zeus haline gelebilir, tüm tanrıların en genişi ve kapsayıcısı, bir bütün olarak kutsallığın ardında devinip duran tanrı olabilirdi. Bu yüzden Aratus, evrenin fenomenlerini tarif etmeye koyulduğunda, şiirine şöyle başlar: "Zeus'la, insanların asla adsız bırakmadıkları Zeus'la başlayalım. Zeus'la doludur insanların buluştuğu yerler, geçtiği yollar; Zeus'la doludur denizler ve limanlar. Hepimiz her bakımdan bağımlıyız Zeus'a. Aslında biz onun çocuklarıyız."

Daha sonra Vergilius, "Iovis omnia plena" (tüm evren Jüpiter dolu) diye yazar. Bu sözlerde, bunun dünyanın her yerinde, çeşitli olaylarda, birbirine geçmiş farklı biçimlerde rastlanan bir varlık olduğuna dair güvenini görürüz. İlahi olandan söz ediş tarzında, sanki ilah-

la karşılaşmak pek de alışılmadık değilmiş, aksine beklenebilen ya da istenebilen bir şeymiş gibi bir tanışıklık, neredeyse bir umursamazlık da hissedilir. Öte yandan *átheos* sözcüğü, tanrılara *inanmayanlara* işaret etmek için nadiren kullanılırdı. Çoğunlukla tanrılar tarafından terk edilmeyi, tanrıların insanlarla her türlü alışverişten çekilmeyi tercih etmesini anlatırdı. Aratus MÖ III. yüzyılda yazdı; peki, ona göre gözler önünde olmakla kalmayıp her yerde hazır ve nazır olan bu yaşantıya sonraki yüzyıllarda ne oldu? Zaman onu nasıl etkiledi? Eritti mi, yok mu etti, tanınmayacak kadar içini boşaltıp değiştirdi mi? Yoksa bu yaşantı sağ salim bugünlere ulaştı mı? Ulaştıysa nerede, nasıl ulaştı?

Baudelaire'in anlattığına göre, 1851'de bir sabah Paris, "önemli bir şey" olduğu duygusuyla uyandı: Yeni bir şey, "belirti niteliğinde" bir şey, yine de kendisini sadece başka bir *farklı olgu* olarak sunan bir şey. Herkesin kafasında tek bir sözcük yankılanıp duruyordu: Devrim. Şubat 1848 devriminin yıldönümünde verilen akşam yemeğinde, genç bir entelektüel Tanrı Pan şerefine kadeh kaldırır. Baudelaire genç entelektüele, "Fakat Pan'ın devrimle ne alakası var?" diye sorar. "Bilmiyor musunuz?" yanıtı gelir. "Devrimleri başlatan Pan'dır. O, devrimdir". Baudelaire işin peşini bırakmaz: "Demek yüzyıllardır ölü olduğu doğru değil. Akdeniz'i boydan boya çınlatan yüksek bir ses duyulduğunu ve Herkül Sütunları'ndan Asya kıyılarına kadar duyulan bu gizemli sesin eski dünyaya TANRI PAN ÖLDÜ diye ünlediğini sanıyordum". Genç entelektüel endişeli görünmez. "Sadece bir söylenti" der. "Dedikodu, aslı astarı yok. Hayır, Tanrı Pan ölü değil! Tanrı Pan yaşıyor" diye üsteler hatta. Gözlerini anlaşılmaz bir sevecenlikle göğe diker: "Geri dönecek". Baudelaire bunu şöyle açıklıyor:

"Sanki Tanrı Pan'dan değil, St. Helena'da yatan bir hükümlüden söz ediyordu". Fakat aralarındaki söz düellosu bu kadarla kalmaz. Baudelaire'in başka bir sorusu daha vardır: "Öyleyse putperest olduğunuzu varsayabiliriz, değil mi?" Genç entelektüel küçümser bir edayla cevap verir: "Elbette putperestim; doğru anlaşıldığında sadece putperestliğin dünyayı kurtarabileceğini bilmiyor musunuz? Hayasız Galilecilerin *sadece bir anlığına* gölgede bıraktıkları gerçek öğretilere geri dönmeliyiz. İuno* bana iyilik dolu bakışını gönderdi, doğrudan ruhuma işleyen bir bakış. Üzgün ve mutsuzdum, önümden geçip giden tören alayını izliyordum; o güzel tanrıçaya yakarıyordum, gözlerim sevgiyle doluydu. İuno beni neşelendirmek, bana cesaret vermek için bakışlarından birini bana gönderdi, derin ve iyilik dolu bir bakış." Baudelaire bu konuda şöyle bir yorum yapıyor: "İuno ona inek bakışlarından (*regards de vache*) birini fırlatmış, Bôôpis Êré. Zavallı, deli mi ne?" Bu son nükteli ifade, o zamana kadar sessiz bir gözlemci olarak kalan üçüncü bir kişiye yöneliktir; bu kişi meseleyi şöyle geçiştirir: "Genç dostumuzun semirmiş dana töreninden söz ettiğini fark etmediniz mi? *Putperest* görünüşlü, gül yanaklı kadınlara bakıyordu; Hipodrom'da çalışan ve İuno'yu oynayan Ernestine ona imalı imalı göz kırpmış, daha doğrusu sürtükçe bir bakış fırlatmış". Bunun üzerine, gayet tumturaklı ve düşsel bir biçimde başlayan konuşma, Offenbach'ın komik operalarına döner, çok az farkla da olsa bulvarlar ortaya çıkmadan önce var olan bulvar nükteciliğinin bir örneği haline gelir. Genç entelektüel sohbeti aynı muğlak üslupla sona erdirir: "İsterseniz ona Ernestine deyin," dedi genç putperest. "Bel-

* Hera ile bir tutulan Romalı tanrıça. – ç.n.

li ki beni düş kırıklığına uğratmak istiyorsunuz. Onun bakışının moralim üzerindeki etkisi aynıydı ve bu bakışı iyi bir işaret saymıştım".

O halde, Hipodrom'dan –anımsayacağımız gibi, Arc de Triomphe yakınlarında, bu konuşmadan birkaç ay önce yanan bir sirkti– bir İuno'nun *inek bakışıyla,* Olympos tanrıları Parisli gezici tiyatroya geri dönüşlerini duyurdular. Parisliler, Paris'te âdet olduğu üzere, başka yerlerde ve epey zaman önce, mesela Hölderlin ve Novalis'in Almanya'sında, pekala elli yıl kadar önce meydana gelmiş olan bir şeyi, yani tanrıların uyanışını ve geri dönüşünü, haber diye duyurdular, ya da en azından, sırf Paris'te meydana geldi diye haber saydılar. Oysa Parisliler, ünlü bir kâşif sayesinde o dönem Almanya'sıyla tanışma ayrıcalığına erişmişlerdi. Madame de Staël'in, çağın harikalarını araştıran bir muhabir gibi, dere tepe demeden gezdiği Almanya, o zamanlar Avrupa'nın kalbinde büyülü bir ormandı daha. Ne var ki, ormandaki yaprakların hışırtısı, çok geçmeden bir romantik dönem piyanosunun tuşlarını harekete geçirdi. Madame de Staël elbette bunu fark etmedi; kulakları sadece etrafındaki (akortsuz çalgılar gibi kullandığı) düşünceleri işitiyordu. "İnsanlarla dolup taşmayan bir doğanın izleri"ni hayretle gördüğü bir ülkenin berrak gökleri altında seyahat eden Madame'ın ani tepkisi, cesaret kırıcıydı: "Hem manzarada, hem ahalide, insanı ilk başta kederlendiren tuhaf bir sessizlik var". Paris sosyetesinin hoppa ve acımasız çenebazı ile bu derin, adeta yankı yapan sessizlik arasında uzamsal olmaktan çok kurgusal bir uzaklık vardır. O yüzden bizim gazetecinin gözlemlediği ilk tuhaf şey, Alman toprağında "zevk imparatorluğunun ve gülmece silahının hiçbir etkisinin olmamasıdır". Bu nedenle, tanrılar kendilerini

göstermek için geri döndüklerinde, Paris'teki gibi ironi ve alayla hemencecik yıpratılmadılar. Aksine buradaki tehlike, ortaya çıkışlarının derin etkisiydi. Bordeaux'dan ülkeye dönüşünde Apollon'a hayran kalan Hölderlin'in durumunda olduğu gibi: Böhlendorff'a yazdığı bir mektupta "Kahramanlardan söz açılmışken, Apollon'un beni yere serdiğini de eklemeden geçemeyeceğim," der. Fakat "uzaktan vuran" Apollon'un, Batı Fransa'yı dolaşan, "göksel ateşte ve insanların sessizliğinde daimi bir esin kaynağı bulan" bir Alman şairine böylesine sert vurması ve "göksel ateş"in gösterişli bir *tragédie classique*'te sadece bir süs olmaktan çok sahiden korkutucu ve büyüleyici bir şeyler ifade etmesi için, gerçek bir "devrim", güçlü bir yer sarsıntısı, gök yarılması olmalıydı. Görüldüğü gibi, bu da bizi Baudelaire'in açıkça alay ettiği, Tanrı Pan "devrim" olduğu için Tanrı Pan'a kadeh kaldıran Parisli genç entelektüele geri götürür. Baudelaire'in *L'École paienne*'i 1852'de yazdığı, Hölderlin'in Böhlendorff'a gönderdiği mektubun ise tamı tamına elli yıl daha eski, Kasım 1802 tarihli olduğu gözden kaçırılmamalı. O halde Baudelaire'in burada sözünü ettiği şey, genç entelektüelin payına istemeden yapılan bir parodi, Hölderlin'in payına delirmeden hemen önceki dönemde edindiği uç bir deneyimdi. Fransa'da pek bilinmeyen ve Almanya'da, sırf yarattığı kutsal dehşetten ötürü süzgeçten bile geçirilmeyen bir deneyim. Fakat böylesi deneyimler, o anda fark edilmese bile, birtakım anlamlar taşır ve kendi başına sonuçlara ulaşır. Pan'a kadeh kaldırma aykırılığının 1851'de Paris'te nasıl gerçekleşebildiğini anlamak için, Bordeaux dönüşünde Hölderlin'e uğramamak olmaz. Arada bazı atlama taşları olduğu için şanslıyız. Alman Romantikleri'nin Paris'e gönderdiği tek elçi olan Heinrich Heine'nin ne-

zaketi ilk sırada gelir. Pan hayranı genç entelektüelle yaptığı diyaloğu yorumlarken Heine'yi bize takdim eden kişi Baudelaire'in ta kendisidir: "Bana öyle geliyor ki," der, "böylesine ölçüsüz bir putperestlik, Heinrich Heine'yi ve onun materyalist duygusallıkla dolu edebiyatını fazla okuyup az anlayan kişilerin tipik özelliğidir". İfadenin sertliği Baudelaire'in Heine'yi hiç sevmediğini düşünmenize yol açabilir. Tam tersine. Çok geçmeden ondan, "bu büyüleyici zekasıyla kutsal olana daha fazla ilgi gösterseydi, bir dâhi olurdu," diye söz edecekti. 1865'te Jules Janin, Heine'yi küçümseyen bir makale yayımladığında, Baudelaire, bam teline dokunulmuş gibi "muazzam bir öfke"ye kapıldı. Derhal, "hiçbir Fransızın boy ölçüşemeyeceği" bir şair ilan ettiği Heine'yi hararetle savunan bir yazı yazmaya koyuldu. Fakat bu ani kızgınlığın ötesinde bir sorun yaşanmadı. Daha sonra Michel Lévy'ye şunları yazacaktı: "Yazıyı yazmayı bitirdiğimde, yazmış olmanın sevinci bana yetti ve hiçbir gazeteye göndermedim". Bereket versin ki, elimizde notları var. Bu notlarda, can sıkıcı *bonheur* kültünün bütün görünümleriyle reddi olmaya ebediyen devam edecek bir cümle, insanı derinden etkiler: "Bu kadar kolay mutlu olmanıza üzüldüm, bayım" (Je vous plains, monsieur, d'être si facilement heureux). Janin, Heine'ye saldırmakla, Baudelaire'in de dahil olduğu "melankolik ve alaycı" şairlerin tümüne saldırmıştı. Şairin, ani bir kendini savunma içgüdüsünün sonucu gibi görünen yanıtının keskin, öfkeli tonu bu yüzden. Fakat Baudelaire'in Heine hayranlığı, bu Alman şairiyle fiilen özdeşleşecek kadar büyük olduğuna göre, *École paienne*'de bulunan, Heine'yle ilgili yerici ifadeler, Baudelaire'in fikrini tam olarak yansıtıyor olamaz. İşte bu, kaçınılmaz olarak içimizde bir kuşku yaratır. Baudelaire,

sanki düşmanlarının bakış açısını benimsemiş gibi yazıyor yazıyı. Başından sonuna kadar her şeyi yarım ağızla söylüyor. Bu kadar da değil, düşmanlarının bakış açısını benimsemekle Baudelaire, onlara kendi aleyhine savlar, hayal edebileceklerinden çok daha etkili ve incitici savlar sunuyormuş gibi görünüyor. Yazının son kısmı, yani Heine üzerine monologdan sonraki kısmı, ancak bunu göz önüne aldığımız zaman bir anlam kazanıyor. Sonra aniden Offenbach tarzıyla tekrar karşılaşırız: "Olympos'a bir dönüp bakalım. Bütün Olympos peşime takılınca çok can sıkıcı durumlara düştüm; tanrılar baca külahları gibi başıma geçiyorlardı. Kötü bir düş sanki; boşluğa çekiliyor gibiydim, tahtadan, demirden, altından ve gümüşten bir sürü putla birlikte; ben hızla aşağı düşerken peşimden kovalıyor, beni itekleyip dürtüyor ve kafama vuruyorlardı." Bu vahim, fakat komik rüya pekala 19. yüzyılın ilk yarısının, sadece insan zihnini yeniden istila eden Yunan tanrılarını görmekle kalmayıp bu tanrıları yakından takip eden ama adları pek dillendirilemeyen başka bir put alayını da gören bir dönemin son dansı olarak da düşünülebilir. Bu put alayı, sözde doğu rönesansıydı (*renaissance orientale*); heykeller, rölyefler ve muskalar müzelerin mahzenlerini doldururken, en önemli metinleri ilk kez çeviren dilbilimcilerin çalışmaları sayesinde oluşan bir süreçti. Putlar nihayet geri gelmiş ve herkesin "ilerleme"ye, "aklın aydınlatıcı yetileri"ne övgüler düzdüğü bir anda Avrupa'yı kuşatmıştı. Bu yüzden, Baudelaire'in *École paienne*'inden sadece birkaç ay sonra *Revue des deux mondes*'un, Baudelaire'in yazısına adeta bir eşlik ezgisi anlamına gelen Heine'nin *Les Dieux en exil*'ini yayımlamasında harika bir zamanlama vardır. Heine, Yunan tanrılarının sahneyi istila etmek üzere geri gelmeden önce, "geçmiş

ihtişamlarının karanlık sığınaklarında baykuşlar ve kurbağalar arasında" gizlenerek nasıl uzun ve sıkıntılı bir sürgün *yaşamı* sürmek zorunda kaldıklarını anlatır. Dünyanın şimdi "şeytani" dediği şeylerin çoğu, bir zamanlar putperestliğin en yüce değerleriydi, diye de ekler. Peki tanrılar geri gelip kendilerini açıkça gösterirse, Venüs yine ölümlü birini –isim vermek gerekirse Tannhauser'i*– baştan çıkarırsa ne olur? Geçmişte olduğu gibi, yürüyüşünden tanrıça tanındı, (*incessu patuit dea)* diyemeyiz ve hatta, Winckelmann'ın dikte ettiği gibi, tanrıçada "soylu bir sükûnet" olduğunu bile kabul edemeyiz. Aksine, Venüs, "bir iblis, tüm Olymposlu küstahlığının ve muazzam tutkusunun ardındaki hoppa kadını (*la dame galante*) göz ucuyla görmemize izin veren bir dişi şeytan" olarak geçecektir karşımıza; "amber kokulu göksel bir sosyete orospusudur o, kamelyalı *(aux camélias)* bir ilahe ya da bir metres tanrıçadır (*déesse entretenue*)". Kısaca gerçek haber şudur: Olymposlu tanrılar geri geldiler ve işbaşındalar, fakat kibar fahişeler arasında (*demi-monde)* yaşarlar. Tıpkı iki trapezci gibi uyumlu bir çift oluşturan Baudelaire ile Heine, el çabukluğuyla işlerini görür, tanrıların yeniden uyanışıyla parodi ruhunu bir daha geri dönüşü olmayacak biçimde birleştirirler. Bunu yaparken, bugün bizi hâlâ meşgul eden bir meseleye işaret ederler.

Fakat *École paienne*'in son paragrafında başka bir sürpriz çıkar karşımıza. Bir satır boş bırakılır ve ardından üslup aniden sertleşir. Artık anlatıcı ciddi ve ağırbaşlıdır; Baudelaire barok bir vaizin, bu dünyanın kötülüklerine öfke duyan Abraham a Santa Clara'nın tutumunu benimsemiş gibidir:

* 13. yüzyılda yaşamış Alman şairi. – ç.n.

Tutkuyu ve aklı bir anda kaldırıp atmak, ölümüne yapmaktır edebiyatı. Bizden önceki toplumun çabalarını, felsefesini ve Hıristiyanlığını yadsımak ise intihar etmek, ilerleme dürtüsünü ve araçlarını reddetmektir. Yalnızca plastik sanatların ayartıcılığına kanıp ötesine geçememek, her durumda kişinin kendini kaybetmesini getirir. Uzun erimde, çok uzun erimde yalnızca güzel olanı görecek, güzel olanı sevecek, güzel olanı hissedeceksiniz, güzellikten başka bir şey göremeyeceksiniz. Güzellik derken kuru güzellikten söz ediyorum. O zaman dünya size sadece malzeme olarak görünecek. Dünyanın hareketini düzenleyen mekanizmalar uzun süre gizli kalacak.

Din ve felsefe, umutsuzların çığlıkları içinde varoluşa zorlanarak bir gün geri dönecek. Doğada ritim ve şekil dışında hiçbir şey bulmayan aptallar bunu görecek. Yine de başlangıçta felsefe onlara ilginç bir oyundan, eğlenceli bir beden hareketinden, faydasız bir kılıç oyunundan öte bir şey ifade etmeyecek. Fakat onları bu yüzden cezalandırmak neye yarar! Tüm çocuklar, içlerindeki şiirsellik coşturulduğunda, sağlıklı ve verimli bir yaşam tarzının kamçılayıcı görkemi dolaysız olarak onlara verilmediğinde, sürekli şan ve sefa hikâyeleri anlatıldığında, duyuları her gün sanat eserleriyle okşandığında, tahrik edildiğinde, rahatsız edildiğinde, uyarıldığında dünyanın en mutsuz insanına dönüşür ve başkalarını da mutsuz eder. Daha on ikisinde dadısının eteğini kaldırmaya başlar ve suç işlemede ya da sanat eseri vermekte onu diğerlerinin üstüne çıkaracak özel bir becerisi yoksa, otuzuna geldiğinde bir hastanede ölüp

gider. Sürekli tahrik edilen ve bir türlü doyurulmayan ruhu dünyada, harıl harıl çalışan dünyada oradan oraya göçer durur; göçer, diyorum size, bir fahişe gibi feryat ederek: Yoğrulabilirlik! Yoğrulabilirlik! Yoğrulabilirlik! Bu korkunç sözcük beni ürpertir, yoğrulabilirlik onu zehirlemiştir, fakat o zehir olmadan yaşayamaz artık. Aklı, mantığı yüreğinden kovmuştur ve onlar da geri dönmeyi reddederek onu adil bir şekilde cezalandırır. Başına gelebilecek en sevindirici şey, doğanın ürkütücü bir düzen çağrısıyla onu tepeden tırnağa titretmesidir. Aslında hayatın yasası budur: Dürüst işlerin katışıksız keyfini reddeden, kötülüğün korkunç keyfinden başka bir şey hissedemez. Günah kendi cehennemini içinde barındırır ve doğa zaman zaman şöyle der acıya ve sefalete: Gidip mahvedin şu asileri!

Yararlı, doğru, iyi, sevilmeye değer ne varsa yabancı olacaktır ona. Yıpratıcı düşlerine tutulacak, kendi düşleriyle başkalarını divane etmeye, tüketmeye çalışacak. Ne annesini, ne de dadısını düşünmeye zaman bulacak, dostlarını insafsızca eleştirecek ya da onları sadece biçimlerinden ötürü sevecek; karısı varsa onu da hor görecek.

Biçimden aldığı ölçüsüz haz, onu korkunç ve eşi benzeri görülmemiş aşırılıklara sürükleyecek. Güzel ve tuhaf olana, hoş ve renkli olana duyduğu yırtıcı tutku tarafından yutulan doğruluk ve adillik anlayışı, sonunda tümden yok olacak. Coşkulu sanat tutkusu, geriye kalan her şeyi yiyip bitiren bir kanserdir; doğru ile adilin yokluğu sanatın yokluğuyla bir olduğundan, bütünlüğü içinde insan kaybolup gidecek; bir alanda aşırı uzman-

laşmanın varacağı yer hiçlikten başka bir şey olamaz... Edebiyat geriye gitmeli ve daha sağlıklı bir atmosferde yeniden kıvamını bulmalıdır. Bilim ve felsefeyle uyum içinde gelişmeyi reddeden bir anlayışın cinayet edebiyatı, daha doğrusu intihar edebiyatı olduğu çok kısa sürede anlaşılacak.

Bu pasaj, muğlaklığı nedeniyle oldukça şaşırtıcıdır. Baudelaire, en derin kanılarını en amansız düşmanlarının savlarıyla yan yana getirmeye, aynı zincirin halkaları gibi birbirine eklemeye çalışıyor gibidir. Bu yazıyı okuyan biri, her sözcüğün altını oyan kuşkuyu mutlaka hissedecektir. Sanki Baudelaire'in Tanrıbilimci bir hasmı, şairin keskin nükteli konuşma yeteneği ile derin keder ve acıma duygusu bahşedilmiş bir hasmı konuşmaktadır. Bastırılamaz tuhaflık düşkünlüğünü; dadısının eteğini kaldıran küçük estetikçi şeytan örneğindeki gibi yerleri hiç saymıyorum. Ya da genç bir Mösyö Prudhomme gibi, "sağlıklı ve verimli bir yaşam tarzı" fikrine ve yine "dürüst işlerin katışıksız keyfi"ne başvurduğu yeri. Sanki Baudelaire, gerçekte aykırı bir rol değişimi oyunundan ibaret olan bir şeyi açığa vurmak için bazı ipuçları vermektedir. Yine de metnin oyunlarla dolu olmadığı, üslubun sert ve acımasız olduğu yerde, uslamlamanın sofuca bir inanç içerdiği kabul edilmelidir. Baudelaire, Büyük Engizisyoncu figürüne gönderme yapmakta, *Kötülük Çiçekleri*'ni mahkûm ettirmeye çalışan beş para etmez savcıya bakıp bakıp edebi bir Joseph de Maistre çıkarmakta gibidir.

Fakat böylesine ağırbaşlı bir üsluba başvurmak niye? Son derece korkutucu bir şeyler olduğu ortadaydı, hatta daha doğrusu çoktan olup bitmişti: Yunan tanrıları, birçok kişinin sonsuza kadar içinde hapis kala-

caklarını sandığı edebi retorikteki nişlerden kaçmıştı. Şimdi bu soylu kaçaklar alay edercesine kent kalabalığına karıştığından, o nişler boş mezarlara dönüşmüştü. Verlaine, bu tuhaf öyküyü gençken yazdığı "Tanrılar" başlıklı bir sonesinde yatıştırıcı bir doğallıkla anlatır:

Vaincus, mais non domptés, exilés mais vivants
Et malgré les édits de l'Homme et ses menaces
Ils n'ont point abdiqué, crispant leurs mains tenaces
Sur des tronçons de sceptre, et rôdent dans le vents

Yenilseler de uslanmadılar, sürülseler de dayandılar
Pabuç bırakmadan ölümlülerin fermanına
gözdağına;
Olympos'tan ayrılmadılar, inatla dayanıp asalarına
Hâlâ rüzgârlar içinde dolaşır dururlar.

Sıkıntı verici bir imgelem. Büyücü tanrılar ıssız bir dünyada "aç gözlü hayaletler" gibi dolaşır. Tanrıların "İnsan'a karşı isyan"larını; İnsanlık'ı bir büyük harfin yersiz ağırlığıyla sıkıntıya sokmaya hazırlanırken ilk önce tanrıları kovmayı becerdiğine hâlâ "şaşıran" daimi eczacı Homais'nin ifadelendirdiği isyanlarını seslendirme zamanı gelmiştir. Sone bir uyarıyla biter:

Du Coran, des Védas et du Deutéronome
De tous dogmes, pleins de rage, tous les dieux
Sont sortis en campagne: Alerte! Et veillons mieux.

Kuran'dan, Vedalar'dan ve Tesniye'den
Her dogmadan, öfke dolu tüm tanrılar
Sefere çıktı: Dikkat! Ve tetikte olun.

Öyle görünüyor ki, pagan tanrıların bu geri dönüş işi vodvil ile gotik roman arasında rahatsız edici bir kolaylıkla salınıp durur. Fakat bu renkli sahnelerin arkasında, Baudelaire'in isimsiz Engizisyoncusu daha esrarengiz bir tehlikenin kokusunu almıştı: Estetiğin özgürleşmesi. Adeta, birkaç yıl sonra sadece Nietzsche'nin temize çıkarma yüzsüzlüğünü göstereceği, dünyanın *estetik gerekçesini* öngörmüştür. Onun duyumsadığı tehlike, Güzel kategorisinin o zamana kadar itaat ettiği dinsel üst kategorilerden, yani Doğru'dan ve İyi'den kurtulma olasılığında yatar. Bunun gerçekleşmesi durumunda (burada Engizisyoncumuz aydınlatıcıdır), "biçimden alınan ölçüsüz bir haz" ortaya çıkar ve "çılgınca sanat tutkusu geriye kalan her şeyi yiyip bitirir"; sonunda geriye hiçbir şey kalmaz, sanatın kendisi bile. Ya da daha doğrusu, geriye kalan sadece bir zemindir ve buradan "hiçlik içeriye sızar" (Valéry'nin belirttiği gibi). Fakat bu, öteden beri ve bizzat Baudelaire'den başlamak üzere yeni edebiyata (ya da en azından büyük edebiyata) yöneltilen temel eleştiri değil mi? Pasajın merkezi formülasyonları ("biçimden alınan ölçüsüz haz", "güzele duyulan zalimce tutku", "çılgınca bir sanat tutkusu") çok geçmeden, bizzat Baudelaire'in dolaysız ve görkemli torunları olan Nietzsche'nin "aşırının büyüsü" ve Gottfried Benn'in biçim fanatizmi haline gelecektir. Yani, Büyük Engizisyoncunun suçlamasının hayli uzun bir gölge düşürdüğünü kabul etmeye mecburuz. Edgar Wind de, mükemmel eseri *Art and Anarchy*'de kötü şeylerin habercisi olan bu sesi doğru bir biçimde yakalamıştı.

Baudelaire'in *École paienne* üzerine makalesi, hızlı gazetecilik kılığına bürünen birkaç sayfada, kopmaz bir biçimde birbirine bağlı oldukları daha önce düşünülme-

miş üç öğeyi bir araya getirmeyi becerdiği için benzersizdir: Tanrıların uyanışı, parodi ve "mutlak edebiyat" ("mutlak edebiyat"la en keskin, her türlü sosyal tuzağı en fazla hor gören edebiyatı kastediyorum). Şimdi, bugünün senaryosuna dönelim. Birincisi ve en açık olanı, tanrılar hâlâ aramızdadır. Fakat, tek bir dağın yamaçlarındaki kocaman evlerinde yaşayan, biraz karmaşık da olsa tek bir aileden oluşmuyorlar artık. Hayır, artık kalabalıklar, bitimsiz bir metropolde kaynaşan bir güruh. Adlarının, göçmen ailelerin kapı zillerindeki adlar gibi çoğunlukla egzotik ve telaffuz edilemez olması pek önemli değil. Öykülerinin gücü hâlâ etkili. Yine de durumda yeni ve alışılmadık bir şey var: Bu bileşik tanrılar kabilesi *sadece* öykülerinde ve sağa sola saçılmış putlarında yaşar. Ya ritüel hareketleri gerçekleştiren bir zahitler grubu artık bulunmadığından, ya da birileri bu hareketleri yaptıklarında bile kısa kestiklerinden, kültün ve ritüelin yolu kapalıdır. Şiva'nın* ve Vişnu'nun** heykellerinin önü hâlâ adaklarla doludur; fakat Varuna,*** bugünün Hintlisi için uzak ve şekilsiz bir varlıktır, Pracapati'ye**** ise sadece kitaplarda rastlanır. Denilebilir ki, bu durum tanrıların doğal koşulu haline gelmiştir: Kitaplarda ortaya çıkmak, çoğunlukla da pek az kişinin kapağını açtığı kitaplarda. Bu, yok olmanın

* Şiva: Hint mitolojisinin en büyük tanrılarından biri, Sanskritçede "görkemli" anlamına gelir. – ç.n.

** Vişnu: Hint mitolojisinde dünyanın koruyucusu ve *dharma*'nın (davranış kuralları) sürdürücüsü tanrı. – ç.n.

*** Varuna: Hint mitolojisinin Vedalar döneminde tanrısal otoritenin kişileştirilmiş biçimi olan egemen tanrı. Gökler ülkesinin yöneticisi, kozmik ve ahlaksal düzenin koruyucusudur. – ç.n.

**** Pracapati: Hint mitolojisinde yaratıcı tanrılardan biri; Sanskritçede "Yaratılanların Efendisi" anlamına gelir. – ç.n.

başlangıcı mı? Sadece yüzeysel gözlemci için öyledir. Zira bu sırada tanrılar kültünün tüm yetileri tek bir edime, hareketsiz ve yalnız gerçekleştirilen bir edime göç etmiştir: Okuma edimi. Mikroçiple yaşadıkları aşkın hezeyanı içindeki insanlar, matbu sözün sürekliliğiyle ilgili bıktırıcı sorular sormakta ısrar ederler. Oysa bizden önce her yerde hazır ve nazır olan, hakikaten olağanüstü fenomenin sözü bile edilmez: Saf okuma ediminde toplanmış ve toplanmakta olan baş döndürücü ve eşi görülmemiş güç yoğunlaşması. Bir sayfa yerine bir ekrana bakıyor olmamız, sayıların, formüllerin ve sözcüklerin kâğıt yerine likit kristal üzerinde görünmesi hiçbir şey değiştirmez: Okuma okumadır. Zihin tiyatrosu, tümü bilgisayar denilen bu protezde toplanmış sabırlı göstergelerin hepsini içine alacak kadar genişlemiş görünüyor. Bu arada, batıl bir güvenle, oyundaki büyünün ve gücün tamamı ekranı geliştiren –her şeyin ötesinde, *okuyan*– zihne değil, ekranda görünenlere atfedilir. Yine de, zihnin içinde, tamamen görünmez bir biçimde gerçekleşen bir dönüşümden teknolojik olarak daha ileri ne olabilir? Gelişme gizli sonuçlarla yüklüdür. Ekranla birleşmekle, eğitimli ya da eğitimsiz zihin yeni bir tür Kentaur* yaratır, kendisini uçsuz bucaksız bir tiyatro sahnesi olarak görmeye alışır. Sınırsız olduğu su götürmezse de, görünüşe göre yeni olan bu sahne, Vedacı** bilicilerin zihnin ta kendisi, yani *manas*, saydıkları engin genişlemeden başka bir şeyi anımsatmaz. Bu koca koca tiyatronun çatlaklarında büyük mağaralar gözlerimizin önünde açılıyor; işte buradan tanrıların adları her zamanki kudretiyle yankılanır.

* Yunan mitolojisindeki insan başlı at. – ç.n.
** Vedacı, "Vedik": Hintlilerin kitabı, Veda'ya ait. – ç.n.

Dünyanın (herkesin hoşuna gitmese de, bunu söylemenin zamanı gelmiştir) büyüyü toptan terk etmeye niyeti yoktur, çünkü bunu yaparsa hiçbir şey olmasa bile en azından canı sıkılacaktır. Öte yandan parodi, her şeye sarılan ince bir naylon haline geldi. Baudelaire ve Heine'de sadece zehirli bir Offenbach kıymığı olan şey, şimdi çağımızın niteleyici özelliği haline gelmiştir. Bugün her şey, hangi biçimde gelirse gelsin, ilk önce parodi olarak ortaya çıkar. Ancak daha sonra, büyük çaba ve ustalıkla, bir şeyler parodinin *ötesine* geçmeyi becerebilir. Fakat onu ilk parodisel biçimiyle kıyaslamak her zaman zorunlu olacak. Ve nihayet; mutlak edebiyat. Baudelaire'in Büyük Engizisyoncusunun gördüğü gibi, sadece hazır bekleyen bir bela, yönü belli olmayan bir tehdit, olası bir bozulma olan şeyin, bizzat edebiyat olduğu nihayet ortaya çıktı. Ya da en azından, sadece size anlatmaya çalıştığım türden edebiyat.

II

Zihnin Suları

Tanrılar, Aby Warburg'un "belleksel dalga" dediği şeyin yükselip alçalmasıyla, aralıklı olarak kendilerini gösterirler. Warburg'un ölümünden sonra yayınlanan Burckhardt ve Nietzsche üzerine bir denemesinin başlangıcında yer alan "belleksel dalga" ifadesi, bir uygarlığın kendi geçmişine ilişkin, bu olayda Batı'nın geçmişinin Yunan tanrıları tarafından doldurulan kısmına ilişkin, yaşadığı ardışık bellek dalgalarına göndermeler yapar. Bu, Avrupa tarihi boyunca bazen devleşen, bazen durulan sürekli bir dalga olmuştur ve Warburg'un sözünü etmeyi tercih ettiği iki yazar, bu dalganın kesinlikle kabarıp tufan olduğu bir anda ona gösterilen iki karşıt tepkinin temsilcisi olarak görülebilir. Warburg'un iddia ettiğine göre, Burckhardt ile Nietzsche, geçmişin cesetlerini ayağa kaldırmaları bakımından birbirlerine benziyorlardı. Yine de, "belleksel dalga"ya yönelik tutumları tamamen farklıydı. Burckhardt kendisi ile bu dalga arasına kesin bir mesafe koymaya sonuna kadar kararlıydı, sırf bu dalgayla birlikte gelmesi gereken tehlikenin (aslında dehşetin) farkında olduğu için. Diğer yanda Nietzsche kendisini dalgaya bırakır, bizzat dalgaya dönüşür; Torino'dan postalanan birkaç kısa mektubu Dionysos adıyla imzalayacağı güne dek devam eder buna. Bu mektuplardan biri Burckhardt'aydı ve şu sözlerle bitiyordu: "Şimdi siz, efendim, siz bizim büyük, en büyük ustamızsınız; zira ben, Ariadne ile birlikte, sadece tüm şeylerin altın dengesi olmalıyım, her evrede bi-

zim üstümüzde olanlar vardır..." İmza: Dionysos. Fakat Ficino, Poliziano ve Botticelli'nin erken 15. yüzyıl Floransa'sının Orti Oricellari'*sinin müdavimi olduğu dönemden beri, tanrılarla alışverişimizin öyküsünün epeyce inişli çıkışlı olduğunu güvenle söyleyebiliriz. 18. yüzyıl Fransa'sında, çocuksu Yunan fabllarının, barbar Shakespeare'in, sefil kutsal kitap masallarının potansiyel olarak aydınlanmış zihinleri beşiklerinde boğmaya kararlı kurnaz bir papazın marifetleri sayılarak neşeli ve alaycı bir özgüvenle bir tarafa atıldığı an, herhalde en dip noktaydı. Gerçekten de, bazen aynı kalem her üç hedefle de alay etti: Örneğin Voltaire'in kalemi. Bu uzun, zahmetli ve tehlikeli ölçüde aldatıcı öykünün seyri içinde, pagan tanrılar herhangi bir şekli alabilir, olmadık bir işlevi sahiplenebilir, bambaşka bir kisveye bürünebilirdi. Çoğunlukla ahlaki alegoriler, kişileştirmeler ve retorik cephaneliğinin diğer buluşları olarak salt kâğıttan bir varoluşa indirgendiler. Kimi zaman, simyacıların yazılarında olduğu gibi, gizli şifre oldular. Kimi zaman lirizmin anımsatıcı bir sesten başka bir şey olmayan en önemsiz vesilesi oldular. Fakat biçim ne olursa olsun, başıboş bırakılmadıklarını neredeyse her zaman hissederiz; sanki, sözcüklere dökülmese de, insanlar onlardan korkuyormuş, evin efendisi (yazan el) onları itibarlı, fakat başa çıkılamaz ve dolayısıyla dikkatle gözetim altında tutulması gereken konuklar sayıyormuş gibi. Edebi metinlerde uzun süre örtülü bir biçimde sözü edilen ve sıkı sıkıya dizginlenen tanrılar, resimde gemi azıya aldılar. Ortaya çıkıp çok şey söylemeden ahlak dı-

* Orti Oricellari: ("Rucellai Bahçeleri") Eflâtuncu bilgin ve edebiyatçıların toplantılarına verilen ad. Bu toplantılar o dönemde Floransa'da Bernardo Rucellai'nin bahçelerinde yapılırdı. – ç.n.

şı olmaya olanak veren sözsüz doğası sayesinde resim, tanrıları temsili olarak görkemli ve ürkütücü görüntülerine tekrar kavuşturabildi. Bu yüzden uzun ve kesintisiz bir *tanrı ziyafeti,* Batı tarihiyle paralel gider; Botticelli ve Giovanni Bellini'den Guido Reni ve Bernini'ye, Poussin ve Rembrandt'a (*Persephone'nin Kaçırılışı* tek başına yeter), Saraceni ve Furini'ye, Dossi'ye, Tiepolo'ya kadar. Neredeyse dört yüzyıl boyunca bunlar tanrılarımızdı. Resim galerilerinden, parklardan, özel eskizlerden sessizce parıldayıp durdular. Öyle ki, 15. yüzyıldan 18. yüzyılın sonuna kadar olan dönemin resimlerinden pagan tanrı temsillerini çıkarsaydık, epeyce şeyi yutacak bir girdap yaratırdık ve sanatın bu yüzyıllardaki gelişimi tamamen kopuk, kendi içine kapanık görünürdü. Kısaca, bir üsluptan diğerine, bir dönemden diğerine geçiş sanki tanrılar ve onların elçileri, Nymphalar*, Satirler** ya da kanatlı haberciler aracılığıyla gizlice tebliğ edilen bir şeymiş gibi.

Fakat özellikle Nymphalar. İş üsluptaki başkalaşımlara yardım etmeye gelince en sadık olanlar bu dişi, ölümsüz olmasa da son derece uzun ömürlü yaratık tayfasıydı. İlk kez 15. yüzyıl Floransa'sında eteklerini havalandıran meltemin duyurduğu Nymphalar, çeşmelerden, şöminelerden, tavanlardan, sütunlardan, balkonlardan, dekoratif nişlerden, tırabzanlardan hiç ara vermeksizin bize kaş göz ettiler. Sadece erotizmin bir bahanesi, bir memenin ya da çıplak bir karnın görüş alanımızda bir yer kapmasını sağlayan bir araç değillerdi, bazen öyle ol-

* Nymphalar: Tanrısal da olan periler. Kirke ve Kalypso da nympadırlar. – ç.n.

** Satirler ve Silenler doğayı simgeleyen cinlerdir. Gövdelerini belden üstü insan, belden aşağısı at ya da tekne biçimindedir. – ç.n.

salar da. Nymphalar bir bilgi biçiminin, olasılıkla en eski, kesinlikle en tehlikeli bilgi biçiminin habercileridir: mülkiyet. Apollon, Homeros'da geçen bir ilahinin ifade ettiği gibi, Delphoi civarında "lekesiz bir yer"in (*chóros apémon*) yalnız bekçisi Nympha Telphusa'ya musallat olup peşine düştüğünde bunu anlayan ilk kişiydi. Apollon oraya, Peloponez'de ve adalarda yaşayanlarla "Avrupa'da oturanlar"a (sadece orta ve kuzey Yunanistan'ı kastetmiş olmasına rağmen, Avrupa'dan coğrafi bir yer olarak söz eden ilk metin budur) bilicilik merkezi inşa edecek bir yer aramaya gelmişti. Apollon ilk önce Nympha Telphusa'yla, ardından dişi ejderha Python'la karşılaşır. İlahinin aynı ifadeyi iki kez kullanarak söylediği gibi, her ikisi de bir "tatlı su pınarı"nı korumaktaydı. Apollon niyetini açıklarken hem Nympha'ya, hem de ejderhaya aynı sözleri söyler. Zira her ikisi de, kendisini ikiye ayırmış, kâh büyüleyici genç bir kız, kâh kocaman bir yılan olarak görünen tek bir gücün biçimleridir. Günün birinde bu iki figür Melusina'da yeniden birleşecekti; fakat o sırada onları birbirine bağlayan şey, korumakta oldukları şeydi: Yerden çıkan su; aynı anda hem bilge, hem güçlü su. Her şeyden önce Apollon, kendisine ait olmayan bu bilgiyi gasp ve istila eden ilk kişiydi: Tanrının kendi sayacını takacağı akışkan bir bilgi. O günden sonra, kendisine seslenmek için kullanılmasına izin verdiği isimlerden biri de Telphusalı Apollon olmuştur.

Nýmphē hem "evlenmeye hazır kız", hem "pınar" anlamına gelir. Her iki anlam da ötekini korur ve kuşatır. Bir Nymphaya yaklaşmak bir şey tarafından ele geçirilmek, onun malı olmak, aynı anda hem yumuşak, hem değişken bir şeyin içine gömülmektir; bu nefes kesici de olabilir, ölümcül de. *Phaedros*'ta Socrates kendi-

sini *nymphóleptos*, "Nymphaların yakaladığı" biri olarak tarif etmekten onur duyuyordu. Fakat Heṛakles'in aşığı Hylas, Nymphaların yaşadığı bir su birikintisi tarafından yutuldu ve bir daha da görünmedi. Onu öpmek üzere kendine çeken Nympha "onu girdabın ortasına itti." Hiçbir şey Nymphalardan gelen bilgiden daha dehşetli, daha değerli değildir. Fakat onların suyunun özelliği nedir? Ancak geç pagan zamanlarda, *De antro mympharum*'unda Porphyry*, Nymphaların Apollon'a hediye getirdikleri *noeron udaton*'dan, "zihinsel sular"dan söz eden bir ilahiyi aktardığında elimize bir ipucu geçer. Nymphalar fethedildikten sonra kendilerini sunarlar. Nympha, benzeri, imgeyi, *eídōlon*'u meydana getiren, ürperen, parlayan, titreyen, *zihinsel cevher*'dir. Bizzat edebiyatın malzemesidir. Nympha her kendini gösterdiğinde zihinlerde tahta oturan ve görüntü kalıbına giren bu ilahi malzeme, dünyayı önceleyen ve destekleyen bu güç yine zonklamaya başlar. Güç kendisini gösterdiği an, biçim kendisini gücün akışına uydurarak ve onunla birleşerek peşinden gider.

En yeni, en haşmetli ve göz kamaştırıcı Nympha övgüsüne *Lolita*'da, bir *nymphóleptos*'un, bir çift beyaz çorabın ve kalp şeklinde bir gözlüğün peşinde Nymphalar dünyasına giren "büyülenmiş bir avcı" olan Profesör Humbert Humbert'in öyküsünde rastlanır. Kitaplarını, hiç kimsenin göremeyeceği kadar açıkça görünür, hatta aleni sırlarla doldurmaya sıra gelince tam bir usta olan Nabokov, eziyet çeken kahramanının güdülerini romanda Nymphalara şahane bir armağanla sadece on sayfada ifade eder; "dokuz ile on dört yaş sınırları

* Porphry (Porphyrios): Yeni-Eflâtuncu bir filozof. MS 3. yüzyılda yaşadı.

arasında, insani değil, perili [nymphic] (yani şeytani) olan gerçek doğalarını kendilerinden iki ya da üç kat büyük, büyülenmiş gezginlere gösteren kızlar vardır; bu seçkin yaratıklara 'pericik' demeyi öneriyorum" diye açıklar. "Pericik" sözcüğü özellikle pornografi alanında olağanüstü ilgi görmüş olsa da, Nabokov'un bu birkaç satırda romanın tüm muammasını çözecek anahtarı sunduğunu pek az okur fark etti. Lolita, Midwest motelleri arasında dolaşan bir Nympha'dır, *nymphóleptoi*'nin, Humbert Humbert gibi suçlu sayılma ile psikopat sayılma arasında tercih yapmak zorunda kalacakları bir dünyada "kız çocuğu kılığına girmiş ölümsüz bir şeytan"dır. Nymphaların "zihinsel sular"ından bizzat tanrılara geçiş kolaydır. Tanrılar yeryüzüne akın ettiğinde dikkatlerini çeken çoğu kez insanlardan çok Nymphalar olsa bile böyledir bu. Nympha, tanrılar ile serüvenci insanların buluşabildikleri *ortam*'dır. Peki tanrılar nasıl tanınabilir? Bu konuda yazarlar, daima kutsanmışçasına cesur oldular. Akılcıl bir Ezra Pound gözlemine gönderme yapıyormuş gibi davrandılar: "Belli duygusal renklere daha uygun bir metafor bulunmadığından, tanrıların var olduğunu iddia ediyorum." Yazar, bu "duygusal renkler"i *gören* kişidir.

Lolita'nın saklı hakikatine gelince, Nabokov bunu, romanın bütünsel kütlesinin içine bir elmas yongası gibi gömdüğü küçük bir cümleye tıkıştırmış: "Nympholeptus bilimi kesinlik ister." Ömrü boyunca uğraştığı, böcekbilime olan tutkusunun bile ötesine geçen bu "kesinlik isteyen bilimin" edebiyat olduğunuysa söylemez. Nymphalar yolu temizler; oysa diğer ilahi figürler doğrudan edebiyata dalabilir. Bu yüzden ender saf akkorluk anlarında bizzat tanrıların kendileri, tıpkı bilinmeyen bir gezginle karşılaşmanın insanı bunaltıp şaşırta-

bileceği gibi, bizi dili tutulmuş, bunalmış durumda bırakan bir biçime girebilirler. Hölderlin'in başına gelen budur. Tanrılar için en çorak ve en nüfuz edilemez çağın bitiminde, 1770'te doğan Hölderlin, anlaşılan o ki çocukluğundan itibaren, zihninin kayalarında patlamak üzere ilerleyen "belleksel dalga"yı bekledi. Fakat ilahilerinin biçiminin gerçekten benzersiz olmasına karşın, bu duyarlılığa sahip olmada Hölderlin'in yalnız olduğu düşünülmemelidir. Hölderlin, Diotima'nın (Frankfurtlu bir bankerin karısı Susette Gontard) konağında özel öğretmenlik yaparken, Apollon'un gözlerini kamaştırmasından önce, Ekim 1797'de yirmi üç yaşındaki Siegfried Schmid tarafından ziyaret edilecekti. Hölderlin'in kaldığı tavan arası odada iki saat boyunca şiir hakkında konuştular. Schmid, Basel'e geri döndükten sonra şaire, esrarengiz bir coşkuyla kaynayan bir mektup yazdı. Mektuba aşağıdaki beyit de dahil birkaç satır şiir de ekledi:

Alles ist Leben, beseelt uns der Gott, unsichtbar, empfundnes
Leise Berührungen sind's; aber von heiliger Kraft.

Tümü hayattır, Tanrıysa eğer bize can veren, görünmeyen, sezilen
Hafif dokunuşlarla, fakat ilahi bir güçten.

Sadece bir kişinin değil, bir bütün olarak o anın şiirsel ruhunun esas tonunun daha iyi ya da daha yalın nasıl betimlenebileceğini düşünmek zor. Hölderlin'in kendisinin de daha sonra belirteceği gibi, "bizlere, gökteki ateşin Yunanlılara göründüğü kadar naif ve doğal görünen" "temsil berraklığı"nın (*Klarheir der Darstellung*)

bir örneğiyle karşı karşıyayız. O halde, daha isimler bile ortaya çıkmadan, Eski Yunan, ilahlarıyla ve onların gürültücü maiyetiyle baş döndürücü bir biçimde yükselmeden önce, isimsiz bir tanrının varlığı konusunda bizi uyaran bu "hafif dokunuşlar" var. Bu, sonra gelenlere kaynaklık eden ve her birinin daha da geliştireceği bir deneyimdi. Schmid'in mektubundan iki yıl önce Herder, herkesin sözünü ettiği yeni yaratığın (ulus) kendine ait bir mitolojiye gereksinim duyup duymayacağını düşünmeye başlamış ve Edda mitlerini diriltme çabası içine girmişti. Schiller Yunanlılarla ve onların mitleriyle kalmayı ve dolayısıyla, "gerçeklik onu çarpıtmaktan öteye geçemeyeceğinden, geçmiş, uzak ve ideal bir çağa bağlanmayı" tercih ettiğini söyledi. Birkaç ay sonra Friedrich Schlegel, "yeni bir mitoloji" yaratmanın olanaklı olup olmadığını kendisine soracaktı – uzak Recanati'deki Leopardi'ye ulaşana kadar Avrupa'yı dönüp dolaşacak ölümcül bir düşünce. Leopardi açıkça "antik fabllar"a eğilimliydi; bunlar, aklın öldürücü gücünün tüm sonuçlarını henüz gösteremediği bir dünyanın kalıntılarıydı, öyle bir güç ki, "dikkatini yönelttiği tüm nesneleri küçültür, kötüleştirir ve içini boşaltır; yüce ve güzel olanı, hatta bizzat varoluşu yok eder ve bu yüzden hiçliğin gerçek anası ve nedenidir, dolayısıyla o büyüdükçe şeyler küçülür." Fakat Leopardi, "antik mitoloji"nin, temsili olan sayısız alçı büstler gibi modern dünyaya bedenen sürüklenmesi durumunda, "bir zamanlar yarattığı sonuçları artık yaratamayacağını" takdir edecek kadar açık görüşlüydü ve kulakları da bir o kadar hassastı. Gerçekten de, "antik sorunlara, çağdaş konulara veya sıradan dönemlere aynı ya da benzer kurguların tekrar tekrar uygulanmasında daima çorak ya da sahte bir şey vardır; çünkü güzel, imgelem, harika vb. ba-

kış açısından her şey kusursuz olduğunda bile, geçmişin inandırıcılığı hâlâ eksiktir." Kısacası, biz modern insanlar inançtan yoksunuz; "antik fabllar"la toplumumuzun ortak hareketleri ve inançlarının içinden çıkılmaz bir biçimde birbirine karışması söz konusu olamaz; "çünkü onların edebiyatını miras almamıza karşın, Roma ve Yunan dinini miras almadık." Demek ki, bu temel ilkeler olmadan "antik fablları eskilerin tarzında kullanan İtalyan ya da modern yazarlar, taklidin ötesine geçip işi abartmaya vardırırlar." Sonuç, bir "yapmacıklık, çiğ taklitçilik"tir, yakışıksız bir tavır, "eski İtalyanmış gibi davranan ve yeni İtalyan olduğu gerçeğini olabildiğince gizleyen" bir sakarlıktır. Leopardi, bağışlayıcılığı tamamen bir tarafa bırakmış, sadece "antik fabllar"ı kendilerine mal eden romantikler hakkında değil, her şeyden önce tüccarların kabalığına karşı bir kalkan olarak tanrılara başvuran Parnasse Okulu* mensuplarının ve simgecilerin tüm sözel cephaneliği hakkında da son hüküm gibi görünen kararı vermiştir. Yine de Leopardi, tüm sözde "yeni mitolojiler"i açık bir şekilde reddetmesine rağmen, "antik fabllar"ın kullanımı için bize ahenkli ve uzak görüşlü bir gerekçe sunacaktı. Bu fabllar, zamanımızın nefes kesilmesinden kurtulmak söz konusu olduğunda, yararlıdır (hayır, değerlidir); "bu yüzyılda şiir dışında her şey kendini rahat hissedebildiği"nden, şair bu konuda ancak durmak bilmez bir sabotajcı olabilir. Denebilir ki, burada Leopardi, Flaubert'i savunmakta, onu suçlanabileceği bir

* Parnasse Okulu: Laconte de Lisle tarafından kurulan, romantik lirizme karşı tepki, kişisel olmayan bir şiir zevki ve eksiksiz bir şiir yapısı konularında birleşen 19. Yüzyıl Fransız şairlerinin oluşturduğu şiir okulu. – ç.n.

günahtan (elbette *Madame Bovary*'nin ahlaksızlığı değil, soylu bir deniz kazası, yani *Salammbô*) kurtarmak için kullanılabilecek cömert bir mazeret hazırlıyor: Ne olursa olsun, Leopardi'nin konuşmasının sonunu dinleyelim:

> O nedenle modern şair antik tarzları izliyorsa, eskilerin dilini, üslubunu ve tarzını benimsiyorsa ve aynı şekilde antik fablları vb. kullanıyorsa, antik inançlara sahipmiş gibi davranıyorsa, antik görenekleri, kullanımları ve olayları tercih ediyorsa, geçmiş bir çağın özelliklerini kendi şiirine dayatıyorsa, kısaca ruhu ve doğası söz konusu olduğu kadarıyla antik olmaya ya da antik gibi görünmeye çalışıyorsa onu bağışlayalım. Modern gibi görünmeyen, bu yüzyılın çağdaşı olmayan şairi ve şiiri bağışlayalım; zira bu yüzyılın çağdaşı olmak bir şair olmamak, şiir yazmamaktır.

Leopardi antik tanrıların *adlarını anan* yazarlardan söz ediyordu. Fakat tanrıları *enargeîs*, yani tüm canlılıklarıyla *gördüğünden* kuşkulanabileceğimiz bir yazar vardır: Hölderlin. Çağdaşlarıyla karşılaştırıldığında Hölderlin'de olan şey (Schmid'in beytinin zarif bir biçimde duyurduğu gibi) radikal olmaktan çok uzaktı. Hölderlin'in günün birinde Pindar* üzerine göz kamaştırıcı bir yorumda yazacağı gibi, saf ilaha, daha doğrusu "dolaysız"a ulaşmak için tanrıların ötesine ve *arkasına* gitmek gerekir. Dolaysız sadece insanlardan değil, tanrılardan da kaçar: "Kesin konuşmak gerekirse dolaysız, insanlar için olduğu kadar tanrılar için de olanak-

* Pindar (Pindaros): Eski Yunan lirik şairi. MÖ 6. yüzyılda yaşadı.

sızdır." Burada Hölderlin, Pindar'ın *nòmos basileús*'tan, "ölümlü ve ölümsüz her şeye hükmeden yasa"dan söz ettiği satırlara işaret ediyor. Kutsal olan, tüm diğer niteliklerinin ötesinde, canlı olma duyumunu azami yoğunlukla dayatan şeydir. Dolaysız budur; fakat sürekli bir deneyim olarak saf yoğunluk "olanaksız"dır, bunaltıcıdır. Dolaysız, egemenliğini korumak için, yasa yoluyla bizimle karşılaşmalıdır. Yaşamın kendisi alabildiğine dayanılmazsa, hem ölümlülere, hem ölümsüzlere "farklı dünyaları birbirinden ayırt etme" olanağı sunan yasa, yaşamın doğasını bize aktarandır. En azından (Höderlin'e uyarsak) "doğa" ile kastettiğimiz şey, "Batı ve Doğu tanrılarından üstün olan" ve "kutsal kaostan yaratılan" olduğu koşulda. Bu noktada Heidegger daha sonra şu soruyu soracaktı: "*Cháos* ile *nómos* nasıl bir araya getirilebilir?" Herhalde burada Hölderlin'in şiirinin cüretkârca kışkırtıcı olan özüne geliriz: Ne ondan önce, ne ondan sonra kaos ile yasa bu kadar yakınlaştırılmadı, Vedik Hindistan'da (burada yüce yasanın temsilcisi Daksha, Sınırsız Bir olan Aditi'nin* oğludur, Aditi de Daksha'nın kızıdır) olduğu gibi, bir karşılıklı yaratma ilişkisini kabul etmek zorunda bırakılmadı. Kaos yasayı yaratır; fakat sadece yasa kaosa ulaşmamıza olanak verir. Yaklaşılamaz dolaysızlık kaostur. "Kaos, kutsalın kendisidir" diye ekler Heidegger ve derhal, *nirukta* teorisyenlerine aleni görünen fakat Batılı dilcilere aykırı gelen, *ent-zetsen*, "değişmek", fiilinden, kutsalı tanımlamak için kullanılan nötr *das Entsetzliche*'ye, "dehşetli" bir modülasyon geliştirme-

* Aditi: Hint mitolojisinde sonsuzluğun kişileşmiş biçimi; birçok tanrının anasıdır; göğü tutar, bütün varlıkları korur ve dünyayı besler. – ç.n.

ye geçer: "Kutsal, dehşetlinin [*das Entsetzliche*] ta kendisidir." Hemen ardından, oldukça gizemli bir cümle gelir: "Fakat dehşetliliği, bu narin kucaklaşmanın yumuşaklığı içinde gizli kalır." Bu sözler açıkça (Heidegger'in kesinlikle peşinde olduğu da bu açıklıktır) Rilke'yi yinelemeye başlar:

Denn das Schöne ist nichts
Als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen.

Çünkü güzel sadece
Başlangıcıdır dehşetlinin, böyle dayanılmaz olduğuna göre.

Fakat aynı zamanda genç Schmid'in sözleri de bize bir kez daha hatırlatılır: "Hafif dokunuşlarla, fakat ilahi bir güçten." Schmid ile Rilke, ya da 1797 ile 1923 arasında, bir kıvılcım çaktı ve söndürülemez bir ateş yandı. Çok sayıda tanrının ortaya çıkışının, yerleşik biçimlerin alt üst oluşuyla, "kutsal kaos"la uzayıp giden bir ilişkiyle, edebiyatın daha önce itaat ettiği tüm otoritelerden kurtuluşuyla el ele gittiği bir dönemdi.

Fakat bu yeni kaos görüşünün dahi, Hölderlin'in özel ve özgül niteliği olduğunu sanmak yanıltıcı olur. Aksine, kaosun üstün geldiği yılı bile saptayabiliriz: 1800. Hölderlin, Hellingrath'ın şiiri yayınladığı 1910'a kadar okura ulaşmayan satırları yazıyordu: "Wie wenn am Feiertage..." Burada başlangıç hükmünü buluruz: "das Heilige sei mein Wort" – "Kutsal benim sözüm olsun"; üç satır sonra, şair "silahların çatışmasıyla uyandırılan" doğadan söz eder; hemen ardından "kutsal kaos"un adı anılır. Oysa 1800 yılının Nisanında, *Athenaeum*'un

beşinci sayısında, Friedrich Schlegel'in "Şiir Üzerine Konuşma"sıyla karşılaşırız. Schlegel'de, Höderlin'de olduğu gibi yılmaz bir bireyin sesini değil, bir grup akraba ruhun (Novalis'ten Schelling'e geçen bir Bund) ifadesini dinlediğimiz için, belli sözcüklerin o zamana kadar duyulmamış bir tını kazandığını kabul etmek zorundayız. "Kaos" sözcüğü aniden coşturucu çağrışımları etrafına toplar. Düşmanı olan biçime karşı olmak yerine, nihayet doğa ile hünerin "imgelemin güzel karmaşası" içinde ayrı duramayıp birbirine karıştığı daha yüksek bir biçimi öneriyormuş gibi görünür. "İnsan doğasının ilk kaosu"nu gösterebilen bir simge arayan Schlegel "eski tanrıların parıltılı dalaşı"ndan daha iyisini bilmediğini kabul etti. O halde bu, eski tanrıların yeniden ortaya çıkışını, en cüretkâr edebiyatı niteleyen biçimleri bozma ve yeniden biçimlendirmenin suç ortağı ve kışkırtıcısı olarak görmemizi sağlayan bağlantıdır. Sanki biçimsel deneycilikle ilahi görünüş ittifak kurmuştur ve biri diğerinin yerine bir adım daha atıp şöyle diyebilir: *larvatus prodeo*, tebdil-i kıyafet ilerliyorum.

O halde Hölderlin'de benzersiz olan şey, yeni bir eski tanrıların yeni bir görünüşünü algılaması değil (*Athenaeum* grubunun tümü bu algıyı paylaştı ve onu yeni bir iman nesnesi ilan etti), tanrıların şimdi kendilerini modernlere gösterirken kazandıkları *farklılığa* odaklanmasıdır. Aslında bu, tarihin var olan her şeye etki ettiği nokta, akıp giden zamanın dünyanın ta özünde bir şeyleri değiştirdiğini kabul etmek zorunda kaldığımız noktadır.

Hölderlin tanrıların adını andığında, tanrı "yakındır / Ve onu kavramak zordur" diye yazdığında, her şiirsel sezgiden önce gelen, onu aşan ve ondan çok daha büyük bir güçten söz ettiğini duyumsarız. Hatta bu gücü tam bir

netlikle algıladığını bile söyleyebiliriz. Fakat bu tanrının, Yunanlılara görünen tanrıdan ne denli farklı olduğunu hiç kimse Hölderlin'den daha iyi bilmiyordu. Böhlendorff'e mektuplardan *Antigone* üzerine fragmanlara kadar, onun en çetin spekülasyonlarının konusu da budur. Yunanlılara göre Tanrı, Apollon'un Argonaut*'lara göründüğü gibi görünür, Apollonius Rhodius'un ifadesiyle:

> Ölümsüz ışık daha yükselmeden, fakat hava tamamen karanlık olmaktan çıkıp da hafif bir ışıltıyla aydınlanmışken, uyananların şafak söküyor dedikleri vakitte, ıssız Thynias adasındaki limana yanaştılar ve yorgun argın kıyıya çıktılar. O sırada Likya'dan gelen ve kalabalık Hyperbore'lileri** ziyarete gitmekte olan Leto oğlu, onlara göründü; başının her iki yanından salkımlar halinde sarkan altın bukleleri vardı, sol elinde gümüş bir yay tutuyordu, omzunda bir sadak asılıydı; tüm ada ayakları altında zangır zangır titredi ve sahilde dalgalar yükseldi. Onu görenler zapt edilemez bir korku [*thámbos amēchanon*] duydular. Ve hiç kimse tanrının güzel gözlerine doğrudan bakmaya cesaret edemedi. Başları öne eğik, öylece durdular; fakat o, çok uzaklarda, denizin üstünden yürüyüp gitmişti.

Şafak ilk ışıklarını saçarken, Poussin'in Orion'u gibi yükselen, fakat boş bir denizin üzerinde askıda, meş-

* Argonaut'lar: Yunan mitolojisinde altın postu ele geçirmek için Argos gemisiyle yola çıkan kahramanlar. Aralarında Herakles de vardı.
** Hyperborean: Yunan mitolojisinde uzak kuzeyde, kuzey rüzgârlarının ötesinde sonsuz ışık ve bolluk ülkesinde yaşadıkları varsayılan bir topluluk. – ç.n.

gul ve umursamaz: İşte tanrı. Kolayca ayakları altında ezebileceği kahramanlara pek dokunmaz. Bunun yerine zangır zangır titreyen, yer ve denizdir. Bu insanlar ne yapabilir? Orpheus'un* sözünü dinlerler: "Cesaretimizi toplayalım ve bu adaya Şafağın Apollon'una adanmış diyelim, zira o şafakta yürürken hepimize göründü". Sonra dostlarını tanrılara bir kurban adamaya davet eder. Daha açık ne olabilirdi? Herkes aynı şeyi görür, hepsi aynı korkuyu hisseder, hepsi aynı sunağın inşasına yardım eder. Fakat aynı deneyimi paylaşan Argonaut'lar olmasa ne olur? Bir sunağın nasıl inşa edileceğini kimse bilmese? Hiç kimse bir adakta bulunmaya cesaret etmese? Hölderlin'in gizli düşüncesi buydu. Bunun içinde bir sır daha gizliydi: Tanrıları karşılama şeklimiz değiştiği gibi, tanrının göründüğü biçim de farklıdır: Hölderlin, Böhlendorff'a sırrını açıp Yunanlıların sahip olduğu "şeyin aynısına sahip olamayız" der. Birkaç satır sonra ani bir sertlikle şunları ekler: "Sırf ketum, suskun, şu ya da bu kutuya kapatılmış bir yaşantıyı terk ettiğimiz" için. "Boyun eğdiremediğimiz alevin kefaretini ödemek, alevlerin içinde tükenen" bize düşmez. Ölümlerimizdeki bu bayağılık, "bizim için trajiktir".

Hölderlin, tarihin ağır örtüsünün aniden kalkmasıyla tanrıların, heykellerinin arasında yeniden ortaya çıkamayacağını bilir. Bunun olacağını iddia eden neoklasik görüştü ve Hölderlin ondan uzaklaşan ilk kişiydi. Hayır, tanrılar ve insanlar bir atlıkarıncadaki figürler gibi, onları kâh birbirlerine yaklaştıran, kâh uzaklaştıran gizli bir hareketin gelgitlerini izlerler. Bütün iş, bu hareketi yöneten yasayı kavramaktadır. Hölderlin buna

* Orpheus: Apollo'nun kendisine verdiği liri çalmasıyla ve müziğiyle yer altı tanrılarının gönlünü almasıyla ünlü Trakyalı şair. – ç.n.

"doğuştanlığa geri dönüş" (*vaterlandische Umkehr*) der. İki yüz yıldır içyüzü anlaşılmayan en çetin ve en karanlık spekülasyonlarını bu harekete adar. Bunların niteliklerinden birine özellikle değinmek isterim: Hölderlin, insanların ve tanrıların yeniden buluşmaya başlayacakları bir durumdan söz etmiyor. Tam tersine; bunu Oidipus'un Thebai'siyle karşılaştırdığı bir örnekte, "musibet içinde, karışık duygularda ve kehanet ruhunun genel canlanışı içinde", dahası Hölderlin'in şaşırtıcı bir biçimde aynı anda hem "fodul", hem "aylak" anlamına gelen *müssig* olarak tarif ettiği bir çağda, "dünyanın akışı kesintiye uğramasın ve *ilahların belleği körelmesin* diye" tanrı ile insan, "*her şeye kayıtsız bir sadakatsizlik biçimiyle iletişim kurar*; çünkü ilahi sadakatsizlik, en kolay akılda tutulan şeydir". Tanrılar ile insanlar, eski bir ilişkiyi yenilemek yerine derhal birbirlerini aldatmaya koyulurlar. "Böyle bir anda insan kendisini ve tanrıyı unutur, bir hain gibi sırt çevirir [*kehrt... um*], kuşkusuz kutsal bir yolla." Böylece tanrıların bu yeni ortaya çıkışının son derece muğlak, sadece hileyle kavuşulan bir tür kurtuluş olduğu anlaşılır. Bu yüzden üstünde yaşadığımız toprak, çifte ihanetin, karşılıklı sadakatsizliğin sürüp gittiği tarafsız bölgedir: Tanrıların insanlara ve insanların tanrılara ihaneti. Şiirsel söz biçimini burada bulmalıdır. O nedenle, mitoloji denen şey sanki yaşamı daha heyecanlı kılan gösterişli bir giysiymiş gibi, yeni mitolojiler geliştirme sorunu yoktur. Mitolojinin *icat edilen* bir şey olduğu düşüncesi, bağışlanamaz bir kibrin işaretidir, sanki mit emrimize amadeymiş gibi. Mitin emrine amade olan biziz, her birimizin iradesi aslında.

"Özgünlüğü ve özerkliği düşleriz, sadece yeni olanı söylemekte olduğumuza inanırız ve bütün bunlar, eski

dünyaya nazaran kendimizi içinde bulduğumuz kölelik durumuna karşı bir tür ılımlı kan davasından, bir tepkiden başka bir şey değildir." Keskin olduğu kadar dobra da olan bu sözlere, Hölderlin'in düzyazı fragmanlarından birinde rastlanır. Birkaç satır sonra yazar, geçmişle ilişkimizde güçlü bir büyünün, bizi hâlâ esir eden bir büyünün nasıl işbaşında olduğunu açıklar; bu büyü yüzünden bütün geçmiş bize, "ne eğitim, ne deneyim yoluyla asla tam bilincine varamadığımız, bizi etkileyen ve ezen, neredeyse sonsuz bir tarih öncesi" gibi görünür. Şimdi geri almamız gereken sadece coşku ve "gökteki ateş" değildir. Hölderlin bunu zaten denemiş ve deneyimle ilgili sadece şunu söylemişti: "Yabancı bir ülkede konuşma yetisini neredeyse kaybettik." Bu sözlerin üstüne, onu Fransa'da bunaltan Apollon'un gölgesi düşer. Hayır, şimdi sorun "Batı ağırbaşlılığı"na, Yunanlıların Homeros'un dizelerinde egzotik bir görkem olarak keşfettikleri (fakat biz Hesperya'lılar, bizim gibi kuru ve at gözlüklü modern Batılılar için, anayurdumuz, tanrılara ihanet ederek yeniden keşfetmeye koyulmamız gereken bir yer olan) "temsilin berraklığı"na yeniden kavuşma sorunudur. Fakat "kesinlikle kutsal bir yolla".

Doğal mirasımız (saptanması en zor özellik, çünkü "bizim için doğal olan bir şey, en az yabancı olan kadar öğrenilmeye muhtaçtır) olan bu "İunonik Batı ağırbaşlılığı" nedir? Hölderlin söylemez. Ne bir açıklama, ne bir örnek sunar. Yine de, nadiren katışıksız bulunmasına rağmen, bunun, Batı edebiyatının söze vurulmadıkça sabit kalan bir özelliği (her çağda ve her üslupta rastladığımız bir şey) olduğunu duyumsarız. Kendisini gösterdiğinde, bir nabız atışının yetkinliğine sahiptir. Sonra ne kadar gözler önünde olduğunu anlayınca şaşırırız. Henry Vaughan'a dönüp şunları okuduğumuzda olan budur:

I saw Eternity the other night
Like e great Ring of pure and endless light,
All calm, as it was bright.

Sonsuzluğu gördüm geçen gece
Saf ve sonsuz ışıktan koca bir halka gibi öyle,
Alabildiğine dingin, bir o kadar berrak
bir şekilde

Birçok kişi sonsuzluğu *gördü*; fakat sadece Vaughan, o da sadece bu şiirde, onu eski bir tanıdıkmış ya da yurtdışından yeni dönen bir gezginmiş gibi "geçen gece" gördü. Burada can alıcı olan şey hazırlıksızlık, imgelemin yıldırım hızıyla verilmesi; aynı zamanda, sanki "geçen gece X ile Y'nin köşesinde bir kavga vardı" der gibi, olayı kaydetmedeki ağırbaşlılıktır. "Gece", "sonsuzluk"tan daha can alıcı bir sözcüktür; zira üç uyağı belirler. Hölderlin'in "Batı ağırbaşlılığı" ifadesiyle kastettiği şeyin, bizi tanrılarla kaynaşmaya çeken, fakat "saflık yoluyla ve ayrım yaparak Tanrıyı korumayı" başaramadığı için düş kırıklığına uğratabilen dürtünün ya da coşkunun ötesinden bize seslenen bir şey olduğu düşünülebilir mi? Fakat bu bile, hâlâ sadece olumsuzlarla yapılan bir tanımlamadan ibarettir. Aksi taktirde en fazla, kısaltılmış "doğuştanlığa geri dönüş" formülasyonlarından hemen sonra Hölderlin'in üslubunun her zamankinden daha pürüzlü, daha kesik kesik, daha bozuk hale geldiğini gözlemleyebiliriz. Şarkının son sözlerinin efkârlı, sınırsız birörnekliğinde huzur bulana kadar böyle sürüp gider; bu noktada Scardanelli, mührü basan kişi olarak onun törensel rolünü üstlenir.

Sonlara doğru Hölderlin teoriyi terk eder. Yargıda bulunmak zorunda kaldığında, bir şeyin *prächtig*, "gör-

kemli", "hayatın ta kendisi", "göğün derinlikleri" olduğunu yazar. Kimi zaman çok nadir, ama genelde en yaygın görünümleriyle doğayı gözlemekten ve adlandırmaktan daha çoğunu istemez. Kuyruklu yıldızlar gibi: "Bir kuyruklu yıldız olmak ister miyim? Sanırım evet. Çünkü kuşlar kadar hızlıdırlar, ateşten çiçek açarlar ve saflıklarıyla çocuklara benzerler. Daha büyük bir şey istemek, insanın harcı değildir".

III

Incipit Parodia
(Parodi Başlıyor)

20. yüzyılı büyük ölçüde yıkıcı bir biçimde biçimlendirecek fikirler içinde en fazla göze çarpanı, sonuçları en kapsamlı ve en derin olanı, *iyi* topluluk fikridir. Bu topluluktaki bireyler arasında güçlü ilişkiler olacak, ortak duygular üzerine sağlam bir dayanışma yaratılacaktır. Bu fikrin en keskin cisimleşmesi Nazi Almanya'sı, en uzun ömürlü ve arazi bakımından en geniş cisimleşmesi ise Sovyet Rusya'ydı. Dünya hâlâ bu fikri savunanlarla doludur. Acaba bu fenomen neden bu kadar direngendir? Neye dayanır? Her zaman olduğu gibi, birincisi ve en can alıcısı bir arzuya dayanır: Hâlâ birçok kişi, pek çok şeyin *ortak* savunulduğu ve bireyler arası bağların anlamlı olduğu bir topluluğun, bir grup anlamında, herhangi bir topluluğun (isterse en küçük suç örgütü olsun) yaşanacak ideal yer olduğunu hisseder. Böyle bir toplulukta yaşama arzusu o kadar yoğundur ki, bu bağların nedenleri ve doğası pek önemsenmez. Önemli olan, güçlü ve kenetlenmiş olmalarıdır. Üstelik önümüzdeki tüm kanıtların bizi en azından şunu sormaya ittiği bir zamanda: En azından teknolojinin tüm gezegene hakim olduğu bir dünyada ortaya çıktığında, bizzat topluluk düşüncesinde zararlı bir şey yok mudur? Sorunun can damarı şudur: Topluluk ile teknoloji bir bakıma bağdaşmaz olabilir mi? Teknoloji güdümlü bir dünyada bir topluluğun kurulamayacağı anlamında değil (kurulabileceğini pekâlâ biliyoruz), böyle bir topluluğun bir kez kurulduktan sonra, başlangıçta niyet

edilenden tamamen farklı sonuçlara yol açabileceği anlamında.

Soru acildir ve alınan yanıtlar, her daim birilerinin gerçekleştirmek üzere olduğu katliamlardan birini önleyebileceği ya da hızlandırabileceği için, yanıtı bir an önce verilmelidir. Bu felaketlerden her biri, grotesk bir kukla gibi, yerel giysilere bürünmüş ve bölgesel savlarla donatılmış olarak çıkar ortaya; fakat çeşitli diller ortak bir dile tercüme edildiğinde, sorunun hep aynı olduğu görülür; o kadar ki, şimdi görüş açımızın büyük bir kısmını istila etmiştir. Bu, Italo Calvino'nun bir zamanlar muzipçe ifade ettiği gibi, başlangıcı kişinin bakış açısına bağlı olarak "Paleolitik dönemin sonu ile Sanayi Devrimi'nin başlangıcı arasında" gidip gelen eski bir sorundur. Bu sorun bütüne dairdir. Tasarlanabilen en büyük bütün olan "küre" sözcüğü etrafında inşa edilen "küreselleşme" sözcüğünün, ne kadar kullanışsız olursa olsun, en azından semptomatik olma meziyeti vardır. Şimdi, bir bütün olarak tasarlanan topluluklar (ya da Louis Dumont'un dediği gibi "bütüncü toplumlar") insanlık tarihinin tüm evrelerinde ve tüm biçimlerinde örnek oldu; oysa teknolojiye dayanan toplum, olağanüstü bir yenilik olarak öne çıkar. İşte her türlü ikirciklilik burada baş gösterir: Bir yanda, geçen yüzyılın başına bela olan korkunç cinayetlerden topluluğu sorumlu tutmak saçmadır; diğer yanda, teknolojik topluma yöneltilen geleneksel eleştirilerin (insanları parçalayıp atomlaştırdığı, köksüz bırakıp yabancılaştırdığı) gerçekte sahte bir hedefe ya da en azından görünüşten ibaret bir şeye yönelik olup olmadığını düşünmeden edemeyiz. Bu arada görünüşün arkasında başka bir güçlü bütüncü makine iş başındadır; gezegenin kendisi kadar büyük, tüm ötekileri dışlayan, ama yine de bu tüm öteki-

leri, kimisi yerlilerle kaynaşan ve bir kıta kadar geniş Kızılderili bölgeleri gibi, kendi içinde barındırabilen bir topluluk örmeye niyetli bir makine. Bu yeni kendiliğin kendisinden önce gelenlerden bazı bakımlardan tamamen farklı olduğu ortadadır. Doğa, burada ilk kez bir topluluğu kuşatan ve hapseden dünya değil, kendisi hapsedilen dünya olmuştur. Çin'de olduğu gibi, Göğün Oğlu parkı her türden canlı varlığın yuvasıdır, ama sadece örnek ve simge olarak; bu yüzden yeryüzü artık "sunağı çevreleyen" toprak değildir, deney malzemelerimizin toplanabildiği, etrafı çevrili bir yer haline gelmiştir. "Agni [Ateş] giymiş kara Toprak" bizi "görkemli yapsın, gözlerimizi açsın" diye ona nasıl yalvarılacağını artık hiç kimse bilmiyor. Artık hiç kimse, onun kokusunda, "Güneş'in Kızı Surya'nın düğününde zamanın kıyısındaki ölümsüzleri gebe bırakan" kokuyu tanıdığını iddia edemez. İşte o zaman "Toprak, tozdan kurtulan bir at gibi, doğduğundan beri üzerinde yaşayan insanları silkip attı". Şimdi saçılan tozun zerreleri toprağı kendi pençesine almıştır, fakat uzun süredir asalak gibi yapıştıkları "altın memeli" kadının vücudunu okşamayı neredeyse unutmuşlardır. Bu yeni ve sınırsız topluluk, hayaletlere ve prosedürlere dayanan kurallarla (eski toplulukların kuralları kadar bağlayıcı olan kurallar) yönetilir. Böylesine her şeyi kucaklayan bir güç kendisini kabul ettirmeden önce, bir darbe, uzun süren ve son derece yavaş bir darbe gerçekleşmeliydi; bu darbeyle birlikte beynin dijital kutbu, şimdi içinde yaşadığımız büyük prosedürler ağının ve bizzat dilin dayandığı görenek, değişim, ikame kutbu, analog kutbun yerini aldı. Aynı anda psişik, ekonomik, sosyal ve mantıksal olan bu fenomen, binlerce yıldır devam etmekte olan ve hâlâ devam eden bir devrimin sonucudur: Bildiğimiz sahiden

kalıcı tek devrim. Bu devrimin Zeus'u algoritmadır.* Diğer her şey bu devrimden kaynaklanır. Yine de, hâlâ büyük ölçüde tanınmayan ve hâlâ içine dalmış –hatta batmış– durumda olduğumuz için, bütünlüğü içinde tanımayı umut bile edemeyeceğimiz bir süreçtir. Demek ki sormamız gereken sorular başka bir yerde yatmaktadır: Teknolojik topluluk kendisiyle bağdaşır mı? Yoksa bizzat kendisini var eden süreç onu boğacak mı?

Kim yazmış olursa olsun, genellikle *Das alteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* (Alman İdealizminin İlk Sistematik Programı) adıyla anılan kısa metnin tüm bunları göz önüne alması hakikaten çok zordu. Yazan Schelling miydi? Yoksa Hegel mi? Hâlâ tartışılıyor. El yazmasının tarihi 1797 civarı olarak saptandı ve Hegel'in yazıları arasında ve onun el yazısıyla bulundu. Her neyse, ister Schelling olsun ister Hegel, yazar haklı olarak yeni olduğunu ilan ettiği bir düşünceye kapılmış: "Bildiğim kadarıyla daha önce hiç kimsenin aklına gelmeyen bir düşünceden söz ediyorum: Yeni bir mitolojiye sahip olmalıyız". Öyleyse bu düşünce, "topluluk" sözcüğünden yayılan geniş bir imalar ağına aittir. Bu olguyu gözden kaçırmayan yazar şöyle devam eder: "Düşüncelerimizi estetikleştiremediğimiz, yani mitolojikleştiremediğimiz sürece, *halkın* ilgisini çekmesini bekleyemeyiz". İşte, ölümcül sözcük "halk". Bu sözcük daha hafif "topluluk"un daha güçlü bir formülasyonundan başka bir şey değildir. Bu varsayım, Nietzsche'nin bir gün buyurucu bir sesle duyuracağı öncülü dört gözle bekler: "Mitsiz bir uygarlık sağlıklı ve yaratıcı gücünü kaybeder: Ancak mitlerle ge-

* IX. yüzyılda yaşayan Arap matematikçi Muhammed bin Musa el-Harezmi'nin adından. Her çeşit sistematik hesap yöntemi. – ç.n.

nişleyen bir ufuk, uygarlık sürecini bir bütün halinde tutabilir".

"Yeni mitoloji" düşüncesi, bir fısıltı ya da sessiz bir haberci gibi, Hegel'in kâğıtları arasına gömülü bu çapraşık el yazmasından çıkıp diğer zihinleri ziyaret eder. Örneğin Friedrich Schlegel'inkini. Birkaç ay sonra, *Athenaeum*'un sayfalarında Schlegel şöyle yazar: "Bir mitolojimiz yok. Fakat size söylüyorum: Sahip olmak üzereyiz ya da daha doğrusu epey zamandır bir mitoloji üretmek için harıl harıl çalışıyoruz". Friedrich Schlegel, sık sık yaptığı gibi, burada dikkate değer bir küstahlık sergiliyor: Doğru, özsel sorun kısaca aydınlatılmıştır; fakat hemen ardından zihin bir adım daha ileri gidip, şu soruyu sormak zorunda kalır: Bir edebiyat dergisi çıkarır gibi, mitoloji "üretmek için harıl harıl çalışılabilir" mi? Bu sözlerde rahatsız edici bir şey vardır, fakat Schlegel bunun üzerinde durmak istemez. Kavramları muğlaklaştıkça coşkusu artan Schlegel, şöyle devam eder: "Yeni mitoloji ruhun derinliklerinden, en dipten çıkarılmalıdır; tüm sanat eserlerinin en sanatsalı olmalıdır, çünkü tüm ötekileri kucaklamak, şiirin eski bitimsiz ve özgün pınarı için yeni bir nehir yatağı, diğer tüm şiirlerin tohumunu kendi içinde barındıran sonsuz şiir olmak zorundadır". Yazar son kez atağa geçer: "Bu mistik şiir anlayışı ve bu türden bir şiir kalabalığının yaratacağı düzensizlik sizi gülümsetebilir. Fakat üstün güzellik, hatta üstün düzen hâlâ ve sadece kaosun güzelliği, kesin konuşmak gerekirse eski mitoloji ve eski şiir dünyası gibi bir uyum dünyasına açılmak için sadece aşkın dokunuşunu bekleyen bir kaosun güzelliğidir. Zira mitoloji ile şiir bir ve aynıdır, bölünemez". Friedrich Schlegel bir eleştirmenden çok, müthiş bir edebiyat stratejisi uzmanıydı. Fevri ve muğlak ola-

na yeteneği vardı; bir yandan aydınlatmak, diğer yandan birçok şeyi karartmak için kullandığı bir yetenek. Bu tarzın, aslında Schlegel'in yapmaya değil, önceden duyurmaya geldiği bir edebiyata (benim mutlak edebiyat dediğimi şey) giden yol olduğu bir gün anlaşılacaktı.

Schlegel'in önerdiği şeyin arkasında sağlam bir teori yoktu. Yorumları bir akıl yürütme eserinden çok, ani bir askeri saldırıyı andırır. İnsanlar, bir kendine mal etme edimini kabul etmeye hazır olmalıdırlar. Mitolojinin tamamı nezaketsizce şiire bağlanmıştır. Bundan böyle tanrılar neoklasizmin efrizlerini* ve alınlıklarını süslemek için retorik ambarından sürüklenip çıkarılan atıl malzeme değil, bizzat edebiyatın ana malzemesi ve pınarı olacaktı. Schlegel, bahsi sürekli arttıran bir kumarbaz gibi ekler: Bir tek mitolojiden söz etmiyoruz; çünkü "köklü, güzel ve bilgelikle dolu oldukları sürece diğer mitolojiler de, yeni mitolojinin oluşumunu hızlandırmak için uyandırılmalıdırlar". Belirleyici hamle *şudur*: Göğü Doğu'ya doğru çekiştirmek ve bir sürü bilinmeyen ilahın Olymposlularla aynı haklara sahip olarak Avrupa sahnesine yerleşmesine izin vermek: "Ah, Doğu'nun hazineleri, klasik Yunanistan'ınki kadar bizim için ulaşılabilir olsaydı! Bazı Alman sanatçılar doğal olarak kendilerinde bulunan evrensellikle, kavrayış derinliğiyle ve çeviri dehasıyla, her zamankinden daha kaba ve ahmak olan bu ulusun ele geçirmeyi pek bilmediği fırsattan yararlanabilseydi, Hindistan'dan bize doğru yeni şiir pınarları akabilirdi. Romantik mükemmelliği Doğu'da aramalıyız". Gerçekte, bu cümle Romantik çaba-

* Saçaklıklarda, baştabanı korniştenayıran ve binanın uzunluğunca devam eden bölüm. – ç.n.

nın pervasız mükemmelliğiydi. Fakat Romantikler Doğu'ya asla varamayacaktı. Daha doğrusu Avrupa'nın Doğu'su bizzat onlardı, müziği piyano tuşlarında çınlayan bir Doğu. Gerçek anlamında Doğu çok uzaklarda kaldı ve Avrupa'ya sızmasına izin verilirken daima tedbirli davranıldı. Fakat bu bizi pek şaşırtmamalı: Bugün hâlâ çok uzaktadır; metinlerine ve imgelerine her yaklaşıldığında dillendirilmeyen bir korku yaratmaya devam eder. Schlegel'in çabasının dürüstçe olmadığını söylemek istemiyorum: *Athenaeum*'daki yazısından birkaç yıl sonra ve biraz Sanskritçe öğrenince *Über die Sprache und Weisheit der Indier* (Hinduların Dili ve Bilgeliği Üzerine) adlı bir kitap yayımladı. Ne var ki, bu kitabın sayfalarında böylesine iddialı bir başlığı haklı çıkarmaya yetecek bir şey bulamayız. Shlegel sadece nostaljik bir veda niteliğindeki güzel bir mitoloji tanımıyla, deyim yerindeyse "insan ruhunun en yoğun dalgası" olarak mitoloji tanımıyla yetinir. Başka zaman ateşli olan bir zihnin aniden böyle felç olup kalması, henüz değinmediğimiz gizli bir güdüye bağlanabilir: Erken Romantiklerde, tanrılardan, mitlerden ve mitolojiden söz ederken daima bir ikiyüzlülük vardır. İlk önceleri konu saf edebi terimlerle sunuluyordu: Tanrılar ve onların etrafındaki mitolojik doku (sadece eski tanrılar mı? Sadece Yunanlılar mı? Yoksa modernler de mi? Doğulular da mı?) edebi kâğıt destesinin tantanalı bir biçimde yeniden karılmasına olanak sunmaktaydı. Aydınlanmanın kısır bıraktığı biçimler, sanki bu kutsal konukları salt süs eşyaları olarak değil, tüm güçleriyle birlikte içeri almaya can atıyor gibiydi. Aynı zamanda, tanrıları yardıma çağırmanın, onları kutsal sayan toplulukları da yardıma çağırma anlamına geldiğini herkes biliyordu. Bu yüzden Romantikler kendi küçük krallıklarının dışına

çıkıp Napoleon anaforunun kargaşaya sürüklediği ülkeleri araştırdılar, fakat amaçlarına hizmet edebilecek hiçbir şey bulamadılar. Ne dağılmaya yüz tutan toplumun, ne onun yerini almaya hazır görünen toplumun, Gizli Ayinlerde ya da Yunan trajedisi niteliğindeki törenlerde tanrıların serüvenlerini yaşayan antik topluluklarla bir ilişkisi vardı. Bu noktada Romantik belagat tüm canlılığını yitirdi. Polis baskınından ürkmüş gibi geri çekildiler ve daha uygun bir sahnenin gelmesini beklemeye koyuldular. "Yeni mitoloji" konusundaki spekülasyonlar çok geçmeden tavsadı gitti.

Yine de fünye ateşlenmişti ve yüzyıl boyunca yavaşça, kıvrıla kıvrıla yanmaya devam edecekti. Bu fünyenin sülfürlü kokusu, özellikle bir adın etrafında artıyordu: Dionysos. Olymposluların sonuncusu, bir yabancı, bir Doğulu, düğümlerin çözücüsü Dionysos, Avrupa'dan uzun süre ayrı kaldıktan, gizemlerin ve ilahi coşkunun tanrısı olarak tapıldığı Floransa'da Pico ile Ficino'nun, Poliziano ile Botticelli'nin zamanına dek uzanan bir hasretten sonra Almanya'ya ayak bastı. Platon'un açık ve keskin bir ifadesinin yüzyıllar öncesinden kalma anısı, bu tanrının kültünün devam etmesine yetmişti: "Delilik ölçülülükten [*sophrosýnē*] üstündür; çünkü ikincisi insandan gelirken, birincisi ilahtan gelir." Ne var ki, erken 18. yüzyıl Almanya'sı epeyce ürkek ve iffetçiydi; öyle ki, Homeros'un ünlü çevirmeni Johann Heinrich Voss, Dionysos'un "gece alemleri"ni "hafif eğlenceler" olarak çevirdi.

O nedenle, Hölderlin'in şiirinde Dionysos'un ortaya çıkışındaki doğallık çok şaşırtıcıdır. "Brot und Wein"in başlangıcında, tümü şimdiki zamanda yazılmış on sekiz dizedeki gece nefesimizi keser. Bir adı anmanın saf gücü nadiren kendisini bu kadar açık göstermiştir. Sonra

"beklenmedik anda gelen tanrı" Dionysos, Korint berzahından çıkagelir. Bu kez son tanrı değil, sondan bir önceki tanrıdır; "göksel şöleni tamamına erdirip kapatan"dan önce gelir. Adı anılmayan sonuncu, İsa'dır. Böylesine yüce ve sessiz bir ilah yoğunlaşmasını vermek o kadar kolay değildir. Onu insandan uzak tutmak, tanrıların payına ironik bir lütuf sayılmalıdır.

Denn nicht immer vermag ein schwaches Gefass sie
zu fassen,
Nur zu Zeiten ertragt göttliche Fülle der Mensch.

Nasıl ki narin bir kap tam doldurulamaz daima
İnsan da yalnız ara sıra dayanabilir ilahi tamlığa

Bu nedenle, "ortaya çıkan tanrı" geri gelir gelmez, tanrıların tercih ettiği bir biçimde tekrar gizlenmek zorundaydı; bilginlerin kâğıtları arasına. Hatta yolunu bulursa, koca bir metin ormanında bile tanrının uğursuz izlerinin kokusunu almaya ve Thebai'deki Pentheus gibi onu durdurmaya her zaman hazır meslektaşlarının şiddetli saldırısı altında olan bilginlerin kâğıtları arasına gizlenmeliydi. 1808'de Friedrich Creuzer, sevgilisi Karoline von Günderode'un intiharından iki yıl sonra *Dionysus*'unu Latince yayınladı; kitap şöyle başlıyordu: "neredeyse sonsuz" sayıdaki Yunan fablları içinde "ulla unquam tam late patuit, quam illa, quae Per Bacchicarum rerum amplissima spatia ducit" – "hiçbiri Dionysoscu serüvencilerin öyküsü kadar yaygınlaşmadı".

Hemen ardından, şair Nonnus'un büyük *Dionysiaca*'sına, yüzyıllarca "situ squaloreque obstita", "toz toprakla örtülü" yatan bir esere saygılarını sunar. Eskiden beri Dionysos adının, Doğu'dan gelen her etki-

yi bastırmaya çalışan bir Batı komplosunun hedefi olduğunu ima edercesine yapar bunu.

Bu âlimler zincirine başka halkalar da eklenecekti: Amazonvari taşkınlığıyla miti, batık bir dünyanın enkazı gibi yüzeye çıkaran Joseph Görres; Wickelmann'ın tanrılarının o zamana kadar toprakla (ve Hades'in hüküm sürdüğü toprakaltıyla) ilişkisi yokmuş gibi, "chthonian"* terimini klasik incelemelere soktuktan sonra Yunanistan'da güneş çarpmasından ölen K.O. Müler. "Fakat Hades ile Dionysos aynı tanrıdır," diyordu Herakleitos. Son olarak bir de, en korkutucu Dionysos'u, sadece Doğu'yla değil, kadın egemenliğiyle da birlik olan Dionysos'u keşfeden ileri görüşlü Bachofen vardır.

Bir gün (tam olarak 18 Haziran 1871 günü) Basel Üniversitesi'nde genç bir profesör, Friedrich Nietzsche, kütüphaneye girip hem Creuzer'in *Symbolik*'ini, hem Bachofen'in *Gräbersymbolik*'ini ödünç alana kadar bu böyle devam etti. *Trajedinin Doğuşu*'nu bitirmek üzereydi. O kitapla Dionysos, şimdi bütün dünyayı kaplayan bir sahneye aniden girmeye hazırlanıyordu.

Sadece Nietzsche'de tanrılar, Hölderlin'de rastladığımıza eş bir yoğunlukla ortaya çıkarlar. *Trajedinin Doğuşu*'ndan *Dionysos'un Ditrampları*'na ve son "delilik notları"na kadar, "pathos" sözcüğünü Aristoteles'in kastettiği gibi, "*ou matheîn ti deîn, allà patheîn kaì diatethénai*" –"insanın bir duyguyu öğrenmesinin değil, yaşamasının ve belli bir duruma ulaşmasının icap ettiği"– Gizli Ayinler'de olup bitenleri tarif eden teknik bir terim olarak kullandığımızı varsayarsak, tıpkı pathos gibi olan bir şeylerin titreşimini hissederiz.

Hölderlin ve Nietzsche, çağdaşlarının aksine, Yu-

* Ölüler diyarının tanrılarına ve ruhlarına ait. – ç.n.

nanlılar *hakkında* yazmaktan çok, zaman zaman bizzat Yunanlı olmayı başardılar. Hölderlin'in bir ilahisinin başlangıcı daha o an akla Pindar'daki ilk dizeleri getirir. Nietzsche'nin defterlerinde, Skolastizm öncesi düşünürlerinden birine ya da bizzat Plotinus'a atfedilmesi işten bile olmayan fragmanlara rastlarız; tıpkı 1871'de yazılan şu fragman gibi: "İnsanda ezeli teklik kendisine döner, görünen yoluyla bakar: Görünen özü açığa çıkarır. Bunun anlamı şudur: Ezeli teklik insana bakar – kesin konuşmak gerekirse, görünene bakan insana, görünen yoluyla insana. İnsan için *ezeli tekliğe giden bir yol* yoktur. O tamamen görüntüdür."

Bu pasaj, Schopenhauer'in ötesinde, Eleusis'in nihai gizemine işaret eder: Hades'i Kore'ye, göz bebeğinin yerini tutan kıza bağlayan ikili bakış, bakan kişiyi gözlemleyen (ve her gizli bilgiyi ifşa eden) bakış ya da nazar. Aynı şekilde bu pasajın biçimi (hepsi "bakmak", *schauen*, fiili üzerine bir oyun) insana Bismarck'ın bir askerinden (hastabakıcı rolünde de olsa Nietzsche asker olmuştu) çok bir yeni-Platoncuyu akla getirir.

O fırtınalı günlerde Nietzsche, defterlerinde sıkça yazdığı gibi, eski Yunan'daki trajediyle aynı yolu izleyecek olan mitin, "müziğin ruhundan" yeniden doğmak üzere olduğuna inanmaktaydı. Burada "müzik" derken Richard Wagner kastedilmektedir. Bu yüzden, yapılması gereken tek şey *onu tanımaktı*, çünkü bizler "*müziğin huzurunda, tıpkı Yunanlının kendi simgesel mitlerinin huzurunda davrandığı gibi davranırız.*" Sonuç: "Böylece müzik, miti bizim için tekrar yaratmıştır". Müzik, karmaşık işlemlerden geçmiş bir maddeyi korumak için gereken amniyotik sıvı işlevi görüyordu; onun sayesinde yeniden "mitolojik bir biçimde hissetmeyi" başarabilecektik. Burada yeniden ortaya çıkan *iyi* topluluk dü-

şü, Nietzsche'yi korkunç bir yanlışa sürükler. *Trajedinin Doğuşu*'nun 23. bölümü tamamıyla şu iddiaya ayrılır: "Bugünün dünyasında *Dionysosçu ruhun yavaş yavaş yeniden uyanışı*, büyülü bir biçimde Wagner'in müziğiyle sağlanmış" olsaydı, o zaman bunun gerçek öznesi "Alman doğası" (Alman *ulusu* demenin kibarcası) olurdu. Burada artık Gizli Ayinler'e değil, Almanya'nın azametli sözlerle de olsa hegemonyasını hissettirmeye çabaladığı Avrupa siyaset meydanına gönderme yapılır: "Ve Almanlar, yolunu neredeyse unuttukları, uzun süredir kayıp anayurda kendilerini geri götürecek bir rehber arıyorlarsa; tepelerinde uçan, onlara yolu gösterecek Dionysos kuşunun olağanüstü cezbedicilikteki ötüşünü dinlesinler."

Fakat Nietzsche'nin, o dönemin Almanya'sının tam ters yönde ilerlediğinin farkında olması, duyurularındaki ateşli kararlılığı bozmaktaydı. Köklü bir biçimde yenilenen bir uygarlığın ana hatlarını çizen *Trajedinin Doğuşu*'nu yazarken, bir yandan da modern kültür kavrayışının temeli olan eğitime en şiddetli saldırıyı, *Okullarımızın Geleceği*'ni hazırlıyordu. Nietzsche'nin bu eserindeki öncülü şuydu: En katı ve örnek alınacak biçimde zamanın kültürünü temsil etmesi gereken kurum (ünlü Alman lisesi), aslında "kültüre verilen görevlerde artan bir barbarlığa" tanıklık eder. Nietzsche, ilericilerin "yaygınlaşmış kültür" hayalinin arkasında, devletin (özellikle de Alman devletinin) güvenilir işçi yetiştirme yönündeki insafsız kararlılığını görüyordu. Gelecek yüzyılı birkaç sözcükle özetleyerek, "Fabrika kuralları" diyordu. Kültürün *bir amaca hizmet etmesi* gerektiğini her iddia ettiğimizde, egemenlik kültürden yararlılığa geçer, diyordu. "Kültürü yararlı bir şey olarak düşünmeye başlamanız gerekir ve çok geçmeden yararlı olanla

kültürü birbirine karıştırırsınız. Yaygınlaşmış kültür gerçek kültüre karşı bir nefrete dönüşür". Bu yüzden modern dünya, tam da en aydınlatıcı ve en bilinen çabasıyla, yani herkese eğitim götürmeye çalışmasıyla, aslında toplumu kültüre yönelik köklü bir tiksintiye yönlendirir. Fransa'yla savaştan hemen sonra Nietzsche, şu hayal mahsulü sözleri yazıyordu: Belki de "Almanlar, ikinci bir Troyalı Helen gibi, Venüs'ü Louvre'dan kurtarmak için savaşmıştı". "Bu", diye devam ediyordu, bildiğim kadarıyla, "savaşın ruhani bir açıklaması olabilir." Birkaç ay sonra, Komüncülerin Tuileries'yi ateşe verdiğini duyunca gerçekliğe geri dönüşü daha da acımasız olur. İlk karışık (ve anlaşıldığı gibi yalan) haberlerde, Louvre'un da ateşe verildiği ısrarla belirtiliyordu. Dehşete düşen Nietzsche, Gersdorff'a "uygarlığa karşı savaş" hayaletiyle gölgelenen bir mektup yazdı. Bu kez hepimizi kendi amaçlarının kölesi yapmaya çalışan modern bir devlet değil, kültürden dışlanan ve kültürü sadece yok etmeye çalışacak kadar kültüre temelden düşman şekilsiz bir kalabalıktı savaşan. Yine de Nietzsche kundakçıları mahkum etmeyi kendine yediremedi. Şöyle yazdı: "Bu dehşetin ortaya çıkmasında hepimiz *suçluyuz*, hepimiz ve bütün geçmişimiz. Bu yüzden sofuluk perdesi arkasına gizlenmemeli, uygarlığa karşı savaşma suçunu yalnızca bu zavallı insanlara yüklememeliyiz."

Nietzsche çelişkide kalmıştı: Bir yanda Avrupa uygarlığını, Almanya'nın öncülüğünde köklü bir yenilenmenin eşiğinde gibi görüyordu; diğer yanda, en gelişmiş biçimiyle modern devleti (yani Alman devletini) sistematik bir barbarlaşma projesine bulaşmış gibi görüyordu ve bu projenin ilk düşmanı ve kurbanı kültürün ta kendisi olacaktı. Fakat Almanlığa olan sevdası çok geçmeden sönecekti. Nietzsche'nin önünde göçebe bir ya-

şam, anayurtsuz bir yaşam vardı. Şöyle yazacaktı: "Bugünün Avrupalıları arasında, seçkinlik ve onurluluk anlamında anayurtsuz olduklarını iddia etmeye hakkı olan birkaç kişi vardır". En acımasızları *Ecce Homo*'nun sayfalarına saçılmış olan, Almanya'ya karşı yapılan en kesin ve en insafsız gözlemlerin bir kısmını da kapsayan bir bilimi, yani *şen bilimi* de bu birkaç kişiye aktarma niyetindeydi. Almanya'yı ve Alman kültürünü bu kadar derinden yaralayabileceğini kanıtlayan yalnızca bir kişi daha vardır: Gottfried Benn.

Trajedinin Doğuşu'nu yazarken Nietzsche'nin neredeyse düştüğü tuzak, mitlerin alacalı yüzeyinin altında geleceğin ulusal topluluğunu düşleme tuzağıydı. "Bilgi ve müzik, Almanya'nın klasik Yunan'dan yeniden doğuşunu önceden görmemize olanak verir: Bu yeniden doğuş için çalışmalıyız" diye yazıyordu o sıralar defterine. Fakat zihni başka bir şeyi de önceden görecek kadar duruydu: "Şimdi bizden istenen tek şey, kitlenin köleleri ve özellikle bir partinin köleleri olmamızdır". Güçlü Wagnerci bulut dağılınca, "mit" sözcüğü bile Nietzsche'nin yazılarında neredeyse kaybolur ve Dionysos kanatlara çekilir. Fakat sistrumlarla ve zilli teflerle geri gelecektir: İlk önce "Zerdüşt denilen Dionysoscu şeytan"ın sesine nüfuz ettiğinde ve daha sonra, gölgelerin içinden çıkıp Nietzsche'nin yaşamının son evresi olan büyüleyici dramın tam ortasına daldığında. Gerçekten de bu dönem, yenilenmiş bir Dionysoscu ruhun kusursuz örneğini gösteriyordu; İmparatorluk dönemi Almanya'sının kibirli olduğu kadar üretken coşkusundan kesinlikle çok uzaktı. Fakat bu dramın anlaşılması için bir prelüde, Nietzsche'nin Yunanlıların zamanından kendi zamanına kadar uygarlığın seyri içinde gerçekleştiğine inandığı şeyin aynı anda hem sağduyudan yoksun, hem ima-

lı bir tür kısa özetine ihtiyacı vardı. *Putların Alacakaranlığı*'nda "'Gerçek dünya' nasıl bir fabl olup çıktı" bölümü şöyledir:

1. Bilge, sofu, erdemli insan için ulaşılabilir gerçek dünya – o, bu dünyanın içinde yaşar, o *bu dünyadır*.

(Düşüncenin en eski biçimi, görece zekice, yalın ve ikna edici. "Ben, Platon, hakikat benim" ilkesinin transkripsiyonu.)

2. Gerçek dünya, şimdilik ulaşılamaz, fakat bilgeye, sofuya, erdemliye ("tövbe eden günahkâra") vaat edilmiş.

(Düşünce ilerler: Daha incelikli bir hal alır, daha korkutucu olur, kavranması daha zorlaşır – *kadınlaşır*, Hıristiyanlaşır...)

3. Gerçek dünya, ulaşılamaz, gösterilemez, vaat edilemez; fakat bir teselli, bir ödev, bağlayıcı bir zorunluluk olduğu yeni düşünülmüştür.

(Arka planda eski güneş, fakat bir kuşkuculuk sisinin arasında görülen; düşünce yücelir, solar, Kuzeyli, Königsbergli olur.)

4. Gerçek dünya – ulaşılamaz? Ne olursa olsun girilmemiş. Ve girilmediği için bilinmeyen. Dolayısıyla, dahası, bir teselli değil, bir kurtuluş değil, bağlayıcı değil: Bilinmeyen bir şey bizi neye bağlar?..

(Tan ağartısı. Aklın ilk esnemesi. Pozitivizm horozunun ötüşü.)

5. "Gerçek dünya" –kimseye yararı olmayan bir düşünce ve üzerimizde bağlayıcılığı bile olmayan– yararsızlaşmış, gereksizleşmiş bir düşünce ve *sonuç*

olarak çürütülmüş bir düşünce: Başımızdan defedip kurtulalım!

(Parlak gün ışığı; kahvaltı zamanı; sağduyunun ve dinginliğin geri dönüşü; utançtan yüzü kızaran Platon; tüm özgür ruhların şeytani kükremesi.)

6. Gerçek dünyayı başımızdan defedip kurtulduk: Geriye hangi dünya kalır? Görünür dünya mı?.. Fakat hayır! *Gerçek dünyayla birlikte görünür dünyadan da kurtulduk!*

(Öğle vakti; gölgelerin en kısa olduğu zaman; en uzun süreli yanlışın sonu; insanlığın doruğu; ZERDÜŞT BAŞLIYOR.)

Bu sayfa (1888 baharında oluşturduğu bir taslağa göre bitmemiş *Güç İstenci*'nin ilk sayfası, deyim yerindeyse açılışta zillerin ilk çalışı olacaktı) Hölderlin'in "doğuştanlığın geri dönüşüne" karşı kehanetleriyle birlikte okunmalıdır. Orada da tarihi yönlendiren çapraşık bir hareketi saptama girişimiyle karşılaşırız; öyle ki, salt zamanın geçmesiyle bile olayların rengi ve bizzat maddi dünyanın tutarlılığı değişir. Ama tarzları ne kadar da farklıdır! Hölderlin'in anlaşılması zor ve ağırbaşlı olduğu yerde, Nietzsche bir sirk sunucusu kadar arsızdır. Aksak ritmi dehşetli bir coşkunlukla (ve belirgin bir alaycılıkla) doludur. Yine de tarif edilen süreç muhteşemdir; dünya tarihinin peş peşe gelen evrelerinden farksızdır; altı farklı evre vardır, tıpkı Yaradılış'ın altı günü gibi. Adeta dünya süratle ve güvenle ilerlemek yerine, çözülmesi olanaksız köklerine, kategoriler henüz ayrılmadığı için "gerçek dünya" ile "görünür dünya" ayrımlarının geçerli olmadığı bir yere doğru aşama aşama geri çekilmektedir. *İşte buradayız*, diye duyurur Ni-

etzsche ve sesindeki alaycı tınıyı duymamak zordur. Sisin kalktığı bir dünyada, büyüsü bozulmuş, araştırılabilir, doğrulanabilir bir dünyada yaşamakta olduğumuzu sanıyorduk. Oysa her şeyin tekrar bir "fabl" olmaya doğru ilerlemiş olduğunu görüyoruz. Yolumuzu nasıl bulacağız? Bir sonra gelecek olanın öncekini boğacağını bildiğimize göre, hangi fabla teslim olmalıyız? Bu felç olmaktır, modern zamanlara özgü bir belirsizliktir, herkesin yaşamak durumunda olduğu bir felç. Nietzsche bunu çekmek zorunda olduğumuz bir çile olarak sunar: Tözsüz, saf hayalet olan bir dünyadan geçmeye mahkum edildik, ya da seçildik; elbette burada "yeni tanrılar hâlâ olanaklıdır", ayakları yeni bir adıma, yeni bir dansa uyar, "sürekli birbirinden kaçan, birbirini ortaya çıkaran, birbiriyle çatışan birçok tanrı, tekrar birbirini duyan, tekrar birbirine ait olan birçok tanrı". Fakat aynı zamanda kurnaz, boyun eğmez bir maskaralık her şeyi kucaklar ve belirsizleştirir, gelgeçleştirir: Parodi. Bu korkutucu bir gelişmedir ve Nietzsche *Şen Bilim*'in sonunda, "o zamana kadar kutsal, iyi, dokunulmaz, ilahi sayılan her şeyle ustaca, yani istek duymadan ve kabına sığmayan bir tamlık ve güçle oynamaya başlayan"; dolayısıyla, "örneğin ondan önce gelen tüm dünyevi ciddiyetle, aslında her türlü hareket, konuşma, ifade, bakış, ahlak, görev ciddiyetiyle karşılaştırılsa çoğunlukla *gayri insani* gibi görünebilen bir insan-üstinsan refahı ve iyiliği idealine", "bu yeni ideal canlı ve gönülsüz bir parodisiymiş gibi" yol açan bir "ruh"un resmini çizerken bizi buna hazırlamaya çalışmıştı. Burada ok yaydan çıkmıştır, "parodi" sözcüğüne verilip veriştirilir. Bu hafif, pervasız, bileşik ve parıltılı ara perdesinin her şeyden önce bir ânı duyurmaya hizmet ettiği derhal hissedilir; o anda yeniden "ruhun kaderi bir dö-

nüm noktasındadır, saatin akrebi hareket eder, trajedi *başlar...*"

Bu parlak ve aldatıcı tiyatrodan, yine Nietzsche'nin sözleriyle "olağanüstü berbat ve kötü bir şeyin çıkış yapmak üzere" olduğu bu sınırsız, neşeli, uğursuz sahneden gözleri kamaşan bizler, söylediğimiz gibi, *parodi başladığı* için, aynı anda çok sayıda başlangıcın devam etmekte olduğunu aniden kavrarız. *Trajedi başlıyor, parodi başlıyor, Zerdüşt başlıyor* (Dionysos esinli). Birden bire yanıt, aleni yanıt aklımıza gelir: Hepsi aynı başlangıçtır, aynı andadır ve bu sadece Nietzsche için geçerli değildir; aksine mührünü ta en başından beri tüm dünyaya basar. Bu noktada, Nietzsche son bir notu Jacob Burckhardt'ın simgesel ellerine emanet etmekten başka ne yapabilirdi? "Aslında, Tanrı olmak yerine Basel Üniversitesi'nde bir profesör olmayı yeğlerdim: Fakat, sırf kendim için dünyanın yaratılmasını ihmal edecek kadar bencilliğimi öne çıkarmaya cesaret edemedim."

IV

Bir Seri Katilin Tefekkürleri

19. yüzyılda, kimsenin tanımadığı genç bir adam *Les Chants de Maldoror* başlıklı bir eseri Paris'te ve kendi parasıyla yayınlayınca tam bir dip noktaya varılır, fakat bu kimsenin dikkatini çekmez. Yıl 1869'dur: Nietzsche *Trajedinin Doğuşu* üzerinde çalışmakta, Flaubert *L'Education sentimentale*'i, Verlaine *Fêtes galantes*'ını yayımlarken Rimbaud ilk dizelerini yazmaktadır. Fakat aynı zamanda daha sert ve ağır bir şeyler olmaktadır: Sanki edebiyat, belirleyici, gizli ve şiddetli bir eylemini gerçekleştirme görevini, konsolosluk çalışanı Ducasse'nin genç oğluna, çalışmalarını tamamlaması için Montevideo'dan Fransa'ya gönderilen bir çocuğa havale etmiş gibidir. Yirmi üç yaşındaki Isidore, Lautréamont takma adını (muhtemelen Eugène Sue'nun sayfalarındaki bir karakterden esinlenerek) alır ve *Chants de Maldoror*'unu basması için yayıncı Lacroix'ya dört yüz frankluk bir ön ödeme yapar. Lacroix parayı alır ve kitabı basar, fakat sonra kitabın dağıtımını yapmayı reddeder. Lautréamont'un daha sonra bir mektupta açıklayacağı gibi, Lacroix "yaşamı keskin renklerle betimleyen kitabı, savcıdan korktuğu için ortaya çıkarmak istemedi." Peki *Maldoror* neden yayıncıda böyle bir korku yarattı? Çünkü, *herhangi bir şeyin ve her şeyin* alay edilebilir olduğu, sadece gülmece için kolay hedef olan bir yüzyılın kocaman ve ağır safrasının değil, gülünç olana öfke saçanların eserlerinin dahi acı alay nesnesi olması gerektiği ilkesine dayanılarak yazılan ilk kitap-

tı (bunda hiçbir abartı yoktur). Örneğin, çok büyük olasılıkla Lautréamont'un gözde şairi ve kuşkusuz en dolaysız modeli olmasına rağmen, "Hotanto Venüsü'nün marazi aşığı" olarak tanımlanan Baudelaire. Böyle bir hareketin sonuçları kontrol edilemez: Adeta verili olan her şey (ve bütün dünya verilidir) aniden tahtından indirilmiş, soğukkanlı bir hokkabazın, hâlâ bir bakıma temsili olan Rimbaud'dan daha tam ve daha soğukkanlı bir biçimde kendisini etkisiz kılan kişiliksiz yazar Lautréamont'un ellerinde her olası bileşime ve zorbalığa maruz kaldığı baş döndürücü bir sözsel akıntının içinde başıboş dolaşmaya bırakılmış gibidir. Faubourg Montmartre Caddesi'ndeki kiralık bir odada yirmi dört yaşında "kimseye haber vermeden" ölmek, Lautréamont'un *acte de décès**'inde yazdığına göre, yazmaktan vazgeçip Afrika'da bir silah tüccarı olmaktan hem daha pervasızca, hem de daha etkili bir kimlik imhasıdır.

Tam da durumun sıra dışılığından dolayı, ona en sıradan sorularla yaklaşmak akıllıca olacaktır. Örneğin: Kitabını yayımlamadan önce hangi yazarlar Lautréamont için önemliydi? Bu konuda genç adam, "muzır yazar çizer takımıyla: Sand, Balzac, Alexandre Dumas, Musset, Du Terrail, Féval, Flaubert, Baudelaire, Leconte ve *Grève des Forgerons*"la epeyce zaman geçirdiğini açıklayarak bize yardımcı olur. Ne var ki, tek başına böyle bir liste, bir tuzağa doğru çekilmekte olduğumuz konusunda bir uyarı sayılmalıdır: Rocambole ile Madame Bovary'nin yaratıcıları aynı kefeye konur, aynı şekilde popüler romancı Féval ile Balzac, Baudelaire ile François Coppée. Adeta bizzat farklı düzeylerin varlığı bir tarafa atılmış gibidir. Fakat bu yazarların etkileri daha

* Ölüm raporu. – ç.n.

önemlidir: Lautréamont, Typhoon Maldoror'u ortalığa salarken ipucunu basit bir gözlemden almış gibi görünüyor: Romantik Satanizmin zayıf bir noktasından, yani yufka yürekliliğinden. O yüzden "çınar ağacının gölgesinde uyuyan kız"a tecavüz etmek seri katil Maldoror için yeterli olmaz. Yanında getirdiği buldok köpeğine kızın gırtlağını parçalamasını söyler. Fakat buldok "sırası gelince o körpe çocuğun bekâretini bozmakla yetinir." Hayvanın dediklerini tam olarak yapmamasına canı sıkılan Maldoror, "on ya da on iki ağızlı bir Amerikan çakısı" çıkarır ve kızın vajinasını karıştırarak o "iğrenç delik"ten kızın organlarını çıkarmaya başlar. Sonunda kızın vücudu "içi temizlenmiş bir tavuk"a benzeyince, "cesedi tekrar çınar ağacının gölgesinde uyumaya bırakır". Romantizmin karanlık yanının kötücül dehaları bize genellikle ayrıntıları vermezdi. Yazar, pek fazla edebi güzellik sağlamayan, fakat en azından canavarlığın bir yumuşamayla kararıp kaybolmasına yarayan "ağza alınamaz", "canavarca", "sapık", "ürkütücü" gibi rahatsız edici sıfatları eserine yığdıkça yığardı. Oysa Lautréamont, Satanizmi kelimenin tam manasıyla alır. Sonuç: J. Cracq'ın ifade ettiği gibi, okur "en can sıkıcı gülme krizleri"ne yakalanmış bulur kendini, nerede olduğunu bilmeyecek kadar sapıtmıştır. Bir parodide mi? Bir klinik elkitabında mı? Yoksa kendinden öncekilerden sadece bir gömlek daha radikal olan karanlık bir şair tarafından dümdüz edilmiş halde mi?

Kitabın biçimine bir göz atmanın zamanıdır. *Maldoror*'un yazılmasının altında yatan yol gösterici ilke şudur: Modern gibi görünen edebi malzemenin tümünü (sözünü ettiğimiz zamanda büyük ölçüde tanımlayana bağlı olarak Romantik, Satanik ya da gotik anlamına gelen) alın, sonra abartın, sonuna kadar itin ve böylece gü-

cünü kurutun, bu arada hiç istifinizi bozmayın ve alaycı gülümsemenizi bastırın. Fakat Lautréamont daha da ileri gider: En büyük savunucuları Byron ve Baudelaire olan bu ateşli ve tutkulu Satanist edebiyat ile hanımefendilere ve hizmetçilerine yönelik romanlarda görünen aptallıkları ve duygusal gösterişleri oldukça soğuk kanlı bir biçimde yan yana koyar, hatta birbirine karıştırır. Bu yüzden ilk önce gotiğin dehşeti en ince ayrıntısına kadar betimlenir, gülünçleştirilir; sonra amansızca yeniden üretilen 19. yüzyıl "sosyal gerçekçilik"inin pozitif ve eğitici romanlarındaki *mièvrerie**'lerle karıştırılır. "Bozuk bir mikrofonla şiddeti arttırılmış gibi" çıkan sesin sapkınlığı içinde her şey aynı düzeye indirgenir.

Fakat Lautréamont, en ünlü eleştirmenlerin bile tesadüf sayarmış gibi görmezden geldikleri bir yöntem daha kullanır. Sapkınca tekrarlarını kastediyorum: Birtakım düzensiz düzyazı blokları, birkaç satır ya da birkaç sayfa sonra sözcüğü sözcüğüne tekrarlanır. Tekrarlar tek cümleden ibaret bile olsa, dikkatten kaçması pek öyle kolay değildir: "Şekilsiz bir kitle, onun tozdaki ayak izlerini takip ederek inatla peşine düştü; ya da yine "Orada, etrafı çiçeklerle çevrili bir ağaçlıkta, erselik, göz yaşlarına boğulmuş bir halde çimenlerin üzerinde uykuya dalmış" ya da yine, "çocuklar peşine düşüp, sanki karatavukmuş gibi taşladılar". Diğer yerlerde tekrar biraz değiştirilir ve bam teline dokunan bir cümleyle başlanır, örneğin: "Vadiden aşağı inerken beni gördüler, göğsümün derisi bir tabutun kapağı gibi durgun ve sakindi". Ya da son olarak, tekrarlar çoğalıp üst üste binebilir, Falmer'i, oval yüzlü on dörtlük sarışını anlatan bölümde olduğu gibi: Maldoror, Falmer'in saçından yakalayıp "ha-

* Yapmacıklık. – ç.n.

vada öyle hızlı savurur ki, kellesi elinde kalır ve gövdesi merkezkaç kuvvetiyle savrulup bir meşe ağacının köküne çarpar"...

Herhangi bir retorik ders kitabında rastlanabilecek zararsız tekrar sanki akıl almaz derecede şişirilmiş ve daha sonra delicesine kendi başına bırakılmış gibidir. Bunun en az iki sonucu vardır: Birincisi, okuma deneyimi kâbusun özsel doğasına yaklaşır, bir hayali meydana getiren öğelerin korkunçluğuna değil, daha çok bu öğelerin zihne sürekli takılmalarına bağlı olan bir şeye yaklaşır. İkincisi, anlatıya anlamsızlık aşılanır, tek bir sözcük aynı şekilde yeterince tekrarlanırsa, her türlü semantik bağdan kurtulmuş, sadece sesi kalmış olan bir kabuk haline gelir.

Bu tür yöntemlerin altında yatan öncül şudur: Tüm dünya (özellikle de hangi düzeyde olursa olsun her edebi biçim) kaçınılmaz olarak zehirli bir parodi battaniyesine sarılıdır. Hiçbir şey olduğunu iddia ettiği şey değildir. Ortaya çıkan bir şey, çoktan sözlü bir aktarıma dönüşmüştür. O sırada çok az kişinin farkında olduğu bu muammalı ve kararsız gelişme, Nietzsche'nin çok geçmeden duyuracağı gibi, tüm dünyanın tekrar bir fabl olmaya doğru gitmekte olduğu olgusunun ortaya çıkışı olarak görülebilir. Ancak şimdi fabl, çeşitli benzerlerin eşitlikçi bir toz bulutu içinde sürekli yer değiştirdikleri amansız bir girdaptır. Novalis, "tanrıların olmadığı yerde, hortlaklar hüküm sürer" kehanetinde bulunmuştu. Şimdi bir adım daha atılıp şu söylenebilir: Tanrılar ile hortlaklar, eşit haklarla sahneye nöbetleşe çıkarlar. Sorumluluğu üstlenip onları düzene sokabilen teolojik bir güç artık yoktur. Kim, hangi durumda onlarla uğraşmayı, onları düzenlemeyi göze alır? Başka bir güç, o zamana kadar bağımsızlıktan mahrum bırakılmış, top-

luma hizmet etmeye mecbur edilmiş; fakat şimdi temelli demir alıp tek başına ve hükümran yelken açma tehdidini savuran, tüm benzerleri bir araya getirip zihnin okyanusunda sırf haz ve ifade oyunları için başıboş dolaşan bir tekne olmaya yeltenen bir güç: Edebiyat. Bu başkalaşımı içindeki bu güce mutlak edebiyat da denilebilir.

Lautréamont'un eserinin arkasındaki yönetici ilkenin parodi olduğunu göstermek kolay değildir. Zira kesin konuşmak gerekirse, Lautréamont'da *hiçbir şey* gösterilemez. Gayet disiplinli davranmış, güvenle *ciddiye alabileceğimiz* tek bir cümle (mektuplarında bile) bırakmamış. Şiir anlayışıyla ilgili herhangi bir açıklama aramak boşunadır; bu şiir anlayışı, yazdığı her sözcüğün bir muziplik olduğuna dair kuşkudan ibaret değilse tabii. Bu kuşku, eserinin ikinci evresine, yani *Poésies* başlıklı ince derlemeye bakmaya kalktığımızda daha bir bunaltıcı olur. Çıkmadan önce kitaptan nasıl söz ettiğini duyduğumuzda artık dayanılmaz bir hal alır. Lautréamont Ekim 1869'da Poulet-Malassis'e şunları yazdı: "Mickiewicz, Byron, Milton, Southey, A. de Musset, Baudelaire ve benzerlerinin yaptığı gibi kötülüğü övdüm. Elbette, sadece okuru ezmek ve tedavi olarak iyiyi arzulamasını sağlamak için çaresizliği öven ulu edebiyatın çizgisine uygun bir şey yapmak amacıyla biraz işi abarttım". Tam olarak bu satırlarda alaycılığın o tertemiz havası solunabilir. Fakat burada örtük bırakılan şeyi yeniden inşa etmeliyiz: *Chants de Maldoror* o sırada kovuşturma olasılığından korkan bir yayıncının deposunda istiflenmiş bekliyordu. Lacroix'ya göre, Lautréamont başlangıçta "metnin şiddetini azaltmayı reddetti". Basımın devam etmesi için ödemesi gereken 800 frankı Lacroix'ya hâlâ ödememişti ve kitap dağıtıma ve-

rilmedikçe ödemeyi de reddediyordu. İş açmaza girmişti; ne yazarın, ne yayıncının yararına olan bir şey. Bu yüzden, riskli kitapları elden çıkarmak için doğru kanalları bulmada deneyimli bir kitapsever ve yayıncı olan Poulet-Malassis'e yöneldiler. Bir anlaşmaya varmaya can atan Lautréamont, Poulet-Malassis'e "Satın, size engel olmayacağım: Karşılığında ne yapmam gerekiyor? Koşullarınızı söyleyin" diye yazar ve aynı zamanda, kitabı piyasaya sürmesinin koşullarını yaratmak için, "okuru ezmek" ve böylece iyiye yönelmesini sağlamak için kötülüğü öven yazar, gibi komik bir fikir ortaya atar. Tuhaf bir biçimde yayıncı öneriyi kabul eder. İki gün sonra, Poulet-Malassis'in yeni kitaplarını duyurmak için kullandığı bir yayın olan *Bulletin trimestriel des publications défendues en France imprimées à l'étranger*'de Lautréamont'un kitabı şöyle sunulur:

> Pangalos, "Fazla Manici yoktur," dediğinde Martin, "Ben varım" yanıtını verirdi. Bu kitabın yazarı da en az onun kadar ender bulunan bir türe mensuptur. Baudelaire gibi, Flaubert gibi o da, kötülüğün estetik ifadesinin en derin iyi isteğini, olası en yüksek ahlakı ima ettiğine inanıyor.

Poulet-Malassis, Baudelaire'in tiksindiği Lacroix'dan çok daha anlayışlı ve pişkindi. Bu yüzden Lautréamont'un mektubunda da aynı alaycılık göze çarpar; en azından erotizm söz konusu olduğunda (zira Poulet-Malassis'in uzman olduğu alan buydu), mektupta "işin biraz abartıldığı"nı okurken, Maldoror ile "kocaman dişi bir köpek balığı" arasında "uzun, lekesiz ve müthiş" sevişmenin, günün birinde Huysman'ları memnun edecek bir çiftleşmenin tasvirini mi düşünüyordu? Bu

alaycılık, şimdi kitabın tanıtımında da tekrarlanır. Lautréamont yeni dağıtımcısına yazarken sanki, kitabı dünyaya sokabilmek için nasıl kamufle edilmesi gerektiği konusunda ona talimat vermiş gibidir. Yine de, aynı mektubun sonunda, içeriye sızan farklı bir ton duyarız. Kitabı en önemli eleştirmenlere göndermesi için Poulet-Malassis'e yalvardıktan sonra Lautréamont şunları ekler: "Elbette ancak ben kendi sonuma vardıktan sonra akıbetini görecek bir yayının başlangıcı konusunda ilk ve son yargıda bulunacak olan yalnızca onlardır. Sondaki ahlaklılığın henüz görünmemesinin nedeni budur. Fakat her sayfada muazzam bir acı vardır. Bu kötü mü?" En sondaki yürek paralayıcı soru, Lautréamont'un gaddarlığın ve alaycılığın aracılığı olmadan *doğrudan* bizimle konuşur gibi göründüğü o ender kıpırtılardan biridir. Fakat başka bir ayrıntıya dikkat etmek gerekir: Maldoror'u, ancak yazarın kendisi ölünce sona erecek bir tür *carmen perpetuum* (bitmeyen şarkı) olarak sunar. "Sondaki ahlaklılığın" ne olduğunu o zamana dek bilemeyiz. İma edilen şudur: Herhalde metnin bizi teşvik edeceği varsayılan "iyi", aynı zamanda istenildiği zaman tepetaklak edilecek geçici bir sonuçtur. Bu, *Maldoror*'u tuzaklarla ve kapanlarla kaynayan bir görüntü oyununa çeviren imalardan biridir.

Lautréamont, Poulet-Malassis'e ilk mektubundan dört ay sonra, 21 Şubat 1870'de ikinci bir mektup yazar. Hiçbir ilerleme kaydedilmemiş gibi görünmektedir: "Lacroix baskıyı iletti mi ya da bu konuda herhangi bir şey yaptı mı? Yoksa siz mi reddettiniz? Bana hiçbir şey söylemedi. O zamandan beri kendisiyle görüşmedim". Fakat bu dört ay süresince Lautréamont'un çalışmaları belirleyici bir adım daha atmasını sağlamıştı. Hemen duyurmaya başladığı gibi:

> Geçmişimi reddettiğimi bilmelisiniz. Bugünlerde sadece umudu övüyorum; fakat bunu yapmam için her şeyden önce yüzyılın kuşkusuna (melankoliler, hüzünler, üzüntüler, çaresizlikler, kederli kişnemeler, düzmece kırgınlıklar, çocukça gururlar, gülünç felaketler vb. vb.) saldırmalıyım. Martın başında, Lamartine, Victor Hugo, Alfred de Musset, Byron ve Baudelaire'in en güzel şiirlerini alıp, umudu övecek şekilde düzelttiğim bir kitabı Lacroix'ya vereceğim; nasıl yazılmaları gerektiğini gösteriyorum. Aynı zamanda, lanetli kitabımın en kötü altı pasajını da düzeltiyorum.

Poésies'yi böyle sunuyor. Bu dört ay içinde Lautréamont, ucubesi *Maldoror*'u dünyaya sokmak için, insanları iyiye yöneltmek amacıyla kötüyü övdüğünü iddia etmenin yeterli olmayacağını kavramış gibi görünüyor; iffeti savunmaya çalıştıklarını iddia eden pornocuların savına tehlikeli ölçüde benzeyen bir sav. Öyleyse, doğrudan iyiyi övmemek niye? Demek ki, kafasında yeni bir çalışma yöntemi şekilleniyor; Maldoror yaratılırken kullanılandan daha saldırgan ve muzır bir yöntem, hatta denilebilir ki, ucubeliği iki kat arttıran bir yöntem: "Umudu övmeleri için" başka insanların yazılarını düzeltecek. Öncül şimdi şudur: Edebi nitelikler arasındaki tüm sınırlar yıkılmıştır. Edebiyat, istersek her göstergeyi karşıtına dönüştürerek, keyfimize göre karışacağımız bir sözcükler bütünüdür. Fakat toptan alay yoluna giren Lautréamont, bundan sonra istese de duramaz. Kare, pekala küp de olabilir. Öyleyse, kötülüğü öven yazarların eserlerini iyiye çevirerek onları düzeltmekle yetinmek niye? İyiyi temsil eden yazarları düzeltmemesinin nedeni ne? Bu yazarlar kimdi? Tanımı gereği, okulda okuduğunuz yazarlar.

Önüne çıkan her şeyi, hem iyiyi, hem kötüyü silip süpüren bu yüksek hiddet düzeyi yine bir mektupta, Lautréamont'un son mektubunda duyurulur. Bu kez aile sarrafına, genç adama cüzi bir aylık gönderen Darasse'a hitaben yazılmıştır. Lautréamont, bu kez tamamıyla erdemli bir kitabın basımı için avans istemektedir. Lacroix'yla sorunlarını kısaca anlattıktan sonra ekler:

> Hepsi boşunaydı. Gözlerim açıldı. Kendi kendime dedim ki, kuşku şiiri (bugünün kitaplarından duyulan kuşku, yüz elli sayfadan fazlası varlığını sürdürmeyecek) böylesine karanlık bir çaresizlik ve teorik haksızlık noktasına ulaştığına göre, kökten sahtedir; bu nedenle *ilkeleri kuşkuya düşürürler, tartışma dışı tutulması gereken ilkeleri*: Bu, muziplikten daha kötüdür. Bu yüzyılın şiirsel iniltileri iğrenç sofizmden başka bir şey değildir. Sıkıcılığı, kederi, hüznü, melankoliyi, ölümü, karanlığı, bulanıklığı vb. övmek, sadece ve zorunlu olarak her şeyin çocuklar gibi tersine bakmakta ısrar etmek demektir. Lamartine, Hugo, Musset, hepsi gönüllü bir biçimde başkalaşıp muhallebi çocuklarına dönüştü. Çağımızın Büyük Yumuşak Başları'dır onlar. Hep ağlayıp sızlarlar! Yöntemlerimi, *umut,* HUZUR, *mutluluk*, GÖREV dışında hiçbir şeyi övmeyecek şekilde tamamen değiştirmenin nedeni budur. Bu şekilde, gösterişçi Voltaire ile Rousseau'nun acımasızca kopardığı sağduyu ve ölçülülük zincirinde, Corneille'lerle ve Racine'lerle bağlarımı yeniden kurabilirim.

Birkaç ayrıntıya dikkat çekmek gerek. Birincisi bu mektup Baudelaire'in bir dostu olan Poulet-Malassis gi-

bi bir yayıncıya değil, müşterisinin genç oğluna işine uygun olarak "yürekler acısı ve sistematik bir çekingenlikle" yaklaşma eğiliminde olan bir sarrafa yazıldı. Dahası, mektubun özelliği dikkate alınırsa, mektubun aynı türden sayısız mektupla birlikte kaybolması kaçınılmaz gibi görünüyordu. Aslında kaybolmamasını, Ducas'çı bir ironiyle yüklü tesadüfi bir karşılaşmaya borçludur: 1978'de, Manş Denizi'nden çok uzak olmayan Gavray'lı bir elektrikçi, Valognes yakınlarındaki Porbail'deki bir eskicide satışa sunulan eski kâğıtlar arasında buldu bu mektubu.

Darasse'a yazan Lautréamont, ricada bulunan bir ton kullanır; avans isterken, ahlaklı bir genç izlenimi yaratarak aile sarrafına güvence vermek ister. Fakat aynı zamanda sarraf onun kobayı haline gelir; çünkü mektupta kullanılan ifadelerin birçoğu sözcüğü sözcüğüne *Poésies*'de de bulunabilir. Böylece Lautréamont alayın bir tür akkor haline ulaşır; özgünlüğünü, neredeyse doğuştan bir kusurunu tekrar sergiler; Artaud bunu şöyle betimler: "[Lautréamont], Söz'ün saralı bir sarsıntısını duyumsamadığımız basit, sıradan bir mektup yazamaz; öyle ki, tartışılan ne olursa olsun, ürpertisiz kullanılmayı reddeder." Fakat "Söz'ün saralı sarsıntısı", Lautréamont'un şimdi iddia ettiği gibi, "genç ve yaşlı kuşakları dürüstlük ve sıkı çalışma yoluna" yönlendiren "öğretim görevlileri ve yasa koruyucuları" tarafından geliştirilen "ünlü iyilik düşüncesinin" hizmetine sokulsa sonuç ne olur?

Sonuç *Poésies*, Roma rakamlarıyla ayırt edilen iki cilt halinde çıkan bir eser olur: Bugün itibariyle *Poésies I*'in iki nüshası; *Poésies II*'nin Paris'te Bibliothèque Nationale'de sadece bir nüshası var. Lautréamont'un uzun ilkler listesine bu da eklenmelidir. Bu kitaplarda tekrar

gerçek adını kullanmaya (Isidore Ducasse) geri dönmesine karşın. Bu eser, kendisinin de iddia ettiği gibi, "on dört yaşında bir kız tarafından okunabildiğine" göre, niye gizlesin ki?

Poésies I, sarraf Darasse'a yazdığı mektupta öne sürülen düşünceleri ağır başlılıkla sürdürme ve genişletme niyetini ilan eder. Buna rağmen, edebiyat kurallarının zalimce ihlali çok geçmeden karşımıza çıkıverir: Bir tek cümleden oluşan bir buçuk sayfalık bir paragraf; cümlenin yüklemi kırk sekiz satır sonra, yazarın mahkum ettiği edebiyatı oluşturan öğelerin bir dağınık sıralaması (*enumeración caotica)* sonunda ortaya çıkar. Bugün bu paragraf bize, *tüm* 19. yüzyıl edebiyatının görkemli bir parodisi gibi görünür. "Tedirginlikler, kaygılar, yoksunluklar"la başlar; daha sonra liste yaklaşık yirmi satır boyunca "tümü uyurgezer, uğursuz, gecelere ait, uykucu, gece dolaşan, yapışkan, işaretle konuşan, muğlak, veremli, kasıntılı, afrodizyak, anemik, tek gözlü olan; ıslak tavuk kokuları, mecalsizler, kurbağalar, mürekkep balıkları, köpek balıkları, sam yelleri"yle devam eder. Sonunda yazar, listesindeki tüm öğeleri "yüzüm kızararak sözünü ettiğim pis et yığınları" ilan edene kadar kendine ait bir ivmeyle sürüp gider. Kuşkusuz her seferinde yüzü kızararak tamı tamına yüz bir öğeden söz eder. "Et yığınları" söz konusu olduğunda, *Maldoror*'un okuru bu öğeleri, "buz gibi devinimsizliğimin yattığı, bir dizi boş odayla, sıkıntılı saatlerimin pis et yığınlarıyla çevrili olduğu yer"den söz eden hayaletvari Marvyn'le derhal ilişkilendirecektir.

Fakat Lautréamont bunların üzerinde durmamıza izin vermez, zaten bu olağanüstü uzun listeden sadece birkaç satır sonra yeni bir edebi kriterin ilanı gelir: "Fransız dilinin şaheserleri, okullarda ödül verirken yapılan

konuşmalar ve akademik nutuklardır." Lautréamont eşi görülmemiş bir hazza çoktan gözünü dikmiş gibidir: *Maldoror*'da olduğu gibi, ucubeliği bereketini pek zeki olmayan ve dürüst bir düzene karşı konumlandırmak değil, bizzat düzenin içinde var olan ucubelikten yararlanarak ve doğuştan gelen yeteneğini kullanarak şeyleri oldukları gibi alıp en uç noktalarına kadar itme tekniği. Süzülerek yükselip şu sonuca ulaşır: "Ebedi hakikatlere meydan okuyan her edebiyat sadece kendisiyle beslenmeye mahkumdur. Yanlış. Kendi ciğerlerini kemirir. Yepyeni kelimeler (*novissima verba)* okuldaki sümüklü çocukların yüzlerinde nefis bir gülücüğe neden olur. Hiçbir konuda Yaratıcı'yı sorgulama hakkımız yoktur." Bu buyurgan ve ahmakça ifadelerin tadını çıkarırken şu düşünce aniden aklımıza takılıverir: Okuduğumuz şeyin ta kendisi, *sadece kendisiyle beslenen bir edebiyatın* en saf örneklerinden biridir.

Şimdi de *Poésies II*'ye geçelim: Burada *Poésies I*'de müjdelenen ters mekanizma hemen harekete geçer. Şimdi yöntem fikir hırsızlığıdır ya da daha açık konuşmak gerekirse, terimleri evirerek ve tersine çevirerek fikir hırsızlığı. Şöyle yapılır: Büyük klasiklerden (öncelikle ağırlıkta olan Pascal'dır, daha sonra La Rochefoucauld, Vauvenergues ve La Bruyère gözde olur; fakat Hugo ve Vigny gibi çağdaşlara da yer vardır) bir pasaj alırsınız, aslında olumsuzlama olan şeyi olumlama olarak sunarsınız, ya da tersi. Evirme tekniği çeşitli sonuçlar yaratır. En sık rastlananı nötrleştirme, hem evrilmiş pasajı, hem onun arkasındaki, genellikle herkesin bildiği gölge pasajı anlamsızlaştırma eğilimidir. Lautréamont'un bunun için kullandığı en etkili yöntem, bir pasaj ile bir sonraki arasındaki boşluğu ortadan kaldırmaktır. Böylece her özdeyiş kırpıntısını ya da her içerikli pasajı, sakin ve

duygusuz bir mantıksız ifadeler dizisi içinde bir konum edinmeye zorlar. Ne var ki, başka durumlarda evirme tekniği tamamen farklı bir şeyi ateşler: İşkence edilen klasik metinlerden çok, metinlerin kötü niyetli işkencecisini aniden aydınlatan bir kıvılcım. İşte Pascal'ın mutluluk üzerine bir pasajından, mutluluğu "boşu boşuna dışsal şeylerde arayan ve mutluluk ne bizde, ne evrende değil, yalnızca Tanrıda olduğu için ebediyen hoşnutsuz olan" insana acıyan, tuhaf bir öğreticilikle biten bir pasajdan alınan bir örnek. İşte Pascal, fakat bu pasajın yazarı, yüzyıllar boyunca özdeyişsel ve tamamen Fransız bir sorumluluğu birbirine devreden sayısız manevi öğütçüden herhangi biri de olabilirdi. Bu noktada Lautréamont ortaya çıkar ve şöyle yazar: "İnsan sıkılır, bu uğraşı çokluğuna ulaşmaya çalışır. Mutluluk düşüncesini fethetmeyi başarmıştır: mutluluğu kendi içinde bulan insan onu dışsal şeylerde arar. Hoşnuttur. Mutsuzluk ne bizim içimizde, ne yaratılmış olanların içindedir. Mutsuzluk Elohim'dedir." Son cümlede ve hiç beklenmedik bir biçimde, bu alay dolu şaka gnostik* açıklama düzeyine yükseltilir. Fakat iş burada bitmez. Biraz sonra, Vauvenargues'tan ünlem işaretleri ve retoriksel sorularla dolu azametli bir pasajı gölge metin olarak alan Lautréamont, pasajı abartıdan arındırıp ağırbaşlı bir hale getirirken, yine anlamını değiştirir; bu kez kasvetli bir kozmik mücadele senaryosuna doğru: "Güneşin ve göklerin ne olduğunu biliyoruz. Hareketlerinin sırrına erdik. Elohim**'in elindeki akortsuz çalgı, hissiz mekanizma, yani dünya, tüm sadakatimizi kendisine

* Gnosticisme: Doğa ve Tanrı üzerine tam bir bilgiye sahip oldukları savında olan kişilerin din felsefesi. – ç.n.

** İbranice: Tanrılar. El ya da eloah sözünün çoğulu. – ç.n.

yönlendirir. İmparatorlukların devrimleri, zamanın safhaları, uluslar, bilimin fatihleri, bunların hepsi, her çağda sezdirmeden yaklaşan, sadece bir gün süren, evrenin dehşetli manzarasını yok eden tek bir atomdan kaynaklanır." "Evrenin dehşetli manzarasını yok eden" kısmında Lautréamont'un sesi açıkça duyulur; Vauvenargues'ta buna denk gelen sözler şöyledir: "Her çağda tek bir bakışla evrenin görünümünü kucaklar." Fakat son hakaret birkaç satır sonra (ve sonuçtan hemen önce) gelir; burada gölge metin La Bruyère'den ünlü bir pasajdır: "Her şey söylendi ve bizden önce düşünen insanlardan yedi bin yıl sonra, epeyce geç geldik. Göreneklere baktığımızda, güzel ve iyi olanın zaten edinilmiş olduğunu görürüz. Eskilerin ve görece yetenekli modernlerin çoktan biçtiği bir tarladan sadece başakları toplarız." Lautréamont'daki evirmelere bakın: "Hiçbir şey söylenmedi. Çok erken, insanlığın yedi bin yılından sonra geldik. Göreneklere ve *bu bakımdan ötekilere de* [La Bruyère'de olmayan sözleri vurguluyorum] baktığımızda, en kötüsünün zaten edinilmiş olduğunu görürüz. Modernler arasında yetenekli olan bizler, eskilerden sonra gelme avantajına sahibiz." La Bruyère'in sözleri kültürün, nesilden nesile geçen bilginin, zamanla uygarlığa sızan, pürüzlü yanlarını düzelten, kabına sığmaz enerjisini boşaltan *douceur*'ün (tatlı söz) *exemplum**'üdür. Lautréamont'un sözleri, henüz "çok erken" de olsa, söz yitiminden kurtulmaya hazırlanan sahte barbarın ortaya konuşudur. Bütün geçmiş, her şeyin "en kötü kısmı"nı alan bir bilgiyi aktaran insanlardan oluşan bir kölelik zincirinden başka bir şey değil diye küçümsenerek

* Örneğidir. (Yazar italikle yazdığı için çeviride öylece bırakılmıştır). – ç.n.

bir tarafa atılır. Fakat sonra, *Poésies II*'nin daha önce Vauvenargues'ı evirerek duyurmuş olduğu gibi: "Kişi insan değilse, adil olabilir."

Aynı anda hem delice bir neşe, hem kapsamlı bir huzursuzluk duygusuyla şaşırmış bir halde *Poésies II*'nin sonuna ulaşırız. Bu, başka herhangi bir edebiyat eseriyle ilişki kurduğumuzda vermediğimiz, fakat Max Stirner'in *The Unique*'in sonunda hissettirdiği söz yitimine benzer bir tepkidir. Stirner ile Lautréamont'un, çağdaşlarından hiçbirinin paylaşmadığı bir şeyi paylaştıkları söylenebilir: Kendisini tamamen otistik bir sabuklama olarak sunan kişisel bir özerkliğin öldürücü bıçağı. Bu yüzden Maldoror şöyle düşünür: "Varsam, öteki değilim. Kendimde bu muğlak çoğulluğu kabul edemem. İç muhakememde yalnız olmak isterim. Özerklik... yoksa bir hipopotama dönüşebilirim." Burada tekil öznenin bölünemeyecek kadar küçük bir parçası, tamı tamına Stirner'in *The Unique*'inde olduğu gibi, herhangi bir ve her bir *ötekinin karşısına konur*, fakat özellikle içindeki "Göksel Haydut"un, "amansız merakıyla" her an her yere (özellikle de bireyin zihinsel yaşantısının az bilinen çatlaklarına) sızmaya hazır ölümcül Demiurgos'un kolayca tanındığı yıkıcı Öteki'nin. Sorun bu olduğu için Maldoror devam eder: "Benim öznelliğim ve Yaratıcı, bir tek beyne fazla gelir." Remy de Gourmont'un daha sonra çok özlü bir biçimde ifade edeceği gibi: "[Lautréamont] dünyada kendisinden ve Tanrı'dan başka hiç kimseyi görmez, ve Tanrı onu rahatsız eder."

Lautréamont, Stirner'den sonra sahneye paldır küldür dalan ikinci sahte barbardır. Bu kez bir ruh barbarı değil, edebiyat barbarı. Stirner, atılgan yeni-Hegelcilere, devletten ve insanlıktan ürken bir bağnazlar çetesi olduklarını göstermişti; aynı şekilde Lautréamont da,

Romantik Satanistlere, Baudelaire'le son bulan kocaman bir kabileye, gotik dehşetin ilk meyvelerini kemirmekten başka bir şey yapmadıklarını, ayrıntılara girmediklerini özenle, sabırla, net bir biçimde gösterir. Bu zehirli bulutları ürettiği varsayılan yerler bile benzerdir: Büyük kentlerde kiralık odalar, Berlin ya da Paris, üst katlar, pencerelerin ardında engin gök, duvarlarda gölgeler. Her ikisinin geçmişinde de, "ateşiyle bütün bir yaşamı dağlayabilecek kadar kavurucu ve yatıştırılamaz küskünlükleri besleyen" kolej duvarları arasına hapsedilmiş, "görev ihlaliyle gelişen" aşırı hararetli, hayalci, çılgın bir delikanlılık çağının işaretleri vardır.

Bastırılmış ve yıkıcı bir öfke, neredeyse akkor halinde bir biçim. Lautréamont'un dengi olan ilk okur Léon Bloy, bunu derhal duyumsadı: "Bu, gürül gürül akan lavdır. Yabanıl, siyah, yutucu bir şey." Sadece Lautréamont ve Stirner'in portrelerine sahip değiliz (Stirner'in, bir taverna mönüsü üzerine Engels tarafından çizilmiş gözlüklü profili vardır). Stirner kendisinden önce gelen felsefeyi (en cüretkâr felsefe), Lautréamont'un Romantik asilerin edebiyatını ele aldığı şekilde ele alır. Onu yok etmek için son noktasına dek götürür. Her ikisinin de esin kaynağı saygısızca bir heves, tüm kuralları küçümsemeleri durumunda olacakları görme hevesidir. Niyetlerinin ne olduğunu pek kimse anlamadığından, hemen hemen hiçbir şey elde edemezler. Fakat yaptıkları şey kalıcı oldu. Onlardan sonra her felsefe ve her edebiyat ölümcül bir kusur taşıyacaktı.

V

Terk Edilmiş Bir Oda

Yunan mitlerine karşı yöneltilen temel iddia, daima ahlaki ve her şeyden önce cinsel içerikliydi: Mitler, baş suçluları bizzat tanrılar olmak üzere, uygunsuz öykülerle dolu oldukları için lanetlenmeliydiler. Kimilerinin sanabileceği gibi, bu itiraz Kilise Babaları tarafından icat edilmedi; onların tek yaptığı, görevlerinin gereğini yerine getirerek bu itirazı birazcık şişirmekti. İtiraza Xenophanes'te ya da ibret verici bir biçimde Platon'da da rastlayabiliriz. Daha sonra, İskenderiyelilerden 18. yüzyıl rokokoculuğuna kadar her çağ kendi tercihine göre bu itirazı renklendirecekti. Aslında Stéphane Mallarmé'nin bir mitoloji elkitabını, yani Rahip George W. Cox'un *Manual of Mithology*'sini çevirmeye ve uyarlamaya koyulduğu 1879'da, henüz bu uzun kınama zinciri kırılmamıştı. Mallarmé kısmen paraya ihtiyacı olduğu için (kitap orta dereceli okullarda kullanılacaktı), kısmen de gizli kişisel eğilimlerinden ötürü işi üstlenmişti; aynı eğilimler birkaç yıl önce de onu *La Dernière Mode* adlı havai bir dergiyi, iddia ettiğine göre çıkarıp tozlarını silkelediğinde hâlâ "saatlerce düş görme"sini sağlayabilen bir yayını çıkarmaya teşvik etmişti. Mallarmé, Cox'un metnini "Fransız ruhu"na uyarlarken eklemeler ve çıkarmalar yaptı, bazı yerlerine şerh düştü, bazı yerlerini yeniden formüle etti. Uyguladığı ölçütler fikir vericidir; öyle ki, iki metin arasında bir farklılıkla karşılaştığımızda, Mallarmé'nin değişiklikleri neden ve nasıl yaptığını düşünmeye başlayıveririz. Nihayet öyle bir yere geliriz ki, me-

tinde geçen ifadeye takılmadan edemeyiz: "Si les dieux ne font rien d'inconvenant, c'est alors qu'ils ne sont plus dieux du tout" – "Tanrılar uygunsuz bir şey yapmıyorlarsa, o halde artık asla tanrı değildirler."

Yirmi beş yüzyıllık ahlak (pagan, Hıristiyan ve laik) bu sözlerin önünde tutunamaz gibi görünür. Yoksa öyle mi, bir tanrı olmak için uygunsuz davranışta mı bulunmak *gerekir*? Yoksa öyle mi, eski fabllarda karşılaştığımız ağza alınmaz işler repertuarı, tanrıların kendilerini gösterme aracı olan kod mudur? Böyle bir teolojik bakış uzun uzun ve enine boyuna düşünmeyi gerektirirdi. Sonuçta, en azından bir tür gizeme tedirgin edici bir giriş olarak düşünürsek, alışılmış kınamadan daha uzak görüşlü bir bakış olduğu anlaşılabilir. Şoktan uyanınca Cox'un metnini kontrol etmeye yöneliriz ve Rahibin Euripides'ten doğru çeviri yaptığını keşfederiz: "Tanrılar uygunsuz bir şey yapıyorlarsa, o halde asla tanrı değildirler." Mallarmé'nin yazdığının tersi. Yine de, etrafındaki bağlamın çevirisi her ayrıntıda Cox'ın eserine saygı gösterir; bu durum, Bertrand Marchal'ın şu hipotezi önermesine neden olur: "Muhtemelen, Mallarmé aslında 'Si les dieux font rien d'inconvenant' yazdı, şairin daha sonra gözünden kaçan üzücü *ne*'yi gayretkeş bir dizgici ekledi." Olaya böyle bakılırsa, teolojik felaket böyle, dizgicinin telaşının ve şairin dalgınlığının bir sonucu olur. Varsaymamız istenen şey şudur: Uzun zulüm yıllarından sonra, pagan tanrıların intikamı bir yanlış basımda doruğuna ulaşır; yazıda tesadüfün izini bile görmek istemediğini söyleyen bir adamın yazdığı bir sayfada gerçekleştiği için daha da anlamlı bir durum. Olay böyle olsaydı, tesadüfün formülasyona yardımcı olduğu düşüncesini daha önce hiç kimsenin hayal etmeye bile cüret etmediğini itiraf etmek zorunda kalırdık.

Fakat Lautréamont'un *Poésies*'sini anımsarsak, her şey farklı bir renk alır: Zira Mallarmé'nin skandal ifadesi, Lautréamont'un fikir hırsızlığı artı evirme işlemini kullanarak ortaya çıkarabileceği şeye çok benzer. Bu noktada, *Poésies*'nin esinlediği belirsizlik, aslında baş dönmesi, ipeksi kollarını Mallarmé'ye kadar uzatarak yayılmış gibidir; edebiyatın zararına bu kocaman şaka, edebiyatın suçsuzluğunu kanıtlamaya kalkışan bir adamın eserine kendi lenfini katıyor gibi.

Tanrılarla ilgili bu cümle, Mallarmé'nin Cox uyarlamasında başka bir tuhaflığı, bu kez tesadüfün muzır heveslerine bağlanamayacak bir tuhaflığı aklımıza getirir. Hemen hemen her zaman Cox "Tanrı" diye yazar, Mallarmé sözcüğü "ilah" olarak çevirir. Yukarıdaki skandal ifadeden *hemen sonraki paragrafta* "maksimum sapma" anı gelir; şöyle:

Cox: "Zeus was a mere name by which they might speak of Him in whom we live and move, and have our being" (Zeus, içinde yaşadığımız ve hareket ettiğimiz, varlığımızın sebebi olan O'ndan söz edebilmek için kullanılan bir addan başka bir şey değildi).

Mallarmé: "Zeus était un pur nom, à la faveur de quoi il leur fût possible de parler de la divinité, inscrite au fond de notre être." (Zeus, bizzat varlığımızın temeline kazılı olan ilah, sözünü edebileceğimiz tek addı.)

Sapma açıktır ve sonuçları kapsamlıdır. Bir yanda Yunanlıları, hakikati şaşkın bir sezgiyle gören çocuklar gibi ele alan Cox var. O hakikat ki, sadece Hıristiyanlara gelen vahiyle, Aziz Paul'ün Atinalılara söylediklerini güzel sözlerle çeviren İncil'in Kral James versiyonunun ifadesiyle, sahiden "içinde yaşadığımız ve hareket ettiğimiz ve varlığımızın sebebi olan" *Kişi*'nin, O'nun ortaya çıkışıyla ulaşılabilir. Diğer yanda, hem ağırbaşlı,

hem gizemli sözlerle "bizzat varlığımızın temeline kazılı"dır dediği kişisiz bir kendiliğe işaret eden Mallarmé var. Mallarmé "ilah" sözcüğünü kullandığında neyi kastediyordu? Mallarmé, Parnasyen versiyonunda bir tür soylu ritmik jimnastiği müjdelediklerinden ya da en azından Isadora Duncan'ı* dört gözle beklediklerinden kolayca kuşkulanılabilen tanrılardan çok, daima tarafsız olan bir ilah biçimine, her şeyin altında yatan, her şeyi besleyen ve her şeyin kaynağı olan bir zemine, aynı anda hem kozmik, hem zihinsel olan, eşit olarak bölünebilen bir zemine doğru çekilmekteydi. Gün gelecek, bu zemine dair şu sözleri yazacaktı: "Her şeyin temelinde saklı bir şey olmalı; saklı bir şeye, sıradanlığı dolduran kapalı ve gizli bir göstergeye derinden inanıyorum." Fakat Mallarmé, tüm gücüyle yaklaşmak için çabaladığı bu "kapalı ve gizli göstergeye" ulaşmadan önce, "sevinçle yeryüzüne getirilen o eski ve kötücül süsle, yani Tanrı'yla yapılan korkunç bir mücadeleyle" zirveye ulaşan vahşice, sessiz ve uzun bir zihinsel dram yaşamalıydı. Daha kesin konuşmak gerekirse: "Bu mücadele, ondan beklediğimden daha şiddetli ölüm sancıları içinde beni gölgelere sürükleyen kemikli kanatlarının üzerinde gerçekleşti." Bu düello hakkında söylenebilecek ilk şey, Maldoror ile Yaratıcı'sı arasında sürekli tekrarlanan savaşlarla ilgili dehşetli betimlemelerden (örneğin, Yaratıcı "kaidelerinden devrilen göklerin vakayinamelerini" yazarken, Maldoror'un "dört yüz vantuzunu onun koltuk altına" yapıştırıp "korkunç çığlıklar atmasına" neden olduğunda) sadece birkaç ay önce gerçekleşmesidir.

Demek ki, herhangi bir ilahi temele yaklaşmadan

* Isadora Duncan (1877-1927): ABD'li dansçı. Antik Yunan figürlerini danslarında kullanmasıyla ünlüdür. – ç.n.

önce, Tanrı denilen bir varlığı, uzayıp giden ölüm sancıları boyunca düşmanına yapışan yaşlı ve azimli bir kuşu öldürmek gerekir. Peki savaş bittiğinden ne olacak? Yine aynı döneme ait bir mektupta Mallarmé anlatır: "Hayatımın eserinin planını yeni oluşturmuş, benliğime açılan kapının anahtarını, köşetaşını, ya da benliğimin merkezini bulmuştum. Gerçi kendimizi mecazlarla karıştırmamak için merkezi bulmuştum da diyebiliriz. Burada kutsal bir örümcek gibi, önceden görebildiğim ve güzelliğin temelinde zaten var olan bazı harika kordonları *kesişme noktalarında* örmemi sağlayacak olan ve zihnimde zaten eğrilmiş durumda bulunan asıl iplikler üzerinde duruyordum bu merkezde." "Kemikli kanat" gibi bu "kutsal örümcek" de Lautréamont zoolojisine aittir. Zihnin gizli derinliklerinde olup bitenler, bu acemi ucube bilimi uzmanını, hayvanlar dünyasını yeni türden ucubeleri de kapsayacak şekilde genişletecek hayalperesti sabırsızlıkla bekliyor gibiydi.

Fakat Mallarmé neden kendisine "kutsal" bir örümcek der? Acaba, eski süsü, yani Tanrı'yı yere serdikten sonra, bir kadiri mutlaklık hezeyanı içinde onun yerini almayı mı planlıyor? Yoksa, taşranın en sıkıcı köşesine kapanmış genç İngiliz öğretmene musallat olan şey, bir güçsüzlük hezeyanı mıydı? İkisi de değil. Mallarmé kendisine "kutsal bir örümcek" derken, bir şair olarak işlevini, her şeyden önce kesin konuşma işlevini yerine getirmekten başka bir şey yapmıyordu. Kendisinden değil, Ben'den, bir başka deyişle *atman*'dan söz ettiğini bilmiyordu.

Brhadaranyaka Upanişad'ı açalım:

"Ağ ipliği örümcekten nasıl fırlarsa ya da küçük kıvılcımlar ateşten nasıl sıçrarsa, tüm duyular, tüm dünyalar, tüm tanrılar, tüm varlıklar da Ben'den çıkar."

Başka bir Upanişad, "bir örümcek gibi, doğasına [*svabhavatah*] uygun olarak ezeli maddeden [*pradhana*] eğirdiği ipliklerle kendisini örten tekil bir tanrı"dan söz eder. Yine başka biri şöyle der: "Bir örümceğin ipliğini eğirip yutması gibi, çimenlerin topraktan, saçların canlı bir varlığın kafasından ve vücudundan çıkması gibi, burada da her şey yok edilemezden çıkar."

Veda metinlerini bilmeyen, Budizmin temel bilgilerini arkadaşı Lefébure'den çatpat öğrenen ve Budizmle herhangi bir doğrudan bağlantıyı her zaman titizlikle reddeden (Şöyle der: "Budizmi bilmeden ulaştığım Hiçlik.") Mallarmé, kendi zamanının sözlüğünde hiçbir adı olmayan, fakat her zaman içinde yaşayacağı ve çalışacağı bir şeyin yolunu temizliyordu. Bu, üç yıl sonra, bugün elimizde sadece başlığı kalan (*De divinitate*) bir *thèse d'agrégation*'u (doçentlik tezi) adamayı planladığı şeydi. Fakat Mallarmé'nin bu tezde, onu başka bir varlığa dönüştüren uzun ve tüketici bir sürecin hem sonucunu, hem de toparlanma dönemini gördüğünü biliyoruz.

Bu sürecin en şiddetli ve zorlu evresi bir yıl sürdü, Mayıs 1866'dan Mayıs 1867'ye. O sırada Mallarmé, Tournon'daki lisede İngilizce öğretmenliği yapan yirmi dört yaşında bir delikanlıydı; daha sonra, iklimi "kasvetli, nemli ve dondurucu" olan Besançon'a göçtü. Eskiden beri Resmi Sicil memurluğu yapan ve hâlâ aynı işi sürdüren bir aileden geliyordu. Onun ailesine göre, bir "kariyer sahibi olmak" Sicil Dairesi'nde bir kariyere sahip olmak demekti. Mallarmé şiiri seçerek atalarına ihanet eden ilk kişiydi. Etrafındaki dünyanın "mutfak koktuğunu" çoktan hissetmişti. Bir şair olarak esas görevi Baudelaire'in izinden gitmek ve biraz daha ötesine geçmekti. "L'Azur"ü ve "Brise marine"yi yazdığında, bunu büyük bir ustalıkla yapmaya başlayalı çok olmuştu.

Daha sonra, 1866 baharında Mallarmé Cannes'da bir hafta geçirdi ve *bir şey oldu*: Valéry'nin "Cenova'da gece"sini iple çeken bir tür ezeli olay. İlk olarak 28 Nisan günü Cazalis'e bir mektupta bundan söz ediyor.

Mallarmé durumu şöyle açıklıyor: "Şiirin taş ocağından dize çıkarırken, beni çaresizliğe düşüren iki derin yarıkla karşılaştım. Bunlardan biri, Hiçlik'tir." Bu "ezici düşünce" onu şiir yazmayı bırakmaya zorladı. Fakat hemen ardından Mallarmé, henüz yazmadığı şiirin metafizik denebilecek bir şekilde temellerini atan bir paragrafa geçer: "Evet, *biliyorum*, maddenin kıymetsiz biçimlerinden başka bir şey değiliz: yine de, Tanrıyı ve ruhlarımızı icat ettiğimizi düşünürseniz aynı derecede yüceyiz. O kadar yüce ki, dostum, ne olduğunu bilmesine rağmen, olmadığını bildiği bir Rüya'nın içine çılgınca atılan, ilk çocukluktan beri içimizde toplanan tüm ilahi izlenimleri ve Ruh'u şiirle öven, hakikat olan Hiçlik'in huzurunda o şanlı sahtelikleri bir bir sayan bir maddenin bu görünümüne teslim olmak isterim!" Bu cümlede dokunarak birleştirilen iplikler Mallarmé'nin ölümüne kadar eğrilmeye devam edilecekti. Muğlaklıklar da: Özellikle de şu *s'élançant* ("atılma") fiilinde; burada ikisi, "bir maddenin bu görünümü"ne vb. teslim olmak isteyen özneyle kendi davranışını gözlemleyen madde buluşur.

Bu noktada, Mallarmé denilen geometrik mahalle giriverdiğimizi fark ederiz. Atmosfer hem kimyasaldır (aslında canlı hayvan üzerinde deney yapılan laboratuar), hem simyasal: *Opus alchymicum*'un harareti. Demek ki bu, yüce *décadance** atmosferidir, her şeyden önce biçimle ruhun ayrılmasından kaynaklanan bir şeydir.

* Çöküş ya da çözülme. – ç.n.

Mallarmé, zaten devam eden bu sürecin hem başrahibi, hem bilim adamı olacaktı. Temmuzda, yine Cazalis'in yararına olan bir gözlemde bulunur: "Bir aydır estetiğin saf buzulu içindeyim. Hiçlik'i keşfettikten sonra Güzel'i buldum." Eser şeklini almaya başlar, *une oeuvre* (herhangi bir eser) değil, simyacı dedelerimizin söylemeyi adet edindikleri gibi "*le Grand Oeuvre*" (Büyük Eser). Uzun bir hazırlık dönemi gerekliydi: "[Opus'u] tamamına erdirmeye yirmi yılımı vereceğim, sonra yaşamımın geri kalan kısmı, bir Şiir Estetiği'ne ayrılacak."

Rimbaud'nun yaşadığı türden bir *saison en enfer*'e (Cehennemde bir Mevsim) benzetebileceğimiz, ama onunki gibi kavurucu ve çalkantılı olmayan Hiçlik'e inişti bu. Aksine, dışarıdan bakıldığında hiçbir şey görünmüyordu: Dış yüzeyi olduğu gibi kalırken, günün birinde pencereleri boşluğa açılan oyuklara dönüşene kadar çürüyen, nihayet molozdan ve tozdan ibaret kalan bir bina gibi. Dondurucu ve gizemli bir şey oluyordu. Mallarmé bunu şöyle tarif eder: "Gerçekten ayrıştım ve bunun evrene dair bir görüş edinmenin bedeli olduğunu düşünmektir asıl bütünlüklü olan! Aksi takdirde, insanın hissettiği tek bütünlük kendi yaşamının bütünlüğüdür. Londra'da bir müzede 'Bir İnsanın Değeri' adlı bir sergi vardır: Nişasta, fosfor, un, su ve alkol şişeleri, büyük jelatin parçaları koyulmuş bir sürü bölmesi olan tabut benzeri uzun bir sandık. İşte böyle bir adamım ben." Burada, formaldehidin her yere yayılan, biraz mide bulandıran kokusunu bir daha duyumsarız. Fakat kendisini bu şekilde tarif eden kimdir? Anlaşılmaz İngilizce öğretmeni mi, yoksa başka biri mi? Yoksa onun içindeki biri mi?

Demek ki Ata, Brahman'ların Pracapati'si yine sahneye çıkıyor: Tükenmiş, yerinden olmuş, hırıltıyla ne-

fes alan O'dur. O ayrışmalıdır ki diğer her şey ortaya çıkıp var olabilsin. Tanrılar da buna dahildir, zira onlar da biçimi olan ve dolayısıyla, içinden çıktıkları ve hâlâ yüreklerinde ışıldayan "belirsiz"in, *anirukta*'nın spazmlarını bilmeyen varlıklardır. Fakat bu kez, yüzyılların tozunu dumanını bir silkinişte üstünden atan Pracapati, pozitivizmin altın çağına aktarılmış bulur kendini; bu çağda insan fizik ve kimyadan, biraz da bilinçten ibaret sayılır. İnsan, kimsenin zaman bulup da uğraşmadığı, daha yüce işlevlerin değersiz bir yan ürünüdür. Ata bunu da sineye çekmek zorunda kalacaktı, sonsuz uzun yaşamında bir hakaret daha. Peki Mallarmé neden tutup da kim olduğunu bile bilmediği Pracapati'yi aramaya çıkmıştı?

Bu noktada modern ile ezeli karşılaşır ve bir kıvılcım çakar: İnsan bir mutlak edebiyat eseri yaratmak için, tanrılar doğmadan önceki belirsiz zamanla, Pracapati'nin *tapas* denilen "şevk" ya da hararetle hem görünür, hem dokunulabilir türden bir dışsal varoluş arzusunu tavına getirdiği zamanla yeniden birleşmelidir. Mallarmé simyacı potasının altındaki ateşten söz ettiğinde, işte bu *tapas*'ı kastediyordu. Aslında kendisini her zaman bu anlaşılmaz figüre yakın hissetmişti; o yola girmeye, beden unsurlarının, aklımıza hem eczacılığı, hem de bir morgu getiren, kasvetli kimyasal bölmelere emanet edilmesine kendini hazırlamıştı. Peki ona yol gösteren kimdi? Şair yanıt verir: "Yıkım benim Beatrice'imdi."

Mallarmé'nin dairesinde bir Venedik aynası, bir tılsım vardı. Onu "Gölgeler'e sürükleyen" süreç sırasında bu aynanın içine "çaresizce ve sınırsızca" batmakta olduğunu hissediyordu. Ayna, ona bakan ve yansımasını inceleyen şairi artık yansıtmıyordu. Fakat bir gün Mal-

larmé, bir su birikintisinde başı boş yüzen bir tahta parçası gibi aynada tekrar yüzeye çıkacaktı. Kendisine baktı, kendisini tanıdı ve eski yaşamına geri döndü. Fakat bir şeyin değiştiğini biliyordu. En yakın arkadaşı Cazalis de bunu duyumsadı. Mallarmé ona şöyle yazıyordu: "Artık bildiğin Stéphane değilim. Ruhsal Evren'in benim aracılığımla kendini görmek ve geliştirmek için girdiği bir biçimim." Bir ahbaba yazılmış ıvır zıvırla dolu bir mektupta deyim yerindeyse zararsız sabuklamalar gibi görünen bu sözler, eğer Pracapati'nin hayatından bir dönemin tarif edilmesi olarak ele alınırsa tamamen akla uygun, hatta apaçık görünür. Mallarmé, içinde bulunduğu geleneğin sözlüğüne *kaydedilmemiş* bir sürece ad vermeye çalışıyordu. Yine de, adeta bu olanaksız yolun tutabileceği tek yol olduğu önsezisiyle çabalamaya devam etti. Fakat Mallarmé'yi, Batı'nın o sırada hakkında hiçbir şey bilmediği (o sırada Brahmana'lardan hiçbiri çevrilmemişti) o varlıkla, Pracapati'yle kaynaştıran bağ neydi?

Bir sözcük: *Manas*, "zihin" (Latince *mens*). Brahmanas şöyle der: "Denebilir ki Pracapati zihindir," ya da başka yerde "Zihin, Pracapati'dir." Mallarmé'yi daha önce (ve daha sonra) gelen şiirden bu kadar köklü bir şekilde ayıran karakteristiği tanımlamak zorunda kalsaydık, şunu söylemek zorunda kalırdık: Şiir, hiçbir zaman en temel ve en gizemli olguya (maddenin belli bir parçasının, başka hiçbir şeye benzemeyen, aksine içinde her niteliği ve her benzerliği taşıyan ve "bilinç" denilen *araçla* donatıldığı olgusuna) bu kadar muhteşem bir şekilde bindirilmemişti.

Proust'un bir gün Reynaldo Hahn'a yazacağı gibi, Mallarmé'de imgelerin kaybolduğu doğru değildir. Hayır, "onlar hâlâ şeylerin imgeleridir, çünkü başka bir şey

düşünmemiz mümkün değildir; onlar sadece, deyim yerindeyse, siyah mermerden yapılma bir aynadan yansırlar." Bu "siyah mermer" zihindir. Mallarmé'de şiirin malzemesi, eşi görülmemiş ve henüz tekrarlanmamış bir kararlılıkla zihinsel deneyime geri getirilir. Görünmez bir tapınağa kapatılan söz, peş peşe benzeşmeleri, başkalaşımları, olayları akla getirir; bunların hepsi, zihnin içinde ezeli potanın kızdığı mühürlü odadan çıkıp yayılırlar. Okurun keşfetmeye davet edildiği yer burasıdır; fakat okur oraya girmeden önce, şairin yaptığı seyahati aynen tekrar etmek zorunda kalacaktır. Şiirinin zihinsel bir piyanonun tuşlarına basılıyormuşçasına ortaya çıkan etkilerden ve imalardan oluştuğunu ısrarla belirttiğinde Mallarmé'nin kastettiği şey budur. Bir şeyin kendisini değil, tınısını ifade eder. Bu takıntının nedeni nedir? Yakın geçmişte birçok okur, Mallarmé'nin bu hükmünü dünyanın söze indirgenmesi olarak anladı; bunun sonucunda her şey kaçınılmaz olarak kendi kendine göndermeli ve kendi kendine yeterli olur. Fakat işin aslı bu değil: Aksine, böyle bir görüş, bu şiirde gizliden gizliye etkili olan şeyi yoksullaştırır ve engeller. Bu yorumun arkasındaki öncül, bugün dünyamızın büyük bir kısmını yöneten (aslında işlemesini olanaklı kılan), fakat aynı zamanda özsel olanın büyük bir kısmını kavrayamaz durumda bırakan öncüldür. Özünde bu öncül, düşüncenin dil olduğunu ifade eder. Daha da ileri gidilirse, zihnin dil olduğunu iddia eder. Fakat sözcüklerle düşünmeyiz. Ya da daha doğrusu *bazen* sözcüklerle düşünürüz. Sözcükler, sürüklenen, düzensiz, dağınık takımadalardan ibarettir. Zihin denizdir. Zihinde bu denizi kavramak yasaklanmış, ister bilimsel ister salt sağduyusal olsun farklı biçimlerde hükmeden ortodoksluklaın içgüdüsel olarak kaçındıkları bir şey haline gelmiş

gibi görünüyor. Yine de bu, önemli bir yol ayrımıdır. Bilginin hangi yöne gideceğine bu kavşakta karar veririz.

Karşımıza bir soru çıkar: Mallarmé'nin Mayıs 1866 ile Mayıs 1867 arasında yaşadığı müthiş kargaşa, şiirinde nasıl kendini gösterdi? Tüm zorluğuna rağmen bir dizi *ix*'li uyağı barındırdığı için "*ix*'li" olarak bilinen soneye bakalım. Mallarmé şiiri "kendisini alegorik anlatan bir sone" olarak tanımlar ve bu tanım, daha önce denenmemiş bir şeyin eşiğinde olduğumuza dair bir uyarı işlevi görür. Alegorinin, kullanıldığı Bayındırlık Bakanlığı'nın bir eklentisinden başka bir şey olmadığı İnsanlık, Ülke, İlerleme, Zafer gibi büyük harfle yazılan kimi soyutlamaları kutsayan hantal anıtlar bağlamında bir çağda, bir söz dizisinin "kendisini alegorik olarak anlatan" bir şey sunduğunu iddia etmek, küstahça bir meydan okumaydı. Soneyi *ix*'li uyaklarla (Fransızcada en nadir kullanılan uyaklar arasındadır; öyle ki, Mallarmé şiir üzerinde çalışırken, bir uyak için ihtiyaç duyduğu *ptyx* sözcüğünün anlamını bilip bilmediklerini dostlarına sormak zorunda kalmıştı) kurma kararı da bir o kadar meydan okumaydı. Fakat şiirin en dolaysızca dikkat çeken yanı bu olsa da, en önemli yanı bu değildir.

Bu sonenin fethetmeye koyulduğu topraklar, usta işi *ix*'li uyaklar dizisinin toprakları değildir. Her şeyden önce, Barok şairler bu türden epeyce eser üretmişti ve kütüphaneleri şöyle bir ziyaret etmek bu türden şeylere duyulan arzuyu fazlasıyla tatmin ederdi. Sorun bir kırılmalar oyunu, Mallarmé'nin deyimiyle "bizzat sözcüklerin içindeki serap" da değildir. Mallarmé'nin hükmü şudur. "İnanıyorum ki... şiirde öncelikle amaçlamamız gereken şey, sözcüklerin artık kendi renklerini koruyamayacağı, bir tayfın içindeki nüanslar olarak görülmeye başlayacağı noktaya dek birbirlerini yansıt-

malarını sağlamaktır." Bu kural Mallarmé'nin şiirlerinin tamamı için geçerli olacaktı: Fakat bunu anlamak için, ilk önce bu kuralın geçerli olduğu *mekânı* saptamalıyız.

Bu mekânı bulmak için elimizde bir açıklama, açıklaması en zor olan sonenin bizzat şairi tarafından yazılmış olan (gerçekten de ender bir ayrıcalık) bir açıklama var. Mallarmé bu açıklamayı, söz konusu sone çeşitli yazarların şiirlerinden oluşan ve her şiirin bir gravürün yanına basıldığı bir derlemede yer alacağı için yazdı. Gravürün "Rüya ve Boşluk'la dolu" olmasını istedi; ve şiir kuşkusuz yetersizliğinden ötürü reddedildiği için aslında hiç ortaya çıkmayan ressama yardım etmek üzere Mallarmé, şiirini şöyle açıkladı:

> Örneğin, gece vakti açık bir pencere, sımsıkı kapatılmış iki panjur; kapalı panjurların yarattığı durağan atmosfere karşın içinde kimse olmayan bir oda; yokluk ve kuşkudan ibaret bir gecede, mobilyasız, belki belli belirsiz bir konsolun makul hatları; dünyanın bu terk edilmiş mekânını çıplak göğe bağlayan Ursa Major'un, Büyük Ayı'nın dopdolu, anlaşılmaz imgesini yansıtan bir aynanın etrafında hırçın, ölüm sancıları içinde bir çerçeve.

Tek başına kendisi bile büyülü bir düzyazı parçası olan bu açıklama, Mallarmé'nin, anlamlı olup olmadığını bile bilmediğini ve anlamlı olmasa bile, "içerdiği şiirsellik sayesinde" yazarın yine de "onda huzur bulacağını" söylediği bir lirizme işaret eder. Tüm bunlar, kabul edilebilir olan tek açıklamanın şiiri varsayımsal bir anlama tercüme etme yönündeki ihtiyatsızca bir kararlılığın sonucu değil, aksine *kendi başına bir edebi tür* ol-

duğunu kesin bir biçimde göstermeye yarayacaktır. Bu durumda bizim için özellikle değerli bir açıklamadır, çünkü şiirin gizli öznesini ifade eder: "İçinde kimse olmayan bir oda." 1866 kargaşasından sonra Mallarmé şiirinin dış dünyayı terk edip kendisini bir odaya kapattığı düşünülür. Fakat bizzat şiirin mekânıyla çakışan bu oda nedir? "İçinde kimse olmayan", sadece bir aynanın bulunduğu oda olabilir miydi? Birkaç dakika ya da bin *yıl* önce odayı terk eden kimdi?

Ağızlarda pek dolaşmayan ve varlığı kolay kolay kabul edilmeyen çok güçlü ve çok eski bir duygu vardır: Putların yokluğundan ötürü duyduğumuz ıstırap. Eğer gözün tutunacağı bir imge yoksa, zihinsel kuruntularla sadece var olan arasında ilişki kuran hiçbir şey yoksa, o zaman ince bir umutsuzluk içeriye sızar. Bu, tarihte bilinen ilk rüyada, Mezopotamya'da Mari* sarayının nezaretçisi olan Addudûri adlı bir kadının üç bin yıl önce kil tabletlere yazdığı bir mektupta anlattığı bir rüyada egemen olan havadır. "Rüyamda tanrıça Bêllit-ekallim'in tapınağına girmiştim; fakat Bêllit-ekallim'in heykeli orada yoktu! Her zaman O'nun yanı başında duran diğer ilahların heykelleri de yoktu. Bu görüntüyle karşılaşınca durmaksızın ağlamaya başladım." İlk rüya, Mallarmé'nin boş odası gibi boş bir tapınaktan söz eder. Heykeller, onlara tapan insanlarla birlikte alıp götürülmüş, belki de kovulmuştur. O zamanlar böyle şeyler olurdu. Bir şey kaybolmadan önce var olmalıdır: Her imge bu kurala uymalıdır. Bu, hayaletlerin musallat olduğu her mekânın muhafızı olan edebiyatın bu ka-

* Mari: Bugün Tel Hariri olarak bilinen, Suriye'de Fırat'ın doğu kıyısındaki antik kent; yaklaşık 300 odası ve bir de yönetim bölümü olan sarayıyla ünlüdür. – ç.n.

çak putları böylesine ustaca arayıp bulmasının ve onları kaideleri üzerine yeniden oturtmasının nedenini anlamamızı sağlar.

Bir de ayna? Bu da orada barınmış olabilir mi? Bir bakalım. Çerçeve boyunca tanrıların, Nymphaların ve efsanevi canavarların sürekli takibini, boğuşmasını ve savaşını görürüz. Ortada (aynanın yüzeyinde) yedi parlak noktanın yedi göz bebeği gibi titreştiği geniş, derin bir boşluk: Ursa Major'un, Büyük Ayı'nın ve dolayısıyla kozmosa bekçilik eden ve kozmosun sürekli uyanık bilinci olan yedi Saptarsis'in yansımaları. Mallarmé yine tanrılar öncesi bir şeye geri gitmiş; zira Saptarsis de, birleşerek Pracapati'yi oluşturan yedi nefestir. Ayna çerçevesinin (ilahi güruh) belli belirsiz parlayan yaldızları içinde olup bitenler, pencerelerin dışındaki (kendisi bir çerçeve olan dünya) gecenin karanlığında olup bitenler gibi, onların dikkatli bakışlarına aynı derecede açıktır. Ve bu, başka her şeyden kopmuş bilincin saf olgusudur. Mallarmé, Saptarsis'e gönderme yapıyordu? Hint metinlerini okumaya yıllar sonra başlamadı mı? Bunu kesin olarak bilmemize imkân yok. Fakat ne önemi var? Saptarsis, Ursa Major'a aittir: Tek yapılması gereken onları yeniden keşfetmektir. Takım yıldız neredeyse, onlar oradadır. Peki içinde göründükleri aynaya ne diyebiliriz? Burada, Mallarmé'nin kendisinin tarif ettiği gibi, edebiyatın gölgeli topraklarını ilk araştırdığında içine girdiği Venedik aynasına bir göndermeye dikkat etmemek zor. Arkadaşı Cazalis'e anlattığına göre, bir gün o aynada kendisini, "aylar önce unuttuğu kişiyi" tekrar gördü. Fakat aynada olmamak, tüm şiirinin altında yatan öncüllerden biri olacaktı. Sonede şairin devam eden yokluğu hissedilir. Biz soneyi okuduğumuzda, daha önce anlaşılmaz gibi görünen sözler aniden berraklaşır:

"Ruhsal Evren'in benim varlığımın aracılığıyla kendini görme ve geliştirme eğilimi." "Nesnel bağıntısını" sonede bulan şey bu olamaz mı? Geriye kalanlar dünya (dıştan duyumsanan gece), boş bir oda (deyim uygunsa, yok olan yazarın boş kabuğu) ve bir aynada yedi yıldızın yansımasıdır, "*de scintillations le septour*": Zihin kendisini böyle gösterir; uyanıklığı da hiçbir zaman bundan daha açık bir şekilde ayırt edilemeyecek.

VI



Mallarmé Oxford'ta

Oxford'ta 1 Mart 1894'te, kendisinin de ifade edeceği gibi, birkaç profesör dışında "konuşulan Fransızcayı duyma şansı arayan" hanımefendilerden oluşan yaklaşık altmış kişilik bir izleyici topluluğu önünde Mallarmé, "La Musique et les Lettres" (Müzik ve Edebiyat) adlı konferansı verdi. "Edebiyattaki mevcut durumun farklı yönleri üzerine biraz bilgi" vermeye davet edilen Mallarmé, bu gazetecilik görevini harfiyen yerine getirdi ve gazete manşeti gibi bir duyuruyla başladı:

"Aslında bir haber getirdim. Olabilecek en şaşırtıcı haberi. Daha önce hiç buna benzer bir şey olmadı. *On a touché au vers.* Şiir saldırı altındadır."

Buradaki *on* sözünde harika bir ironi vardır; çünkü, terörist bir saldırı haberinde olduğu gibi, olayın failleriniin bilinmemesi terör duygumuzu arttırır. Sonra *touché* (dokunma) sözcüğü; böylesine fiziksel bir fiil! Şiir için daha önceki bir dokunulmazlık durumunu varsayan bir söz. Oysa şimdi şiir açıkça herkesle düşüp kalkma evresine giriyor. Mallarmé daha sonra bir ön sayfa parodisiyle devam eder; fakat bu kez baş yazıyı model alarak: "Hükümetler değişir; nazım sanatı hep olduğu gibi kalır: Ya devrimler sırasında gözden kaçtığından, ya da yapılan saldırı kendine bu nihai dogmayı seçmediğinden." Sonra, bir kazaya tanık olmuş ve gördüklerini anlatmak zorunda bırakılan bir kişinin olayın vehametinden duyabileceği bir ıstırapla sözlerine devam ederek, kesik kesik konuşmasından ötürü özür diledi: "Zi-

ra, yazanlar için şiir her şeydir." Mallarmé "şair olanlar için" demez; "yazanlar için" der. Öncül: Düzyazının kendisi "bozuk bir şiirdir, onun tınılarıyla ve de gizli uyaklarıyla oynar." Bu ifadeyi birkaç teknik ayrıntı izler, ardından son bir inci: "Ne de olsa her ruh ritmik bir düğümdür."

Her şeyden önce, bu saf zihinsel tiyatro eserindeki hareket dizisine Mallarmé'nin seçtiği bu yönteme daha yakından bakalım. Adeta bir gece okulunda "Fransız şiiri" konusunda konuşmaya davet edilen ve en az ulaşılabilir şairlerden biri olma ünüyle rütbece üstün olan (bilen birkaç kişi için) Mallarmé, bir akşam gazetesinin birinci sayfasına büyük harflerle basılabilecek kadar önemli duyuruyla başlar. Birkaç satır sonra en radikal düşüncelerinden birini ilan ya da ima eder: Düzyazı yoktur, her şey şiirdir, ister kolayca fark edilebilsin ister edilmesin; ardından, sadece kendisinin sırrına vakıf olduğu şu parlak formülasyonlarından biriyle sözlerini bitirir: Ruh "ritmik bir düğümdür." Birbirini izleyen bu üç sahnede Mallarmé'nin "çiçeği"ni (sözcüğü, Noh tiyatrosunun kurucusu Zeami'nin kullandığı anlamda kullanıyorum) kavrayamayanların, tek bir sonesindeki çiçeği kavramaları olası değildir.

Fakat Mallarmé'nin haberini vermeye can attığı olayları yeniden inşa etmeye çalışalım. Her şeyin altında Victor Hugo'nun 1885'te ölümü yatar. Bu olay edebiyatın gizli tarihinde ani bir dönüm noktasıydı. Mallarmé *Crise de vers*'te bundan şöyle söz eder:

> Gizemli görevini yerine getirirken Hugo, tüm düzyazıyı, felsefeyi, belagatı ve tarihi şiir mecrasına sevketti ve bizzat kendisi şiir olduğundan, seslerini duyurmak için düşünen, tartışan ya da anla-

tanların hakkına el koydu. Çölde bir anıttır O, ta ufka kadar çıt çıkmaz; görkemli ve bilinçsiz bir fikrin tüm kutsallığı bir mezarın içinde saklı: Şiir denilen biçim bizzat edebiyattır; diksiyon belirir belirmez şiir, üsluba sahip olduğumuz anda uyak çıkar ortaya. Kanımca şiir, demirden elleri ve parçalamadan kalıba sokan daha da sert kavrayışıyla onu tanınır hale sokan devi saygıyla bekledi. Ölçüyle birleştirilen dilin tamamı, yaşamsal ritimlerini buradan alır, serbestçe ayrışan binlerce temel öğenin içine kaçar.

Edebiyat tarihi dile gelip edebiyatta olanı biteni söyleyebilseydi, aynen böyle konuşurdu. Birkaç satırla Mallarmé, ondan önce ve ondan sonra, ta bugüne kadar Fransız dilini yöneten, önce merkeze doğru giden, sonra merkezden kaçan bu hareketin öyküsünü anlatmış. Merkeze doğru: Hugo, tüm biçimleri buharlar içindeki demirhanesinde döver. Bunu yaparken, şiirin tüm edebiyatı kendinde birleştirdiğini anlamamıza yol açar. Merkezden kaçan: Hugo ölünce edebiyat, artık güçlü Kiklop'larca korunmayan ölçünün güçlü çemberinden kurtulma ve "serbestçe ayrışan binlerce temel öğenin içine" yayılma fırsatını ele geçirir. Bu yeni evrenin ilk belirtisi şudur: Bazı genç şairler, çoğunlukla naif bir kibirle *vers libre* (serbest nazım) pratiğinin şampiyonluğuna soyunur. Mallarmé *vers libre*'in büyük bir buluş olmadığını herkesten daha iyi bilir. Aksine, edebiyatta serbestlikten söz etmenin yersiz olduğunun farkındadır ve bu yüzden bu yeni şiire "çok-biçimli" denilmesini önerir. Fakat genç şairlerin cesaretini kırmaz; çünkü onları, "büyük edebi ritimlerin parçalanması"nı izleyen sağlıklı bir yeniden düzenlenmenin ilk temsilcileri olarak gö-

rür. Bir anda tüm şiirsel ölçüler, hatta "tanımlayıcı mücevher"leri aleksandren* dizeler bile, "eski ve yıpranmış bir kalıba" doldurulmuş bir eriyiğin yüzeyine batıp çıkan molozlara dönüşürler ki, bu sırada Laforgue da okurlarını "bozuk şiirin emin büyüsü"ne boyun eğmeye davet etmektedir. Bu sefer "hünerli bir ahenksiz sesler topluluğu", daha önce onu bilgiçliğin hiddetiyle kınayan zarif duyarlılık için bir çekim noktası haline gelir. Benzer bir şey müzikte de oluyordu: Azgın bir yarım-tonculuk tonaliteye eziyet ediyor, içini boşaltıyordu; ta ki sonunda Viyanalılar onu toptan reddedene kadar.

Fakat bu gelişmeler, yine Mallarmé'nin önemle parmak bastığı başka bir travmatik haberin ışığında da ele alınmalıdır. Bu kez çok incelikli bir aldırmazlıkla duyurusu için seçtiği aracı, şanslı gazeteci Jules Huret'nin *Echo de Paris* adına yaptığı bir araştırmaydı; Mallarmé, Huret'ye şöyle der:

> Dilde ritmin olduğu her yerde şiir vardır, yani posterler ve gazetelerin reklam sayfaları hariç her yerde. Düzyazı denilen türde şiir vardır, hatta ritimli, harika şiirler. Fakat doğruyu söylemek gerekirse, düzyazı yoktur: Alfabe vardır ve sonra, az çok kenetli, az çok dağınık olabilen şiir vardır. Her zaman üsluba doğru bir eğilim, bir şiirleşme vardır.

Böylece Mallarmé, serbest nazım savunucularından daha büyük bir cesaretle tartışmadaki tüm terimleri baş aşağı çevirir. İki cümleyle şiirin o zamana kadar düşünülemez olan bir çehre kazanması sağlanır: Artık yer-

* On iki heceli. – ç.n.

leşik ölçülere sahip kanonik şiirimiz, hatta amorf serbest şiirimiz bile yoktur; onun yerine, sözcüklerden oluşan her kompozisyonun gizli sinir yapısını oluşturan, her yere yayılan, her yerde hazır ve nazır bir varlık var. Saygın ve kanonik bir şiirleştirmenin bütünlüğü bu saldırıyla ebediyen yaralanmışsa ve artık düzyazı "yokmuş" gibi görünüyorsa, geriye ne kalır? Edebiyat, fakat şimdi yeni bir kisveyle: Her şeyi saran bir toz bulutu gibi kaynaşan ve "alet takımına benzer eklemli parçalara ayrılmaya" zorunlu.

Böyle radikal bir gelişme, yeni sesler denemeye çalışan birkaç toy şaire atfedilemezdi. Onlar engin ve sessiz bir alt üst oluşun sadece göstergesiydiler, üslup ile toplum arasında dolaysız bir denkliğin artık mümkün olmadığı gerçeğinin ilk işaretiydiler. Mallarmé bunu en açık, en dobra terimlerle açıklamaya çalıştı: "Her şeyden önce, istikrardan ve birlikten yoksun bir toplumda istikrarlı bir sanat, eksiksiz bir sanat yaratılamayacağı yönündeki kesin kanaat artık geride kalmıştır." "Zihinlerin huzursuzluğu" bu yüzden; "çağdaş edebi ortaya çıkışların dolaysız yansıması olduğu, bireyselliğe duyulan açıklanmamış ihtiyaç" bu yüzden. İstediğinde yılmaz bir sosyolog gibi davranabilen Mallarmé, gerçekleşmekte olan başka bir olaylar dizisiyle çok daha fazla ilgilendi: Topluluğun kendisi için bir üslup yaratma konusundaki belirgin yeteneksizliği, üsluba özgürleşme imkânı (belki de hep bunu beklemişti), o zamana kadar onu kendi amaçları doğrultusunda kullanan toplumun *dışına* kaçma şansı verecekti. Şimdiyse yeni ve bilinmeyen bir dünyaya giriliyordu: "Ritmik düğümler" dünyası, biçimlerin herhangi bir otoriteye itaatten kurtulduğu ve tamamen kendilerine yaslandıkları bir yer.

Mallarmé'nin Huret'yle söyleşide düzyazıyla ilgili

iddiaları, kanıtsız sunulur, yine de dolaysız bir inanç taşır. Fakat biz doğruluklarını gösterebilir miyiz? Soruya bir örnekle yaklaşmama izin verin. *Paris Sıkıntısı*'nda Baudelaire'in, *Kötülük Çiçekleri*'ndeki üç şiirle aynı başlıklı ve aynı konulu üç düzyazısı vardır. Bunlardan biri ünlü "Yolculuğa Çağrı"dır. Şiir kusursuzdur, bir Vermeer gibi kaynaşıktır, "her insanda olan" (fakat Baudelaire'e daha cömertçe bahşedilen) "sürekli gizlenen ve yenilenen, doğal afyon" her heceye siner. Bir süre sonra yazılan *Poéme en prose,* şiiri adım adım izler; fakat en azından şiiri bilenler için çok daha az etkili ve bazen donuktur. Fakat bunun nedenini anlamak kolay değil. İki metni yan yana koyduğumuzda, özdeş imgelerden ve *tournure*'lerden (sözcüklerin sıralanış biçimi) çoğunun her ikisinde de yer aldığını görürüz. Yine de düzyazının bir kusuru vardır: Aynı anda hem lirik, hem gereğinden fazla ayrıntılıdır. Diğer yanda şiirin dizeleri ağırbaşlı ve özlüdür. *Daha basit* bir versiyon sunmanın gerçekten olanaklı olmadığı çeşitli noktalar vardır. Örneğin, eserin hissettirdiği mutluluk mekânını süsleyen eşyaların betimlenmesini alalım. Şiir şöyle der: "Des meubles luisants / Polis par les ans / Décoreraient notre chambre" (Evimizse her yıl / Daha pırıl pırıl / Olan döşentiyle bezenir)*. Düzyazı şöyle der: "İnce ruhlar gibi kilitlerle ve sırlarla donanmış kocaman, tuhaf, acayip eşyalar. Aynalar, metal bağlantılar, perdeler, ziynetler ve çiniler, gözlere sessiz ve gizemli bir senfoni çalıyor; her köşeden, çekmecelerdeki her çatlaktan ve per-

* Baudelaire'in söz konusu şiirinin çevirisi, *Kötülük Çiçekleri*, Baudelaire, çev. Sait Maden (Çekirdek Yayınları, 2001) s. 113-14'ten alınmıştır. Ayrıca bkz. ve krş. *Başlangıcından Bugüne Fransız Şiir Antolojisi,* İlhan Berk (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2001), s. 144. – ç.n.

delerdeki kırışıklıklardan, deyim yerindeyse apartmanın ruhu olan özel bir parfüm, bir Sumatra esansı yayılıyor." Burada ayrıntıların bolluğu etkiyi seyreltir. En çok neyin eleştiriyi hak ettiğine karar vermek zordur: Sırf kilitler nedeniyle eşyanın "ince ruhlar"a benzetilmesi mi; yoksa, belki de daha kötüsü, "gözlere sessiz ve gizemli bir senfoni" çalan çeşitli nesneler düşüncesi mi; yoksa egzotik bir parfümün "apartmanın ruhu" olacağını anlatma titizliği mi – burada tapu sicillerini ve mülkiyet yasalarını anımsatan "apartman" sözcüğü, parçanın sahip olabileceği herhangi bir büyüye son darbeyi indirir. Şiirde yer verilmeyen çok sayıda inceliksiz ifade, düzyazı versiyonu daha da çarpıklaştırır. Şiirin ilk dizesinde yolculuğa davet edilen kadın, "Mon enfant, ma soeur"le (Yavrum, sevgilim), hiçbir şey eklenmesi gerekmeyen bir açıklıkla akla getirilir. Diğer yanda düzyazıda kadına ilk önce "une vieille amie" (yaşlı bir sevgili) olarak işaret edilir. Öte yandan burada gaf gibi görünen bir şey vardır: Daha sonra, giderek artan bir nezaketle kadın önce "mon cher ange" (sevgili meleğim), ardından "la femme aimée" (sevgili kadın) ve sonunda "la soeur d'élection" (biricik kız kardeş) (burada *élection*, ihtiyacımız olmayan başka bir ayrıntıdır) olur. *Profond* (derin) sıfatının kullanılması da aynı şekilde ifşa edici bir göstergedir: Düzyazıda iki kez ortaya çıkar ki, "profondeurs de ciel"den (göğün derinlikleri) söz edildiğine göre, biri bile fazla. Bu da yetmiyormuş gibi, sadece üç satır arayla, önce saatin sesine, sonra odaları süsleyecek bazı tablolara işaret etmek için, "Onları yaratan sanatçıların ruhları gibi mübarek, sakin ve derin," sözleri kullanılır. Diğer yanda şiir, bu odalarda sadece "miroirs profonds"un (derin aynalar) varlığından söz eder. Bu iki sözcüğün, düzyazının sunduğu hantal sıfat yığının-

dan, üstelik başka bir sözcüğün, "*âme*" (ruh), bu kez çoğul olarak ortaya çıkışıyla daha da ağırlaşan yığına göre ne kadar yoğun ve gizemli olduğunu derhal fark ederiz.

Kıyaslama devam ettirilebilirse de, elimizdeki kanıtların hepsi zaten aleyhtedir. Yine de, bunun salt özlü konuşmaya karşı lafı uzatmanın, şiirleştirmeye (tüm edebiyatın düşmanı) karşı ağırbaşlılığın konmasıyla ilgili bir sorun olduğunu düşünme tuzağına düşmemeliyiz. Şiirin aslen düzyazıdan üstün olduğu sunucuna da varmamalıyız: Düzyazıyla yazılmış ciddi bir metni mahveden gereksiz bir şiir örneği bulmak da çok kolaydır. Bu örneği sunmamın nedeni, Mallarmé'nin düzyazının var olmadığıyla ilgili teorisidir. "Çağrı"nın dizeleri, düzyazı örneğinden karşılaştırılamayacak ölçüde daha çekici ise, bunun nedeni her şeyden önce ölçünün egemen gücünün onlarda güçlü bir biçimde hissedilmesi, dizelerin ölçü ve uyak kıskaçlarıyla sıkıştırılmış olmasıdır: Eril uyaklı beş heceli iki dize, ardından dişil uyaklı yedi heceli bir dize; burada eril uyakların keskinliğine (bir üçgenin köşeleri gibi) dişil uyakların yumuşaklığıyla yanıt verilir. Avrupa'nın Baharat deposu Amsterdam'ın kanallarında gözünüze çarpabilecek bir *humeur vagabonde* teknesi* kadar kibarca salınan bu ninni, pek ima edilmeyen, yine de Flaman berraklığıyla algılanabilen bu hareket, her tekil sözcüğü kendi esiri haline getirir; öyle ki, bir hece bile genişleyemez, Verlaine'in "la pointe assassine" [öldürücü uç, (bıçağın sivri ucu)] dediği şeyle, öldüren açıklamanın içine atılamazlar.

Fakat düzyazı örnekte ne olur? Mallarmé'nin iddiasından anlaşıldığı gibi gerçekten gizli ve isimsiz bir öl-

* Başıboş bir tekne. – ç.n.

çüsü mü vardır? Eğer varsa, bu Baudelaire'in kendi iddialarıyla çelişmez mi? Zira *Paris Sıkıntısı*'nın girişinde Houssaye'ye ithaf yazısında, eseri "şiirsel bir düzyazı, ritimsiz ve uyaksız bir müzikal" örneği olarak sunar. "Ritimsiz": Bu, Mallarmé'nin tezinin tam karşıtı gibi görünüyor; sanki düzyazı ölçü boyunduruğuna girmeden şiir ülkesini fethetmeye çalışıyor. Fakat çok iyi biliniyor ki, şiirsellik duyuruları çoğunlukla yazarın okurları için şefkatle kurduğu tuzaklar olmuştur. Bu yüzden Gianfranco Contini'nin analitik neşteri, son cümledeki ("J'ose vous dédier le serpent tout entier")* kusursuz aleksandrenle zirveye ulaşan bir aleksandren iç uyak örgüsünü, bu dikkate değer niyet bildiriminin daha ilk paragrafında saptayacaktı. Hepsi bu değil. Araştırmasını *poémes en prose*'u (düzyazı şiir) da kapsayacak şekilde genişleten Contini, çok sayıda aleksandren iç uyak buldu. En göze çarpanı "tam bir aleksandren dize, aslında Baudelaire'in yazdığı en olağanüstü dizelerden biri: 'au loin je ne sais quoi avec ses yeux de marbre'."** Ya da biraz daha düzensiz bir aleksandren dize: "Que les fins de journées d'automne sont pénétrantes."*** Sonunda Contini şu sonuca ulaşır: *Paris Sıkıntısı*'nın tamamı "cümle içi aleksandren dizelerle doluydu". Peki ya, "Yolculuğa Çağrı"da olduğu gibi, düzyazı "aleksandren dizelerle hiçbir ilişkisi olmayan" bir şiir modeline dayansa ne olur? Semantik sonuçları, şiirin büyü formülünü ağır ağır ilerleyen bir dalga halinde çözen, yoğunluğunu azaltmasına rağmen varlığını ortadan kaldırmayan

* Size bütünüyle yılanı adamaya cesaret ediyorum (Bu dizede iç [kafiye] uyak 'dédier' ve 'entier' sözcükleri arasındadır. – ç.n.

** 'ey uzaklarda ne yapacağımı bilmediğim mermer gözleri'. – ç.n.

*** "Ne denli içe işleyicidir sonbahar akşamüzerleri". – ç.n.

gücü arttırma eğilimini gördük. Şimdi Contini'nin hassas kulağı bu dalganın *numerus*'unu (şiirin iç ölçüsü) saptamayı başardı: "Böylesine bir müsriflikten çıkarılabilecek tek sonuç şudur: "'Çağrı'nın, aleksandren dizelerden oluşan şiirin bir eşdeğerine dönüşümü." Baudelaire, kendisini *her şeyi* aleksandren dizelerle söylemeye iten anlaşılmaz bir güce yine itaat etmiş gibidir. Bu ölçüyle sağlanabilecek tek şey, *lingua adamica*'nın kendi kendisine eklenmesi olabilirdi. Bu yüzden "Davet"in iki versiyonunda mücadele, Baudelaire'in ifade edeceği gibi, ölçü ile "ritimsiz" düzyazı arasında değil, iki farklı ölçü arasındadır. Aleksandren, bir kereliğine ninniye yenilir. Contini'nin sözleri ("Baudelaire doğal olarak aleksandren dizeyle yazar, onu yumuşattığı ve bozduğu yerlerde bile"), dikkate alınırsa, daha da dikkate değer bir olgu. O yüzden *Paris Sıkıntısı*'nın aleksandren dizeleri, bir tür *ab absurdo* kanıtla, Mallarmé'nin öne sürdüğü tezi onaylar.

Fakat Mallarmé'nin tek yapmak istediği düzyazının her yerinde ölçünün bulunduğu muydu? Yoksa, daha incelikli ve daha ciddi bir şeye ulaşmaya mı çalışıyordu? Huret'yle yaptığı söyleşinin en şaşırtıcı anlarına dönelim: "Doğruyu söylemek gerekirse, düzyazı yoktur: Alfabe vardır ve sonra, az çok kenetli, az çok dağınık olabilen şiir vardır." Bu ifadelerin tam (aslında yavaş yavaş takdir edeceğimiz gibi muazzam) sonuçlarını başlangıçta kavramak zordur. Baudelaire'in betimlediği şekliyle, afyon gibi "sınırsızı genişletme" güçleri vardır. Şimdi önümüze açılan manzaranın iki ucu vardır: Bir yanda alfabe, diğer yanda ritim. Ritim ise ölçü demektir. Bir saniye öncesine kadar sahnenin ortasında kasıntılı kasıntılı dolaşan dil aniden yok olmuştur. Sonra dili tekrar buluruz, ama bu kez görünen ve sürekli bir uçtan di-

ğerine göç eden saf bir malzeme olarak. İlişkiler tersine dönmüştür: Ölçü artık dilin bir fonksiyonu değil, dil ölçünün bir fonksiyonudur. Üslubu yalnızca ölçü sayesinde elde edebiliriz. Sadece üslup sayesinde edebiyatı elde ederiz. Sonuç olarak: Düzyazı ile şiir arasında herhangi bir ayrım temelsizdir. Onlar sadece aynı bütünlüğün farklı dereceleridir. Tanınması kolay olsun ya da olmasın, sözü düzenleyen temel güç her zaman ritimdir; adeta edebiyat her şeyden çok bu sözsüz, hareketsel, ivedi öğeyle bizzat sözün söylenmesi arasındaki gerilime bağlıdır. Dahası, "düzyazı yok"sa, pekala şiir de yoktur denilebilir. Öyleyse geriye ne kalır? Edebiyat. Mallarmé bunu gayet açık bir biçimde belirtir: "Şiir denilen biçim edebiyatın ta kendisidir." Oysa bu hakikatin Hugo'nun ölümüne kadar bir mezarın içinde saklandığını da söylemişti; "görkemli ve bilinçsiz bir fikir" gibi beklemiş, edebiyat tarafından etrafına gizemli bir rüya örülmesine neden olmuştu. Rüya şimdi gün ışığına çıkmıştı. Mallarmé, yüzyılın sonu "tapınaktaki peçenin gittikçe buruşarak, hatta yerer yırtılarak çile doldurmasına" tanık oldu diye yazdığında bunu düşünüyordu. *Autobiographies*'nin birinci bölümüne "Peçenin Titremesi" başlığını koyduğunda, sözcükler Yeats'ın kulaklarında hâlâ çınlıyordu. Hatta *Ubu Roi*'nun gala gecesinde daha da yüksek sesle çınlıyordu, bazı dostlarına şöyle demişti: "Stéphane Mallarmé'den sonra, Paul Verlaine'den sonra, Gustave Moreau'dan sonra, Puvis de Chavannes'den sonra, şiirimizden sonra, tüm o narin renklerden ve endişeli ritmimizden sonra, Conder'in donuk karma tonlarından sonra, daha ötesi olanaklı mı? Bizden sonrası Yabanıl Tanrı."

Puvis de Chavannes'nin böylesine yıkıcı bir güce sahip olduğunu hayal etmek yüz yıl sonra pek kolay olma-

sa da, Yeats'ın sözlerinde yeni bir dönemin çarpıcı, hararetli tınısını duymadan da edemeyiz. Özellikle de Mallarmé'nin adının listenin başında anıldığını görünce.

Bu noktada Mallarmé'nin, *vers libre*'in iddialarının altında yatan çok daha önemli bir olayı, "bir halkın edebiyat tarihinde ilk kez" ortaya çıkan bir olayı nasıl görüp kavradığı daha da berraklaşır; yani, her bireyin "kendi çalma tarzıyla, kulağıyla, bilgileriyle üflediği, tellerine dokunduğu, ya da vurduğu anda çalgısını da yaratma" olanağı. Başka bir ifadeyle, genel olarak reddedilememesi gereken, ancak bağlayıcı bir gücü de artık olmayan ve topluluğun sesi olduğunu artık iddia edemeyen *retoriksel kanondan bir kaçış*. Bundan sonra bir bütün olarak retorik, aleksandren dizeyi bekleyen kaderin aynısıyla karşılaşabilirdi: Festivallerde ve anmalarda bir bayrak gibi sallanabilecek "ulusal ritim" olarak. Fakat Mallarmé'ye göre, retorik kalesini terk etmek, amorf bir girdaba dalmak anlamına gelmiyordu. Aksine, onun aklında biçimin daha yüksek düzeye ulaştığı bir edebiyat vardı. Biçim tüm diğer öğelerden koparılacak, geçmişte olduğundan çok daha zor şifrelenecekti; fakat belki tam da bu nedenle yaşantımızın temeline daha fazla yaklaşabilirdi; çünkü "herkesin temelinde saklı bir şey olmalı." Bu eşi görülmemiş edebiyat, üzerinde biçimlenecek olası kombinasyonlar için engin bir yüzey, harflerden oluşan ve ölçülerle (bütün, kırık, aleni, örtülü) kaplı bir yüzey gibi onun önüne açılmaktaydı. O yüzden tam da ölçünün topluluğun sesi olarak tanımlandığı sırada, tekil ölçüler, ritmin tekil fizyolojik uyaklarını, fazlasıyla "çok-biçimli" bir evreye girmekte olan edebiyatın gizli *numerus*'u ve canlandırıcı gücü haline gelmekteydi. Yine de hiçbir şey, Mallarmé'ye avangardın mağrur hareketinden daha yabancı olamazdı. Elbette bu

durum, "yeni kazanılan bir özgürlük"ü herkese dayatmıştı. Fakat başka bir şey de söylenmeliydi ve Mallarmé bunu hem sert, hem de sakin bir tonla söyledi: "Geçmişte güzel olan her şeyin bununla yok olduğunu düşünemiyorum ve son sözüm tam olarak budur." Köklü bir biçimde değişen şey, "edebiyat" sözcüğünün stratejik konumuydu. Bir yanda onu boğan "evrensel *röportaj*" tufanı tarafından gereksizleştirilmiş ve etkisizleştirilmiş; fakat aynı zamanda "yeni bir göğe ve yeni bir yere" fırlatılmıştı. Bu aynı anda hem en rahatsız edici, hem kavranması en zor haberdi. Mallarmé bunu Oxford konferansının merkezine yerleştirir. Buna azami ihtiyatla yaklaşır, kesinlikle bir "abartı" olduğu konusunda dinleyicilerini uyarır:

"Evet, Edebiyat vardır, hatta denilebilir ki, yalnızdır ve her şeyin istisnasıdır."

Bu ifade, serbest nazımla ilgili tüm iddialardan daha şok ediciydi. Karakteristik tarzıyla, "biraz bir papaz gibi, biraz bir balerin gibi" ve son derece zarif ve tehditkâr diksiyonuyla Mallarmé, toplum tarafından kapı dışarı edilen edebiyatın, kozmik bir pencereden tekrar içeri girmekte olduğunu haber veriyordu, hem de dışarıdayken her şeyi içine almış olarak. Bu sözler uzun ve dolambaçlı bir öykünün sonuna işaret ediyordu. Cüretkâr bir kurgunun biçimlenip kristalleştiğinin bildiriyordu; gelecek yüzyılın besinini sağlayacak ve bugün hâlâ beslendiğimiz bir kurgu: Mutlak edebiyat.

VII



“Ölçüler Tanrıların Sığırlarıdır”

Satapatha Brahmana'da okuyoruz: "Ölçüler tanrıların sığırlarıdır." Her ne kadar bugün anlamakta zorlansak da, öncül buydu. Ölçüleri üzerine düşündüğümüzde, en fazla bir ritmin belirsiz hatları gelir gözlerimizin önüne. Fakat her zaman böyle değildi, hele Vedik biliciler için, Rigveda'yı* yaratan *rsis* için hiç böyle değildi. Onlara göre, ölçülerin ne olduğunu anlamak için tanrılara ve tanrıların ötesine, Pracapati'ye, Ata'ya, soru zamiri Ka'yı (Kim?) ad saymazsak adı olmayan o sonsuz varlığa, bizzat tanrılara kaynaklık eden o sınırsız varlığa kadar geri gidilmelidir. Fakat Baba bile "kötülük"le, yani *papman*'la, "ölüm", *mrtyu*, olan o kötülükle birlikte doğmuştu: "Pracapati yaratırken, Ölüm, o şeytan, onun üstesinden geldi." Bu yüzden tanrılar ölümlü doğdular; ölüm korkusu içlerine yerleşti. "Pracapati ateşi yaptı; ustura kadar keskindi; ürken tanrılar yaklaşamadılar; sonra ölçülere sarınarak yaklaştılar ve ölçüler adlarını böylece aldı. Ölçüler kutsal güçtür; siyah antilobun derisi kutsal gücün biçimidir; antilop derisinden ayakkabılar giyer, zarar görmemek için, ateşe yaklaşmadan önce ölçülere sarınır." Ölçüler, *chandas*, tanrıların adeta keskin bir ustura tarafından çirkinleştirilmeden ateşe yaklaşabilmek için "sarındıkları" örtüdür, *acchadayan*, Tanrılar ölümü böyle savuşturmaya çalıştılar. Ay-

* Rigveda: Hinduizmin kutsal metinleri Vedalardan oluşan ve ayinlerde okunan en önemli derleme. – ç.n.

nı şekilde insanlar da, çünkü insan daima kendi kendine şöyle der: "Tanrıların yaptığı gibi yapmalıyım." *Taittiriya Samhite* "ateşe yaklaşmadan önce zarar görmemek için ölçüye sarınır" dediğinde, herhangi bir rahibe, herhangi bir insana işaret ediyor. Bugün ayinlerle ve ateşle artık tanışık olmayan gözlerle baktığımızdan, bu ifade bize, her şairin, her yazarın yazarken bilerek ya da bilmeyerek yaptığı şeyi düşündürtmeden edemez. En azından tanıdığım şairlerden biri için bu harfiyen geçerliydi: Joseph Brodsky. Brodsky ölçüden ve ölçünün ne olduğunu unutabileceğimize dair içkin tehlikeden söz ettiğinde, sesi ölümcül bir kötülükten söz ediyormuş gibi kesin, emin ve ağır başlı, fakat kötü bir durumun gerektirdiği pathosu bir kenara atmaya cesaret edemiyormuş gibi gergindi.

Fakat ölçüler neden bu kadar önemlidir ki, tanrılar bile korunmak için onlara ihtiyaç duyar? Var olan her şeye iki bölünmez güç sızar: "zihin", *manas* ve "söz" *vac*, birbirinin aynı olan bu iki gücün temel karakteristiği aynı anda hem "eşit", *samana,* hem de "ayrı", *nana* olmalarıdır. Ritüelin işi (ve dolayısıyla herhangi bir *iş*) her şeyden önce bu niteliğin saf ayrımsızlık içinde kaybolmamasını sağlamaktır. Bu yüzden "zihin"e ve "söz"e biraz farklı ritüel gereçler tahsis edilir: Biri için kepçe, diğeri için eğri ağızlı ağaç bir kaşık kullanılmalıdır. İki farklı içki sunulur ki, bunlar "zihin ve sözdür: Böylece [sâki] zihin ile sözü birbirinden ayırır; ve bu yüzden zihin ile söz, eşit, *samana*, olmalarına karşın, yine de ayrı, *nana*'dır." Bununla birlikte, zihin ile söz bir bakımdan esaslı bir biçimde farklıdırlar: Uzanım. "Zihin daha çok sınırsızdır ve söz daha çok sınırlıdır." Bu iki öz iki farklı varlık düzeyine aittir ve etkin bir biçimde işlemek için işbirliğine gitmeli, *boyunduruğun altına*

birlikte girmelidirler. Tek başına zihin ve tek başına söz güçsüzdür, ya da tanrılara bir adak sunmaya yetecek kadar güçlü değildir. Zihnin atı sözün ve ölçülerin koşumlarına boyun eğmelidir: Aksi takdirde yolunu kaybeder.

Fakat böylesine orantısız iki varlık boyunduruğun altına nasıl birlikte girebilir? "Boyunduruğa koşulan çiftten biri daha küçük olduğunda, ona fazladan bir destek çubuğu verilir... böylece söze bir destek çubuğu verir ve birlikte boyunduruğa koşulan iyi bir çift gibi birlikte tanrılara kurban götürürler." Bu destek çubuğu, ince bir metafizik buluştur ve ancak bu buluş sayesindedir ki, adak asla tanrılara ulaşamamıştır. Bunun kökenini hatırlamak, sözün neden hiçbir zaman bütün olmadığını, her zaman bir şekilde kusurlu, bileşik, tözsüzlüğün (ya da her durumda yetersiz ağırlığının) tehdidi altında olduğunu anlamamıza yardım eder.

Ya ölçü? Ölçü, sözün boyunduruğudur. Zihin, *manas*, bir boyunduruğu kabul etmemesi durumunda tamamen dağılacak kadar hareketlerinde kararsızsa, daldan dala atlayan bir maymunsa; aynı şekilde her yerde hazır ve nazır, yayılmacı, "tüm dünyalara dağılan, rüzgâr gibi esen" "söz" de, *vac*, ölçünün kısıtlamalarına boyun eğer, rengarenk örtülere sarınmış gibi ölçüye sarınmaya, deyim yerindeyse önceden belirlenmiş bir hece düzenlemesine bürünmeye razı olur. Ancak bu şekilde, kuş tüyleriyle kaplı dişi bir yaratık misali göklere ulaşabilir. Ancak bu şekilde gökten yeryüzüne geri dönüş yolculuğunu gerçekleştirebilir. Böyle bir kolaylık, farklı dünyalara böyle bir aşinalık, kaçınılmaz olarak bizi şaşırtır: Ölçüler, bizi tanrılara götürmekten çok, bizzat tanrıların kendileri olabilirler mi? Bu düşünce aklımıza geldikten sonra, şu sözlerle karşılaştığımızda şaşırmayız: "Şimdi, yaşamı yöneten tanrılar, ölçülerdir; zira öl-

çüler sayesindedir ki, tüm canlılar var olmaya devam eder." Otuz üç Deva'yla* ilgili olarak ölçüler, ikili bir rol, aynı anda hem bağımlı, hem egemen bir rol oynar: Sıradan ve yararlı, "boyunduruğa koşulunca insanlar için yük taşıyan" yük hayvanları gibi; "aynı şekilde ölçüler de, boyunduruğa koşulduklarında tanrılara kurban taşırlar." Fakat aynı zamanda sadece ölçüler zarar görmeden ateşe yaklaşabilirler. Her şeyden önce; tanrılar ölümsüzlüğe ulaştılarsa, bunun için ölçülere teşekkür etmelidirler. Bir zamanlar tanrılar, göğün özlemi içinde, yeryüzünde başı boş dolaşırlardı. Ölümsüzlüğün orada bulunacağını biliyorlardı. Sonra Gayatari, ölçülerin en kısası ve en etkilisi olan dişi yaratık, kendisini bir *syena*'ya, bir şahin ya da kartala dönüştürdü. Bu biçim içinde, ölümün zarar veremediği tözü (*soma*) gökten çalmayı başardı. Fakat ilk girişimde bulunan o değildi. Ondan önce iki ölçü daha çabalamış ve başarısız olmuştu: Süreç içinde üç hece kaybeden Jagati; ve ardından bir hece kaybeden Tristubh. Gayatri gagasında *soma*'yla yeniden ortaya çıktığında, vücudu kendi dört hecesinden ve kız kardeşlerinin kaybettiği hecelerden oluşuyordu. Bu arada gizemli bir okçunun, göksel bir muhafızın oku tüylerini delip geçmiş ve *soma* bitkisinin bir yaprağını koparmıştı. Böylece kayıp ve yara, kaybı ve yarayı iyileştirmesi gereken ölçülerin içinde pusuya yattı. Ondan sonra Gayatri, Tristubh ve Jagati hep Kral Soma'yı izleyeceklerdi. Bir kral, refakatsiz ortaya çıkamaz. O halde maiyetini kimler oluşturur? Ölçüler. "Nasıl ki saygıdeğer kimseler, hanedan armacıları ve komutanlar kralın arkasında dururlar, ölçüler de hizmetçiler gibi *soma*'nın etrafında pervane olurlar. Ölçüler, Kaf-

* Tanrısallık. – ç.n.

ka'nın *Şato*'sundaki K'nın yardımcıları gibi, Soma nereye giderse oraya giderler. Soma, "dağlarda yetişen" bir bitkinin dallarını taşıyan bir arabayla gelir. Fakat arabanın yanı sıra yürüyen ermişler, ölçülerin, güneşin etrafındaki hale gibi arabayı çevreleyen ışıltısını da görecekler.

Fakat ölçülerin yaşamına içkin bir tehlike vardır. Törenler güçlerini azaltır. Her şeyde her zaman geç kalan insanlar ölçüleri bulduğu sırada, tanrılar onları çoktan kullana kullana yıpratmıştı: "Ölçülerin gücü tanrılar tarafından tüketildi, çünkü tanrılar ölçülerin aracılığıyla göklere ulaştılar. Ayin şarkısı vecit halidir, *mada*: Özsu olan *saman* ve *rc* içindeki vecit hali. Şimdi bu özsu ölçülere verilir ve böylece güçleri yerine gelir; onların yenilenmiş gücü sayesinde kurban verilir." Esinin neden zorunlu olduğunu bilmek istersek, işte bir açıklama. Bizim *esin* dediğimiz vecit hali, bir zamanlar insanların değil tanrıların hor kullanmasıyla yıpranan ölçüleri canlandırmak için sahip olduğumuz tek kaynaktır. Bu "vecit hali" olmasaydı, sulanmayı bekleyen bitkiler gibi atıl, hecelerin gücüyle tanrıları ölümsüz yapan bu yiğitliğin dilsiz tanıkları olarak kalırlardı.

Tanrılar bir biçim aracılığıyla göklere ulaştığına göre, insanların tanrılara ulaşmak için biçime çok daha fazla ihtiyaçları olacaktır. Ölümlü olmalarına rağmen insanların, tanrıların kullandığı biçimleri kullanmayı bilen yaratıklar haline gelmelerini ancak ve ancak ölçüler sağlayabilir. Ölçüler bizim *témenos*'umuz, tüm biçimlerin içinde ortaya çıktığı temel biçimimizdir. Sanki ışıltılı bir sis (belki de, Bloomfield'in "Vedik pus" dediği şey) yoluyla bize ulaşıyormuş gibi, tüm bunlar, Vedik ritüeller hakkında hiçbir şey bilmeyen Batı'daki okurların içinde bile kıpırtılar yaratır. Sanki bu ritüeller, Ba-

tı'da ritüelden çok edebiyat olarak görülen, ülke dışı ve ele avuca sığmaz yaratığı besleyecek şeyi dolaysızca geliştirmiş ve onu nihai sonuçlarına kadar itmiştir. Şimdi edebiyatla ölümsüzlüğün neden bu kadar derinden bağlantılı olduğunu ve doğruyu söylemek gerekirse, gelecek kuşaklar tarafından hatırlanmayı başarmaktan daha radikal bir anlamda ölümsüzlükle bağlantılı olduğunu anlamaya başlıyoruz.

Edebiyatın, tüm başkalaşımlarına rağmen hiç vazgeçmeyecek gibi göründüğü bir öğenin, yani biçimin neden var olduğu şimdi anlaşılıyor. Yine de, edebiyat ne ona sahip çıkacak kadar açıktır, ne de üzerinde egemenlik kurmaya çalışır. Bizi hayrete düşüren şey şudur: Biçim miti nedir? Diğer her özsel kendilik gibi biçimin de kendi mitine sahip olması gerektiği kanısında olsak da, bir süre onu olmadık yerlerde ararız. Eski Yunan, biçimin figürleri olmaktan çok, her biçimin yaydığı gücün zarif imaları olan Müz'leri bize sunar: Delphoi'lı Apollon'un ve Dionysos'un paylaştığı, zihnin tanrılar ve sesler tarafından sürekli istila edilen boş bir mekân olduğunu öncül sayan bilgi, sahip olma. Her şeyden önce Nympha *gangées* (terbiyeli Nympha) olan Müz'ler, biçimlerin bizi ele geçirmesini ve müziğin gizli bir matematik tarafından yönetilmesi gibi (Leibniz'in düşüncesi) az çok gizli olabilen kurallara uygun konuşmamıza neden olmasını sağlar. Fakat Müz'ler biçimlerin yüce kaynağı ve bekçisiyse, biçimin kendisi nedir? Başka bir dişi yaratıklar grubu: Hecelerden oluşan vücutlara sahip kuşlara dönüşen ölçüler.

Vedik biliciler ölçüleri sürekli kullanıyorlardı. En saf, en soyut ve en keskin haliyle biçim kültü bu bilicilere kadar gider. Vedik biliciler bununla kalmayıp şiirsel dünyanın kendi kendine yeterliliğine (hatta içe kapa-

nışına) dair her iddianın habercisi olacak kadar ileri gittiler. Zira sözün gelişimi ve arınması, *saṁskrta*, "kusursuz", ya da Sanskritçe hali, Rigveda ilahilerinde her türlü etkinliğe (atın arabaya koşulmasından dokumaya, kutsamaya, tımar etmeye, süt sağmaya, yemek pişirmeye, denizciliğe kadar) ses bakımından benzetildiği için ve Vedik biliciler, "imgenin onu akla getiren şeye nesnel olarak benzemeyen bir fikir olduğu izlenimine sahip olmadan, karşılaştırdıkları şeyleri birbirine benzettikleri ve karıştırdıkları" için, ilahilerin pratiği, nesneye dair söylenen her şeyin ona ad olan sözcük için de geçerli olduğu bir duruma yol açar; ya da en azından "bir perdeden diğerine sürekli bir kayış" gözlemlenir. Öyle ki, "tüm Rigveda'nın bir alegori olduğu ileri sürülebilir." Fakat neyin alegorisi? Kendisinin. O halde Mallarmé'nin "*ix* uyaklı" sonesinin, bizzat yazarın "kendisinin alegorik anlatımı" olduğunu söylediği sonenin, ezeli ve "gayri insani" olduğu düşünülen uyak derlemesini, *apauruseya*'yı (Rigveda) aydınlatacak kadar geçmişi ışıtan yoğun bir ışık demeti olduğu ortaya çıkar.

Vedik bilicilerin, ilahi sözleri için böylesine uç ve her şeyi kucaklayıcı iddialarda bulunmalarını, ancak ve ancak sağlam bir "temel", *pratistha,* sağlayabilirdi. Hatta bu temelin sağlam olmakla kalmayıp tamamen sarsılmaz olması gerekliydi. Sözünü ettiğimiz temel, hecedir.. Onlar her şeyden önce sözcüklerin değil, hecelerin yapıcılarıydılar. Heceler, simyalarının *prima materia*'sıydı. Mallarmé, herhangi bir olgunun, bizzat kendisinin "neredeyse yok olan titreşimi"ne dönüştüğü muhteşem fenomenden söz ederken, Vedik öğreti ikinci ve çok daha muhteşem bir fenomeni bunun üzerine uzun zaman önce oturtmuştu: Hecenin çabucak unutulan ses maddesi, yok edilemez, "akıcı olmayan", *aksara* olarak bi-

liniyordu. *Jaiminiya Upanişad Brahmana*, her şeyden bir özsu, bir "lezzet", *rasa*, sıkılabilir der. Fakat heceden sıkılamaz, çünkü hecenin kendisi özsudur. Böyle yaşar: Kararmadan, tükenmeden. Diğer her şey heceden çıkar. Daha doğrusu hece, her şeyin akıcı ve canlı olmasını sağlar. Vala kayasının yolu tıkadığı yere gelen Angira'lar, heceler söylediler. Söyledikleri hecelerle kayayı yardılar. Çatlaktan İnekler, yani Sular fırlayıp çıktı. Hiç durmadan aktı. Dursaydı, dünya felç olurdu. Niceliksel değil, hecesel olan Vedik ölçünün altında yatan öncül budur. Her şey, bu ses moleküllerinin farklı sayıda bileşiminden oluşur. Gizemli bir imayla "insanlar için sayı olan bir şey, tanrılar için hecedir" denir. Fakat "hece", *aksara*, nedir? Modern dillerde "hece", fonetiğin ötesinde bir çağrışıma sahip olmadığı halde, Sanskrit *aksara*, tıpkı *brahman* gibi, dar bir sözcük grubuna aittir; burada denetlenemez bir anlam sürüklenmesi kuramsal bir ilk anlamı (kuramsal, çünkü eninde sonunda böyle bir anlamın var olup olmadığını, ya da en azından öncelik iddiasında bulunup bulunmayacağını düşünmeye başlarız) bastırır. En bariz örnek, Louis Renou ile Lilian Silburn'ün savunduğu gibi, ilk anlamın "ritüel formül" ya da "gizemli" olabildiği *brahman*'dır. Fakat Saint Petersburg Sözlüğü yedi anlam sıralar. *Aksara*'da, Rigveda'nın ilk *mandala*'sının (ya da "çember") 164. İlahisinin gösterdiği gibi, "hece" anlamının önceliği yeterince açıktır. Bu ilk yorumlarda hemfikiriz.

Eski zamanların etimologları *aksara*'yı, yoksunluk belirten ön ek *a* ile, *na ksarati*, "akmayan" şey olarak anladılar. Bu sefer modern dilciler hemfikirdir. Yunanca *phtheiro*, "yozlaştırmak" ve "yıkmak"la, oradan da *aphthartos*, *unverganglich*'le ve İtalyanca *imperituro*'yla ya da belli bir yerden sonra *aksara*'nın tek olmasa da

egemen anlamı olacak İngilizce "imperishable"la bir paralellik ekleyen Mayrhofer da buna dahil.

Hece, yara almayandır. Kadın tanrıbilimci Gargi, bilgisine sahip olduğumuz en yüce ve en ilimli düşünce düellosunda (Yunanlı âlimler ve sofistler bile bir benzerini üretmediler) Yajnavalkya'ya meydan okuduğunda, sert ve haşin biliciye, farklı şeyleri örmek için kullanılan masuranın adını sordu – Gargi ünlü bir dokumacıydı. Yajnavalkya on bir kez yanıt verdi, su masurasının, rüzgârların, atmosferin, Gandharva dünyalarının, Güneş dünyalarının, Ay dünyalarının, yıldız dünyalarının, tanrı dünyalarının, Indra dünyalarının, Pracapati dünyalarının, *brahman* dünyalarının adını andı. Sonra o da Gargi'ye meydan okudu: "Çok fazla soru sorma, dikkat et kafan patlamasın." Fakat Gargi korkmadı ve bastırmaya devam etti: "Ah Yajnavalkya, göğün üzerinde olan, yerin altında olan, gök ile yer arasında olan, geçmiş, şimdi ve gelecek denilen şey hangi masurayla örülür?" Yajnavalkya yanıt verdi: "Eter'le, *akasa*." Fakat bu yeterli değildi: "Peki ya Eter neyle örülür?" Yanıt şöyle geldi: "Doğrusunu istersen, Gargi, Brahmanların, 'ne kalın, ne ince, ne uzun, ne kısa, ne yanıcı, ne akışkan, ne renkli, ne koyu, ne rüzgâr, ne eterdir; yapışmaz, tadı yoktur, kokusu yoktur, gözleri yoktur, kulakları yoktur, sesi yoktur, zihni yoktur, ısısı yoktur, nefesi yoktur, ağzı yoktur, ölçüsü yoktur, bir içi yoktur, bir dışı yoktur,' dedikleri bu *aksara*'yla [heceyle, yok edilemezle] örülür.'"

Yajnavalkya'nın sözleri *aksara*'nın tarihinde bir dönüm noktasının işaretidir: Bundan böyle, "hece" anlamına gelen bu nötr isim metinlerde "yok edilemez" anlamına gelen bir sıfat olarak ortaya çıkacak ve böylece "hece"yi silecekti. Fakat esasında iki anlam çakışmak-

taydı. Nereden biliyoruz? Rigveda bize anlatır: "Yaşlı Şafaklar sökerken, Büyük Hece [*mahed aksaram*] İnek'in ayak izinde doğdu." "Ayak izi", Rigveda'nın örüldüğü muammalı sözlükte anahtar bir sözcük olan *pada*'nın tercümesidir ve "ayak", "pençe", hatta bir şiir dizesinin "uzvu, eklemi" ve son olarak "adım" ya da "ayak izi" anlamına gelir. İneğe gelince, yine aynı muammalı sözlükten yararlanırsak, bu Vac, Söz, *Vox*'tur. "Vac, *gayatri*'dir, çünkü Vac bütün bu [evreni] korur [*trayete*] ve şarkısını söyler [*gayati*]." Ortaya çıktığında bile, hece zaten ölçüdür, muammalı başka bir ilahinin ima ettiği gibi: "Yabani İnek, akan suyu biçimlendirirken alçaldı; bir *pada*, iki *pada*, sekiz *pada*, dokuz *pada*, ulu yerde bin hece oldu. Denizler ondan akar, dünyanın dört bucağı onunla beslenir. Ondan akan hecelerle [*ksaraty aksaram*] bütün bu [evren] beslenir." "Akıcı olmayan akışkan", *ksaraty aksaram*: Muamma bu iki sözcükte buluşur, sanki yaşamın tüm akıcılığı sadece akmayan bir şey tarafından olanaklı kılınmış gibi. Hece, saf titreşim ile biçim, yani ölçü arasındaki buluşma noktasıdır.

Hece, ölçü, söz: çember genişler, fakat kapanmaz. Bunun olması için, hecenin karşılığı olan ateş ona yanıt vermelidir. Hece ancak ateşin önünde ve ateşin kontrpuanı halinde söylenirse etkilidir. Adakçının iki odun parçasını birbirine sürtmesiyle her ateş yakılışında, arka planda bir ilahi duyulabilir: Yeni güç veren *saman*; bu sırada "hotar, alttaki tutuşturucu odundan çıkacak ilk duman sütunuyla birlikte uygun mantra'ları* söylemeye hazır bekler. Tutuşturma başarısız olup da duman yok olunca, mantra'ya ara verilir; duman görününce ye-

* Mantra: Hinduizmde ayin törenini yönetmek ve kurban ateşini korumaktan sorumlu rahibin okuduğu kutsal sözler. – ç.n.

niden başlanır. Denilebilir ki, mantra ateşi taşır ya da ateş mantra'yı yaratır." Ölçüler ile ateş arasındaki ilişkinin tek açıklaması, karşılıklı üretme (aynı anda hem tanrıça, hem ölçü olan Viraj ile Purusa arasında olduğu gibi) olabilir. Gayatri, saran ve alevin keskin ağzından koruyan bir giysidir. Fakat Gayatri, aynı zamanda bir "alevli odun parçası", *samidh*'tir: "Gayatri, tutuşunca, diğer ölçüleri tutuşturur; ve tutuşan ölçüler kurbanı tanrılara götürür." "Düzenin matriksi", *rtasya yonim,* olan o en esrarlı yerin, hecenin içinde kıvılcım saçanın, Agni Jatavedas, yani Yaratıkların Ateş Bileni olduğu söylenir.

Ancak hece ile ateş arasındaki kadar aşırı bir yakınlık, bir karışma, bir çakışma o an için dünyanın devamını güvenceye alabilir. Tüm şifreli adların arkasındaki nihai muamma budur: "Yok edilemez", yakıtı biter bitmez dışarı çıkacak obur bir ateşin içinde ve geçici nefesle beslenen bir sesten ibarettir. Yok edilemez, gelip geçici olan şeydir. Sürekli olan, her an tükenebilen bir nefese ve bilinmeyen bir elin sürekli yakması gereken aleve emanet edilir. Fakat ayinler tam da bunun içindir: Sürekliliğin sağlanması. Aksi takdirde yaşamın parça parça olması işten bile değildir. Ölçüler, her şeyden önce şunun içindir: Nefesimizi bir düzene sokmak. Aksi takdirde ne zaman nefes alacağımızı nasıl öğrenirdik? *Satapatha Brahmana* şu gözlemde bulunur: "[Ayini yöneten] bir satırın orta yerinde nefes alsaydı, kurban töreni kusurlu sayılırdı": Bir takoz gibi satırın ortasına zorla giren süreksizliğin elinde bu, ilk elden bir yenilgi olurdu. Bunun olmamasını sağlamak için, ölçülerin en kısası olan *gayatri*'nin dizeleri, birer birer, nefes almak için dize ortasında durmadan okunmalıdır. Böylece süreksizliğin testere dişli uzantısında zayıf, dil uzatılamaz bir süreklilik parçası biçimlenir.

Bayrak yarışçıları gibi bayrağı elden ele veren ölçüler her şeyden önce zamanı etkiler; *zamanın kesintiye uğramamasını sağlar*. "Her şeyden önce dizeleri sürekli bir biçimde okur: Böylece yılların gündüzlerini ve gecelerini süreklileştirir ki yılların günleri ve geceleri sürekli, kesintisiz bir biçimde yer değiştirebilsin. Bu şekilde, kötücül düşmana açık yol bırakmaz; satırları duraksamalı okusaydı, gerçekten de yolu açık bırakırdı; satırları pürüzsüz bir sesle, kesintisiz okur." Burada oldukça dramatik bir biçimde ortaya çıkan şey, Vedik ayin yöneticisinin aşırı kaygısıdır: Zamanın aksayacağı, günün ilerleyişinin aniden kesintiye uğrayacağı, bütün dünyanın telafisi olanaksız bir dağılma durumunda kalacağı korkusu. Bu korku, ölüm korkusundan çok daha köklüdür. Ya da daha doğrusu, ölüm korkusu onun bir görüntüsüdür, hatta deyim yerindeyse modern bir görüntüsü. Öncesinde başka bir şey vardır: Zamanın sürekliliğinin, daima geri alınma sınırında duran, eşi benzeri bulunmaz bir hediye olarak algılanmasını sağlayacak kadar yoğun ve incitici bir güvensizlik duygusu. Bu yüzden, ayin yöneticisinin *gözettiği, genişlettiği* bir şey olarak tanımlayabileceğimiz kurbanı vererek derhal harekete geçilmelidir. Belirsiz bir malzemeyle yapılan bu örgü, kurbanın ta kendisi olan bu ilk metin, gözetilmelidir, *tan*, ki bağlantılı bir şey, vurmaya her an hazır "kötücül düşman"ın sızabileceği bir yırtığı ya da kopukluğu ya da kırığı olmayan bir şey; bir dizi "yalıtık" (*prthak*) kendilik, içlerinde Pracapati'nin lime lime vücudunun parçalarını ayırt edebildiğimiz bir dizi fragman, bir dizi kopukluk, bir dizi yırtılma olarak kendisini bize sunan dünyaya, bileşiminin ayrıntılı doğası nedeniyle kafa tutabilen bir şey oluşturabilsin. Süreksizin üstesinden gelmek: Ayin yöneticisinin hedefi budur.

Ölümü yenmek bunun birçok sonucundan sadece biridir. Bu yüzden ilk koşul, *hotr*'un* sesinin alabildiğine gergin ve sürekli olmalısıdır. Ölçü olan *gayatri*,işte bu şekilde bir gün kuş *gayatri* oldu ve Soma'yı, ayin yöneticisinin süreklinin yüce genişlemesi olarak kabul ettiği o sarhoş edici ve kuşatıcı sıvıyı ele geçirmek üzere göklere yükselme gücünü kazandı.

Muazzam bir uzaklık *aksara*'yı, Yuhanna İncil'inin *logos*'undan ayırır. *Logos* eklemeli söylemdir, birbirine ekli bir anlamlar dizisidir. *Aksara* anlamdan önce gelen, indirgenemez titreşimdir, anlamı oluşturur, fakat anlamın içine emilmez. *Aksara*, ya da Büyük Hece, bir seste saptandığında, o ses *om*'dur, *om* bir isim değil, bir ünlemdir. *Om*, "onay ifade eden hece"dir. *Aksara* dünyayla ilgili herhangi bir şey ifade etmeden önce, dünyayı kabul ettiğini hareketlerle anlatır. Kendini ifade etmeye koyulduğu anda, sözleri dünyayı onaylar. O an, dünyaya atfedilen her ifadeden ebediyen üstün kalacaktır; tıpkı uyanma anının, daha sonraki bilinç akışından önemli olması gibi. Bugün hâlâ "OM! haykırışı, kurban verme en çok duyulan sestir." Kesintisiz bir "evet" her hareketi ve her sözü kuşatır. Nietzsche'ye göre ebedi geri dönüş vahyiyle çakışacak olan tüm var oluşun bu olumlaması, her Vedik ayinin daima başından sonuna kadar devam etmiştir.

Pek farkına varılmadan, heceden ölçülere geçildi. Vedik ölçüler biçime tapmanın ilk örneğiydi. Kendisi en yüksek anlamla donatıldığı için her anlamdan önce gelen boş ve saf bir biçimdi: "Ey Gayatri bir ayağın, iki ayağın, üç ayağın, dört ayağın var; ayakların [*pad*] yok, çünkü düşmezsin [yok olmazsın, *na padyase*]."

* Hotr: Hindu ayinlerinde Rigveda'dan parçalar okuyan baş rahip. – ç.n.

Fakat ölçü yok olmazsa, onu kullananlara ne olur? Ölçülere binen tanrılar gökleri fethettiler – ölümsüzlük. Ya insanlar? "Doğmamış" tanrıların dışında, durumlarına "eylemlerle" ulaşan tanrılar vardır. İnsanlar da bunu yapabilir mi? "Ölümlü, ölümsüzle aynı kökene sahiptir," der ilahiler. Bu yüzden Vedik biliciler bu olasılığı dışlamadılar. Fakat hiç gerçekleşti mi? En az bir kere, ya da örtülü bir biçimde bize söylenen budur. Üç kardeşlerin, Rbhu'ların başına geldi. Adları Vaja, Rbhuksan, Vibhvan'dı. "İnsan oğlu"ydular herkes gibi, fakat gözlerinden ötürü tuhaflardı, çünkü tanrılar gibi "güneş gözler"i, *suracaksasah*, vardı. Soyadları, iyi ifade edilmiş olanı belirten *r*-'yi kapsar: Her şeyden önce *rta*, "hakikat" olan "düzen". Rbhu kardeşlerin hanedanlık armasının sözcüğü *taks*-, "biçimlendirmek"ti, ölçüleri ve suları "biçimlendiren" heceyi tarif etmek için kullanılan sözcükle aynıydı. Her şeyden önce, hepsi de büyük zanaatkârlardı: Marangoz, demirci. Asvin'ler için, dizginsiz gökleri dolaşan üç tekerlekli bir araba yaptılar. Onu "zihinle, düşünceyle" yaptılar, *manasas pari dhyaya.* Indra için, iki doru atın ortaya çıkmasına vesile oldular. Fakat dört başı mamur bir esere, kurbana da katkıda bulundular: "Agni için Rbhu'lar", insanların daha sonra ayinlerinde kullandıkları "kutsal formülleri [*brahma tataksuh*] oluşturdular." Bu nedenle, bugün kurban verenler kendilerini "Rbhu'ların çocukları" sayarlar.

Sonunda, eserlerinin gücüyle gökleri fethettiler. Biçime sadık olduklarından değil, biçim olan sadakati icra ettiklerinden: "Kupaya biçim veren sanatlarınızla, posttan inek yapma icadınızla, iki doru at meydana getirme düşüncenizle, bütün bunlarla siz, üç Rbhu, ilahi mertebeye çıktınız."

Stella Kramrisch onlar hakkında şöyle yazdı: "Rbhu'lar sanatçının arketipidir." Yeryüzünde sürdükleri yaşamla ilgili çok az şey biliyoruz: Bir keresinde inek derisinden bir inek yaptılar ve "inekle buzağısını" yeniden birleştirdiler. Ebeveynleri "çürüyen kurban sırığı" gibi yerde yatarken, onlara yeniden gençlik aşıladılar.

Göklerde, Indra ve Asvin adlı ikizler Rbhu'ları dostça karşıladılar. Epeyce ortak yanları vardı. Fakat diğer tanrılar da cömertti, Rbhu'lara kurbanda üçüncü içkiyi uygun gördüler. Bu daha da dikkate değerdir; çünkü ölümsüzlüğe ulaşan tanrılar insanlara karşı hep kindar ve hain olmuşlardı. İnsanlar da aynısını yapmasın diye, yeryüzündeki başarılı kurbanlarının son izlerini silmek için büyük gayret gösterdiler. Fakat Gökyüzü Hâkimlerinde (*in coelestibus)* mutlu son, anlaşıldığı gibi, Rbhu kardeşlerin öyküsünün sonu değildi. Bu son çok ortada, çok açık, muğlaklıktan çok uzaktı. Hiçbir sanatçının öyküsü açık, aleni ve muğlaklıktan uzak olmaz. Paradoksal bir biçimde, Rbhu'lar göklere çıkmalarına karşın, gerçek eserlerini henüz tamamlamamışlardı. Oraya varmak sadece bir hazırlıktı. Artık büyük oyunun zamanı gelmişti. Rbhu'lar "epeyce başı boş dolaştıktan sonra, kurbancı Savitr'in evine" geldiler. Fazla tanınmayan bir tanrı olan Savitr, Zorlayıcı'dır, "kendisinden hiçbir şey gizlenemeyen" *Agohya*'dır. Rbhu'lara ölümsüzlük mührünü veren Savitr'di. Rbhu'lar kış gün dönümünde on iki gün onun evinde uyudular. Bu kutsal kış uykusu sayesinde çimenler, kış bittiğinde yeniden yeryüzünde filizlenecekti. Kardeşleri göksel Köpek uyandırdı. Fakat Savitr'in evinde gerçekleşen en önemli şey, insan zanaatkâr olan Rbhu'ların *soma*'nın kıskanç bekçisi, ilahi Zanaatkâr Tvastr'la karşılaşmalarıydı. Böylece yaşamlarının en gizemli evresi başladı. Bu konudaki

bilgilerimiz parçalıdır ve açıklama yapmak için yetersizdir. Şöyle: Tanrıların ve Tvastr'ın *soma* içtiği kupa benzersizdi. Tek bir taneydi. Rbhu'lar ona baktılar, incelediler. Sonra "Asura'nın [Tvastr] benzersiz olan bu kupasının aynısından dört tane yaptılar." Bunu nasıl yaptılar? Özenle ölçü alarak: Lilian Silburn'ün aydınlatıcı çevirisinin ifade ettiği gibi "ölçme büyüsünü", *maya,* kullanarak. Tvastr "yeni gün gibi parlayan bu dört kupa"yı görünce, gözleri fal taşı gibi açıldı. Derhal şunları söyledi: "Onları, ilahi *soma* kupasını dünyevileştiren bu insanları öldüreceğiz." Sonrasında ne olduğu belli değil. Dişi gölgeler sahneye çıkar. Tvastr'ın tanrıların karılarının arasında sığındığı söylenir. Rbhu'ların "kızı başka bir ad altında güvenliğe kavuşturduklarını" duyarız. Fakat kızın kim olduğunu bilmiyoruz. Kesin olarak bildiğimiz tek bir şey var: Benzersiz kupanın kusursuz kopyaları, bu dört parlak kupa, tanrılar ile bu ilk sanatçılar, ilahi ölümsüzlüğü paylaşan bu ilk insanlar arasındaki ilişkiyi ebediyen mahvetti. Rbhu'lar, fetiş ile düşüncenin birlikte geliştiği ve ayrıldığı yere çok fazla girmişlerdi. Benzersiz var olduğu sürece, benzer onun içindeki esirdir. Fakat kupalar çoğalır çoğalmaz, durdurulamaz bir benzerler çağlayanı gökten yere akar. Dünya o zamandan beri onlar sayesinde ayakta durmaktadır. Tanrıların bütün bunlardan memnun olması pek olası değildi; zira kopya benzersizi ortadan kaldırırsa, kopyanın ardından da ölüm gelir. İlk benzerler ölüm imgeleri ve görüntüleri değilse nedir? Tanrıların ölümlü olarak yeryüzünde dolaştıkları o kayıp zamana bizi götüren şey. Bu, hatırlamak istemedikleri zamandı.

Her kim kopyayı ortaya çıkarırsa, gökteki en önemli işi yapmış olur. Ardından yeryüzünde ses getirir. Bunu neden yaptılar? Bize söylenmez. Dostları Agni,

Rbhu'lara bunu sorduğunda, şu cevabı alır: "Biz, kökeni soylu kupayı dünyevileştirmedik. Sadece ağacın nasıl şekillendirildiğinden söz ettik, Agni kardeş." Şunu söylüyor gibiler: Biz, büyük ölçüde işin teknik yanlarıyla ilgilendik. Sanatçı bu yanıtla tanınır.

Fakat tanrılar onları affetmedi. Dostları olan Vasus ve Agni bile, Rudras ve Indra bile, Visvedevas bile, onları üç *soma*'dan, sabah, öğlen ve akşam *soma*'sından dışladı: "Burada içmeyeceksiniz." Her zamanki gibi uzakta duran Pracapati onlara baktıktan sonra Savitr'e döndü: "Onlara sen öğrettin, onlarla birlikte içeceksin!" Savitr öyle yaptı ve sonra Pracapati'yi, Rbhu'larla birlikte içmeye davet etti. Sadece yalnız bırakılanlarla. Tanrılara gelince, "Rbhu'ların, insan kokularından ötürü midelerini bulandırdığını" söylediler. Hiçbir zaman yeterince ölümsüz olunmuyor.

VIII

Mutlak Edebiyat

Yazarlar tanrıların adlarını andıklarında neden söz ediyorlar? Bu adlar bir inancın (mecazi inancın, yani retoriğin bile) parçası değilse, varlık kipleri nedir? Jung aydınlatıcı bir acımasızlıkla, "Tanrılar hastalık haline geldiler," diye yazmıştı. Zamandan kaçanların yaptığı gibi, hepsi de şekilsiz bir psişik kitlenin içine sığındı. İyi ama bu onları küçültür mü? Daha çok ilk duruma bir geri dönüş, ya da en azından, tanrıların her zaman çıktıkları o mekâna, *témenos*'a bir geri çekilme sayılamaz mı? Tanrılar, hangi amaçla olursa olsun, her şeyden önce zihinsel olaylar olarak kendilerini gösterirler. Yine de modern yanılgının aksine, tanrılar psişik güçlerin bir parçası değil, psişik güçler tanrıların bir parçasıdır. Psişik güçlerin bir parçasından ibaret oldukları düşünülürse, bunun etkisi şiddetli olabilir ve açıklama yapmak için patolojinin aşağılayıcı söz dağarcığına başvurmaktan başka çaremiz kalmaz. İşte tam böyle bir anda edebiyat, tanrıları evrensel klinikten gizlice çıkarabilir ve dünyaya geri gelmelerini, yeni-Platoncu Salustius'un yazdığı gibi "dünyanın kendisi bir mit sayılabileceği" için her zaman yaşadıkları yeryüzüne dağılmalarını sağlayabilir. Bu koşullarda takma adla, kozmik bir Hôtel du Libre Échange'a girip çıkanların arasına karışarak ortalıkta gezinebilirler; ya da gerçek üstü çıkartma figürlerinde kendilerini eski giysileriyle gösterebilirler. Fakat öyle ya da böyle ortaya çıkacakları yer dünya olacaktır. Onların arasında dolaşmak isteyen edebiyat, ha-

yatta kalan son Pausanias* olacaktır. Fakat "edebiyat"ın ne anlama geldiğini bildiğimizden tam olarak emin miyiz? Bugün bu sözcüğü telaffuz ettiğimizde, bir 18. yüzyıl yazarının kastettiği şeyden ne denli uzaklaştığımızı hemen fark ederiz; oysa 19. yüzyılın başında, kolayca tanıdığımız çağrışımlara sahipti. Bu çağrışımların başında da, en gözüpek ve talepkâr olanları, sadece kendini temel alan ve bir bulut gibi her biçime giren, her sınırı aşan, her yere yayılan bir bilgiye doğru kaçışla, eski tür kalıplarını ve saptanmış üslupları geride bırakmış olanlar geliyordu. Tam olarak ne zaman ortaya çıktığını bilmediğimiz ve halen aramızda yaşamakta olan bu yeni yaratık, "mutlak edebiyat" olarak tanımlanabilir. Ancak ve ancak edebi kompozisyonla ulaşılabilir olduğunu savunan bir bilgi olduğu için "edebiyat"; bir mutlak arayışı içindeyken özümsenen ve bu yüzden hemen hemen her şeyi içine çeken, aynı zamanda *absolutum*, bağsız, herhangi bir görevden ya da ortak davadan, her hangi bir sosyal yararlılıktan muaf bir şey olduğu için "mutlak." Kimi zaman kibirle ilan edilen, ama bunun dışında gizlice ve ince bir kurnazlıkla kullanılan bu bilgi, ilk önce Alman Romantizmi'nin ilk günlerinde bir his ya da önsezi olarak ortaya çıkar ve bir daha da edebiyatın yakasını bırakmaz. Tersine çevrilemez bir tür mutasyon gibi, onu övebilirsiniz, ondan tiksinebilirsiniz, ama ne olursa olsun, yazmanın fizyolojisine içkindir.

Tarihin faydalı boş inanına başvururursak, mutlak edebiyatın kahramanlık çağının 1798'de Friedrich Schlegel ile Novalis'in de aralarında bulunduğu yirmili yaşların-

* Pausanias: MS 2. yüzyıl civarında yaşamış Yunan gezgini ve coğrafyacısı. – ç.n.

da birkaç genç insanın (Wieland onlara "mağrur melekler" diyordu) çıkardığı bir dergiyle, *Athenaeum*'la başladığını ve 1898'de Mallarmé'nin Valvins'te ölümüyle bittiğini söyleyebiliriz. Mutlak edebiyatın tüm belirleyici özelliklerinin ortaya çıkma olanağı bulduğu bir yüzyıl. Yani ondan sonra gelen (can sıkıcı bir biçimde "modernizm" ya da "avangard" diye damgalanan) gök, tan kızıllığını çoktan kaybetmişti; bu olgu edebiyatın, ilki ve en önemlisi manifesto olan saldırgan, yıkıcı biçimlerden bu kadar çok hoşlanmasının nedenini kısmen açıklayabilir. 19. yüzyılın sonuna gelindiğinde, bu çapraşık sürecin temel nitelikleri yerine oturmuştu. Sonra dallanıp budaklanmalar, çaprazlamalar, yüzyıl süren sayısız melezlikler, serpintiler, yeni toprak istilaları geldi. Fakat sürecin kökenini nasıl açıklamalı? Kesinlikte tarihsel ya da sosyolojik bir yaklaşımla değil. Zira tüm fenomenin tarihten ve toplumdan en radikal kopuşla aynı kapıya çıktığını hissetmemek elde değil; adeta, tam da toplum örgüsünün boşlukları bütün göğü dışarda bırakacak kadar daraltıldığından, tam da daha yüksek sesle kendine ait bir inanç talebinde bulunduğundan, bir itaatsizler çetesi toplanmaya başladı, itirazlarında kimileri ihtiyatlı, kimileri şamatacı, kimileri gayet çekingendi; diğer inançlara karşı yükümlülükleri olduğunu hissettiklerinden değil, kendisine bir ad vermeye ihtiyaç duymayacak kadar yoğun ve aynı zamanda toplumun Büyük Hayvan'ının (tanım Platon'undur) böylesine muazzam bir güç ve gayretle biraraya getirdiği zehirli taklidi dolaysızca reddetmeyi dayatacak kadar kesin bir ilah duygusu tarafından ele geçirildiklerinden. Hölderlin'den günümüze kadar bu konuda özsel bir değişiklik olmadı; belki toplum egemenliğinin ortada olanla çakışacak kadar yayılması bunun dışında tutula-

bilir. Bu çakışma onun en büyük zaferidir, çünkü Şeytan'ın en büyük özlemi herkesi var olmadığına inandırmaktır.

19. yüzyıl gibi kalkışmalarla mahvolan bir yüzyılda, diğer tüm olayları özetleyen tek bir olay gözden kaçacaktı: Dinsel ile sosyal arasındaki aldatıcı şekil alma. Her şey, Durkheim'ın "dinsel, sosyaldir" iddiasında değil, böyle bir iddianın aniden *doğal gibi görünmesi* gerçeğinde toplandı. Yüzyıl ilerledikçe, Victor Hugo ve onu izleyen birçok kişinin tasarladığı gibi din, toplu ayinin ve inancın ötesinde yeni topraklar fethetmedi; aksine sosyal, dinselin büyük parçalarını kademe kademe istila edip kendine bağladı, önce dinselin üzerine oturarak, ardından dinsel olanın tümünü kendi içinde birleştirene kadar sağlıksız bir karışımı dine aşılayarak. Sonunda geriye kalan çıplak toplumdu, fakat dinden miras alınan ya da daha doğrusu çalınan tüm güçlerle donatılmış bir toplum. 20. yüzyıl o toplumun zaferini görecekti. Toplumun teolojisi her bağı kopardı, her bağımlılıktan el çekti ve ayırt edici özelliğini sergiledi: Totolojik, kendi kendinin reklamını yapan. Bizzat toplum fikrinin, eşi görülmemiş bir gücü, daha önce dine ait olan bir gücü kendine mal ettiğini kabul etmediğimiz sürece, totaliter rejimlerin gücü ve etkisi açıklanamaz. Sonuçlar gelmekte gecikmedi: Stadyumlarda toplu ayinler, pozitif kahramanlar, doğurgan kadınlar, katliamlar. Antisosyal olmak Ruhülkudüs'e karşı günah işlemekle eşdeğer hale gelecekti. Bahaneler ister ırksal, ister sınıfsal olsun, düşmanlarınızı öldürmenin yeterli nedenlerinden bir tanesi daima aynıydı: O insanlar topluma zararlıydılar. Toplum tüm öznelerin üzerindeki özne haline geldi, onun uğruna yapılan her şey haklıydı. Başlangıçta dinden zorla gaspedilen tumturaklı bir retoriğe

(anayurt *için* kurban) başvurularak, fakat daha sonra her engelin ortadan kaldırılmasını talep eden toplumun işleyişi adına.

Büyük ölçüde salt fizyolojik yetersizlik nedeniyle buna bulaşmayan, fazla kalabalık olmayan ve çeşitli biçimlerde dağınık kalan tarikat için, geri kalan tek karşılıklı kabul göstergesi "bizzat edebiyat sözcüğüydü, onursuz, geç gelen, her şeyden önce elkitapları için yararlı bir sözcüktü"; "türler parçalanınca ve biçimler yavaş yavaş eriyip yok olunca, bir yanda dünyanın artık edebiyata ihtiyaç duymadığı, diğer yanda her kitabın diğer bütün kitaplara yabancı ve türlerin gerçekliğine ilgisiz gibi göründüğü bir zamanda" daha da öne çıkan, yalnız ve yarasız beresiz bir sözcük. Burada olağanüstü bir fenomeni kabul etmeye mecburuz: Mutlak edebiyatın dalgalı ve dolambaçlı tarihini izlemek için, neredeyse yalnızca yazarlara yaslanmak zorunda kalacağımızı. Oynayacak bir rolleri olduğunu iddia eden disiplinlerin –örneğin göstergebilim– gereksiz ya da can sıkıcı oldukları anlaşılmışken, olup bitenleri hâlâ takdir etmek zorunda olan tarihçilere yaslanamayız; eleştirmenleri nadiren dikkate alabiliriz. Sadece yazarlar gizli laboratuvarlarını bize açabilirler. Kaprisli ve ele avuca sığmaz rehberler olsalar da, araziyi tanıyan onlardır: Baudelaire'in ya da Proust'un, Hofmannsthal'ın ya da Benn'in, Valéry'nin ya da Auden'in, Brodsky'nin ya da Mandelstam'ın, Marina Tsvetayeva'nın ya da Karl Kraus'un, Yeats'ın ya da Montale'nin, Borges'nin ya da Nabokov'un, Manganelli'nin, Calvino'nun, Canetti'nin, Kundera'nın denemelerini okuduğumuzda, hepsinin *aynı şeyden söz ettiklerini* hemen duyumsarız; hem de her biri ötekinden nefret etmesine, ötekini görmezlikten gelmesine, hatta ötekine karşıt olmasına rağ-

men. Elbette bu, o şeye bir ad takmaya istekli oldukları anlamına gelmez. Çeşitli maskelerin ardına gizlenen bu yazarlar, sözünü ettikleri edebiyatın herhangi bir teoriye uygunluğuyla değil, daha çok cümlenin (ya da paragrafın, sayfanın, bölümün, hatta bütün kitabın) belli bir titreşimi ya da ışımasıyla tanınacağını bilirler. Edebiyatın bu türü, kendi kendine yeten bir varlıktır. Fakat bu, yeni ortaya çıkan bir bağnazlar güruhunun iddia ettiği gibi, sadeçe ve sadece kendine göndermeli olduğu anlamına gelmez. Bu yeni bağnazlar, adı sadece tırnak içinde anılabilen "gerçeklik"ten söz ettiğinde Nabokov'un bir tek ifadesiyle yerle bir olan hakiki gerçekçilerin ayna imgesidirler. Nabokov başka bir vesileyle bu tırnak işaretlerinin gerçekliğe pençelerini nasıl geçirdiğini de gözlemledi. Edebiyatın kendine göndermeli olduğuna kuşku yok: Bunun aksi bir biçim olabilir mi? Fakat aynı zamanda her şeyi yutandır, içinde tırnaklara, cam parçalarına ve mendillere (bazen hiç bozulmamış, orada, tüm edebiyatın yatağı olan çok katlı, değişik ve gevşek tanımlanmış *realia*'dan oluşan o yerde bir *şeylerin olup bittiğini küstahça hatırlatan*) rastlanan hayvanların midelerine benzer. Fakat yaşam gibi genel olarak.

Sonunda boyun eğmek zorunda kalacağımız görüş şudur: Bu edebiyat, onu dolaysızca tanımlayabileceğimiz hiçbir işaret vermez, hiçbir zaman da vermedi. Uygulayabileceğimiz en iyi test, tek test olmasa da, Housman'ın önerdiğidir: Bir söz dizisinin, bir sabah usturanın derimizin üzerinde kayması, sakalın dik kıllarını düzeltirken, bir "ürperti"nin "omurgadan aşağı" inmesi gibi sessizce telaffuz edilip edilmediğini kontrol edin. Bu, salt fizyolojik indirgemecilik de değildir. Traş olurken bir şiir dizesi hatırlayan Housman o ürpertiyi, *Bhagavad*

Gita'da* Krişna'nın ortaya çıkışıyla ezildiğinde Arcuna'nın başına gelen o *romaharsa*'yı, "tüylerin diken diken olması"nı yaşar. *Romaharsa*'yı "tüylerin mutluluğu" olarak çevirmek herhalde daha iyi olurdu; çünkü *harsa* "mutluluk" ve yanı sıra, cinsel anlamı da dahil "dikleşme" demektir. Bu, açıklığı sevmeyen, fakat her şeyin cinsel göndermeli olduğunu ima eden Sanskritçe gibi bir dilin tipik özelliğidir. Baudelaire'e gelince, şiirlerini okuyan Hugo'nun "yeni bir ürperti" duymasıyla gururlanıyordu. Şiiri (ve daha önce gelenden ayrılışını) başka nasıl tanıyabilirdik? Bir şey olur, Coomaraswamy'nin "estetik şok" olarak tanımladığı bir şey. İster bir tanrının görünmesiyle olsun, ister bir söz dizisiyle olsun, bu şokun doğası değişmez. Şiirin yaptığı budur: Daha önce hiç duyulmamış bir sesle, başka türlü göremeyeceğimiz şeyi görmemizi sağlar.

İyi ama sözünü ettiğim yazarlar, bir şeyi "edebiyat" kabul ettiklerinde ne demek istiyorlardı? Herhangi bir şeye ait olma düşüncesinden rahatsız olan, kendilerini üye kabul eden bir kulübe asla katılmayacak olanlar kulübünün, en önemsizi bile Groucho Marx düzeyindeki, onur üyeleri olan bu yazarlar, kendilerini canlı hissettikleri tek manzaraya işaret etmek için bu sözcüğü kullandılar: Dünya denen mekanizmanın dönmesini sağlayan görenekler konusunda herkesin hemfikir olduğu diğer gerçekliğin çatlaklarının ötesine açılan bir tür ikinci gerçeklik. Bu çatlakların var olmaları metafizik bir önermedir ve bu yazarların tümü felsefeyle ilgili değildi. Yi-

* Bhagavad Gita: Hinduizmin en kutsal metinlerinden biri. Savaşçı prens Arcuna ile dostu ve arabacısı (Aynı zamanda tanrı Vişnu'nun yeryüzünde bedene bürünmüş biçimi) Krişna arasında geçen bir söyleşi biçimindedir. – ç.n.

ne de böyle davrandılar, edebiyat bir tür doğal metafizikmiş, bir kavramlar zincirine değil, düzensiz kendiliklere (imge kırıntıları, iç uyaklar, ritimler, hareketler, her türden biçimler) dayanan, bastırılamaz bir metafizikmiş gibi. Belki de can alıcı sözcük budur: "Biçim." Bin bir türlü nedenle ve bin bir türlü kılıkla yüzyıllarca tekrarlanan bu sözcük, edebiyattan söz ederken hâlâ tüm temellerin altındaki temel gibi görünür. Bir tanıma tercüme edilemeyen uçucu bir temel. Zira ancak başka biçimlere başvurularak biçimden inandırıcı bir biçimde söz edilebilir. Biçimi açıklayabilen ya da onu başka bir şey için işevsel hale getirebilen biçimden daha yüksek bir dil yoktur; tıpkı mitten daha yüksek bir dilin olmaması gibi. Yine de böyle üst düzenli bir dilin var olduğu fikri, Goethe'nin sözleriyle her biçimin "açık gizemi" olmaya devam eden şeyin yüzeyini çok fazla tırmalamadan dalgalar halinde gelen, dünyayı silip süpüren düşünce okullarının ve tüm disiplinlerin öncülü olmuştur.

İnsan bu uzun sürece geri dönüp baktığında kendine şu soruyu sorar: Bu dilin ayırt edici tınısı ilk olarak ne zaman duyuldu? Şu ya da bu sayfayı okuduğumuzda, olağanüstü bir öykünün, hâlâ kendisinin farkında olmayan, fakat aynı zamanda daha önceki herhangi bir öyküye de benzetilemeyen bir öykünün tadını aldığımızdan ne zaman emin oluruz? Belki Novalis'in "Monolog"unu okuduğumuzda:

> Konuşurken ve yazarken çılgınca bir şey olur: Gerçek sohbet tamamen sözcük oyunudur. Aslında şaşırtıcı olan, insanların şeylerden konuştuklarını hayal etmek gibi gülünç bir hata yapmalarıdır. Herkes dilin en karakteristik yanını (sadece kendisiyle ilgilendiğini) görmezlikten gelir. Sonuç ha-

rikulade ve verimli bir gizemdir – öyle ki, salt konuşma olsun diye konuşulsa, en şahane, en özgün hakikatler ifade edilir. Fakat bir kişi tikel bir şeyi dile getirmek istese, o kaprisli yaratık dil ona en gülünç ve en sersemce şeyleri söyletir. Bazı ciddi insanların dilden nefret etmelerinin nedeni budur. Dilin muzipliğini görürler, fakat adi gevezeliğin dilin sonsuz derecede ciddi tarafı olduğunu görmezler. Matematiksel formüller için geçerli olanın dil için de geçerli olduğunu keşke insanlar anlayabilseydi. [Matematiksel formüller] ayrı bir dünya oluştururlar, kendi harikulade doğalarını ifade ederek birbirleriyle oyun oynarlar; tam da bu kadar anlamlı olmalarının nedeni (tam da şeyler arasındaki tuhaf ilişki oyununun yansımasını onlarda bulmasının nedeni) budur. Sadece özgürlükleri yardımıyla doğanın üyeleri olurlar, dünyanın tini sadece onların özgür hareketlerinde kendini gösterir, şeylerin hassas ölçüsü ve modeli olur. Aynısı dil için de geçerlidir: Dilin notaları, zamanlaması, müzikal ruhu hakkında ince bir anlayışa sahip olan kişi, iç doğasının hassas işleyişini, oynak dilini ya da ilerlerken onu yönlendiren eli sezen kişi, bir peygamber olur; öte yandan, bunu bilen, fakat bu gibi hakikatleri yazma yeteneği ya da kulağı olmayan kişi bizzat dil tarafından maskara edilir ve insanlar tarafından alaya alınır, Troyalıların Cassandra'yı alaya alması gibi. Bunu söylerken şiirin özünü ve işini mümkün olan en açık biçimde gösterdiğime inansam, yine de hiç kimsenin beni anlayamayacağını ve tam da bunu söylemek istediğim için aptalca bir şey söylemiş olacağımı da bilirim. Ya konuşma mecburiyeti hisset-

seydim? Ya bu dilsel konuşma dürtüsü dilin bendeki ilhamının, dilin bendeki işleyişinin işareti olsaydı? Ya benim iradem sadece yapmak zorunda olduğum şeyi isteseydi? Bu, sonuçta ben kavramasam ya da hayal etmesem de, şiir olamaz mıydı, dilin bir gizemini anlaşılır kılamaz mıydı ve bir yazar sadece dilin ele geçirdiği biri olabildiğine göre, ben iş gereği bir yazar olur muydum?

Hem Novalis'in diğer yazılarında, hem genel olarak Romantik edebiyatta benzeri olmayan bu sayfanın tamamı aktarılmalıdır. Bu, bir ya da birçok sav değil, dille ilgili sürekli bir söz akışıdır; burada insan, konuşanın bizzat dilin kendisi olduğu izlenimi edinir. Dil ile dil üzerine düşünce daha önce hiç bu kadar yakınlaşmamıştı. Çakışmadan birbirlerinin üzerinden kayarlar. Tam çakışmamaları, metine eklenen fazladan bir hazdır; sanki her an çakışabilirler, fakat çakışmak yerine, nefes almak için küçük bir aralık bırakırlar. Bu metne saygı duyan Heidegger, yine de dili "diyalektik olarak, mutlak idealizmin bakış açısı içinde, öznellik temelinde" tasarlama tarzına itiraz etti. Aldatıcı bir itiraz: "Monolog"da diyalektik mekanizmanın izi bile yoktur. "Öznellik" denilen bir şeye başvurma ihtiyacı da duyumsanmaz. Burada Heidegger'i rahatsız eden, bambaşka bir şeymiş gibi görünüyor: Pasajın değişken, hatta havai doğası, kavramsallaştırmaya karşı inatla direnişi, *çene çalmayı* "adi gevezelik" olarak sunma yüzsüzlüğü, bizi sözün kaynağına olabildiğince yaklaştıran akıl ermez spekülasyonlar. Bu, mutlak edebiyatın karakteristik hareketidir. Heidegger'i endişelendiren de budur; en güçlü stratejik aygıtlarla bile kontrol edilemez olduğunu duyumsar. O nedenle hiçbir imza taşımayan, başlıksız

bir metin, belki de unutulmuş bir kâğıt parçası olan, tarihinin saptanması zor olan (muhtemelen, önemli başlangıçların yılı 1798'de yazılmış olmasına rağmen) bu pasajda, şeytanı bir *presto* gibi çabucak fısıldanan bu birkaç satırda mutlak edebiyat kendisini tüm umursamazlığıyla gözler önüne serer: Sorumsuz, başkalaşım geçirmeye eğilimli, muhafızların kontrol edebileceği hiçbir kimlik belgesi taşımayan, tonuyla aldatıcı (öyle ki, ironiden habersiz bazı Almanca uzmanları, "Monolog"un kendisinin niyet bakımından ironik olduğunu sanacaktı) ve son olarak, ister retorik, ister metafizik olsun, ister Heidegger'inki gibi metafiziğin *ötesinde* olduğunu iddia eden bir düşünce sistemi olsun, hiçbir otoriteye tabi olmayan. Tek başına oynayan, oynadığı oyuna kendini kaptıran bir çocuk gibi, sadece kendi ayrıntılarına bağlı olan bir edebiyat. Gottfried Benn bir gün ona "Monolojik sanat" diyecekti. 20. yüzyılın tanık olacağı bu edebiyat mutasyonunun en aşındırıcı ve en küstah versiyonunu formüle edecek olan kişi de yine Benn'di. Yorgun, eseri hâlâ yasaklı, frengili hastalar kliniğinin çevresindeki Berlin harabe halindeyken, Dieter Wellershoff'a aşağıdaki mektubu yazdı:

> Üsluplardan söz ediyorsunuz: Kavrayışlı üslup, zayıf üslup, müzikal üslup, mahrem üslup – hepsi de mükemmel görüşler, ama unuttuğunuz bir şey var: Anlatımsal üslup, burada hesaba katılan tek şey ifadenin baştan çıkarıcılığı ve izidir, içerikler sadece sanatsal alıştırmalar için zindelik sağlarlar... Bu konuda 19. yüzyılın ikinci yarısının romanlarına ve şiirlerine bir göz atın. Bu dönemde iyi niyet vardır, dürüsttür, içtendir (eski anlamında), çekicilikleri de yok değildir; ama zihin halle-

rini, ilişkileri, durumları *betimler*, deneyimleri ve bilgiyi aktarır, yine de dil burada özsel yaratıcı güç değildir. Sonra Nietzsche çıka gelir ve dil başlar; yapmak istediği, yapabildiği tek şey ışımak, parlamak, kendinden geçmek, şaşırtmaktır. Kendini över, insani olan her şeyi kendi narin, fakat güçlü organizmasının içine çeker, monolojikleşir, hatta monomanyaklaşır. Trajik bir üslup, bir kriz üslubu, melez, nihai...

Yüz elli yıl sonra ve bir moloz yığının arkasından, Novalis'in "Monolog"u hâlâ devam ediyormuş gibidir. Elbette bu kez ton farklıdır. Saf olanı terk ederek zehirliye yönelir. Fakat sesler anlaşılır ölçüde benzerdir; birbirlerini çağırır, iç içe geçerler. Heidegger, Novalis'in bu yazdıklarına güvenmemekte haklıydı. Başka herhangi bir bilgiye tabi olmayı reddeden ve aynı zamanda diğer tüm bilgilerin çatlaklarından içeri girecek bir bilgiyi duyuruyordu. Edebiyat, düşüncenin ağır ve gri kaldırım taşları arasında otlar gibi büyür. "Ve sonra Nietzsche çıka gelir...": Fakat edebiyatın evriminde böylesine esaslı bir sıçrama neden bir filozofun yazılarında yer alsın? Benn'in bu rol için başka birini seçemediğini hissederiz. Neden? Heidegger'in iki ciltte ve bin sayfada aksini gösterme kararlılığına rağmen, Nietzsche, kökenine Platon'da ve Aristoteles'te rastladığımız bir kategoriler kafesinden kaçmaya yönelik ilk girişimdi. Bu kafesin ötesinde ne olduğu henüz saptanmamıştır. Fakat birçok gezgin, tanrıların ve aylak benzerlerinin, sürekli hareket halindeki Çingene karavanlarının ve hortlakların musallat olduğu insansız bir ülkede, tüm mitolojilerin büyük ölçüde uyuşuk bir yaşam sürdükleri bu bilinmeyen yerde, edebiyatın en kolay kabul edilen geçiş belgesi ol-

duğunu söyler. Bütün bu mahluklar geçmişin mağarasından çıkar. Sadece kendi öykülerini tekrar anlatmaya özlem duyarlar, yer altı dünyasındaki gölgelerinin sadece kana özlem duymaları gibi. Fakat onlara nasıl ulaşabiliriz? Sözcüğün en çağdaş anlamında kültür, aynı zamanda ölülerin krallığı olan bu krallığa giden yolu açan ayinleri görünmeden yapma yeteneğini ima etmelidir. Yine de, etrafımızdaki dünyada eksik olduğu ortada olan, tam da bu yetenektir. "Gerçeklik" sayılan şeyin kımıldanan perdelerinin arkasına sesler üşüşür. Kimse onları dinlemezse, yakalayabildikleri ilk kişinin giysilerini çalar ve yıkıcı sonuçlara yol açabilecek bir biçimde sahneye dalarlar. Şiddet, bir dinleyici topluluğundan yoksun kalanların son çaresidir.

Nietzsche'nin keşfe çıktığı ve içinde kaybolduğu ülke budur. *Trajedinin Doğuşu*'nun yazıldığı döneme kadar geri giden ve sanki *Şen Bilim*'in daha sağlıklı Nietzsche'si burada ilk çıkışını yapıyormuş gibi farklı bir (becerikli, aydınlık, çizgi dışı) üslupsal hareketle de olsa, *Trajedi*'nin uzak görüşlülüğünü ve öfkesini paylaşan kısa bir metnin başlığında ifade ettiği gibi, "ahlak-dışı bir anlamda hakikat dışı ve hakikatin" ülkesi. Fakat ilk satırlardan itibaren, bu sayfalarda ifade edilenin hemen hemen her şey olduğu hissedilir. Nietzsche kozmosun geçmişindeki tek bir dakikayla ilgili bir öyküyü anlatmaya koyulur: "Sonsuz güneş sistemleri boyunca ışıl ışıl uzayıp giden evrenin uzak bir köşesinde, bir zamanlar bazı zeki mahlukların bilgiyi icat ettikleri bir yıldız vardı. Bilginin icat edildiği an, 'dünya tarihi'ndeki en kibirli ve en düzenbaz anıydı: Fakat sadece bir dakika sürdü. Doğa sadece birkaç kez nefes alıp verdi, sonra yıldız sertleşti ve zeki mahluklar ölmek zorunda kaldı." Bu fabldaki can alıcı nokta, bilginin *icat edilen* bir şey ol-

duğunun söylenmesidir. Bilgi keşfedilmez, icat edilirse, o zaman güçlü bir öykünme öğesini gerektirir. Nietzsche, tam olarak öykünmede "zekâ kendi temel güçlerini serbest bırakır", iddiasında bulunacak kadar ileri gider. Bu, daha önceki her bilgi yapısının altını oymak için zaten yeterliydi. Fakat Nietzsche bir hükümdarın aceleciliğiyle doğrudan sonuçlara geçer ve sadece birkaç satır sonra nihai soruyu sorar: "Hakikat nedir? Bir gezgin mecazlar ordusu." İşte bu kadar. "Kavramların kocaman yapı iskelesi" anında çöker: Mecaz, bağlayıcı olmayan bir süs, sadece şairlerin tutarsız dünyasında kabul edilebilir bir şey olmanın ötesine geçer. "İnsanın temel içgüdüsü" tam olarak "mecaz yapma güdüsü"yse ve eğer kavramlar, Nietzsche'nin iddia etme cüretinde bulunduğu gibi, ağarmış ve kemikleşmiş mecazlardan, eskimiş yakıştırmalardan ne fazla ne eksikse, o zaman "kavramların kolumbariumunda" yatışmayan bu içgüdü "akacağı başka bir kanal" arar. Nereye? "*Mit*'e ve genel olarak *sanat*'a." Nietzsche, tek bir hamleyle sanata yüce bir bilgibilimsel nitelik atfetti. Bilgi ile öykünme artık düşman değil, suç ortaklarıdır. Bilgi ve sanat bir öykünme biçimiyse, en dolaysız ve en canlı olanlarıdır. Mecaz bilginin doğal ve ezeli taşıyıcısıysa, o zaman insanın tanrılarla ve onların mitleriyle ilişkisi ortada olan bir şey gibi görünür: "Bir kez her ağaç bir Nympha olarak konuşsun, ya da boğa biçiminde bir tanrı bir bakire kaçırsın, bizzat tanrıça Athena, güzel bir arabanın üzerinde Atina'yı boydan boya geçen Pisistratus'un yanında görülsün (ve dürüst Atinalılar da inansın), o zaman bir rüyada olduğu gibi her an her şey olanaklı hale gelir ve her türlü kılığa bürünüp bizi kandırarak eğlenen tanrıların maskeli balosundan aşağı kalmayan doğa, insanın çevresini sarar." Burada Nietzsche, en bü-

yük ve en umursamaz erdemini, "aşırının büyüsünü", başka yerlerde kullandığından çok daha fazla kullanıyor. Bu yüzden, onun gözalıcı bir yalıtılmışlık içinde kaldığı, sanatın işleyişini böylesine uzun bir bilgibilimsel zirveye oturtan tek kişi olduğu düşünülebilir. Fakat çok geçmeden aynı konuma yaklaşan başka birine, genç Proust'a rastlarız. Çoğunlukla edebi vahyi bekleyen ahmak bir snob olarak betimlenen Proust, topluma ilk adımlarını atmadan önce bile bu vahyin kaçınılmaz bir şey olduğunu düşünüyordu. Edebiyattan ve edebiyatın ne olduğundan söz eder etmez, sesinde belli bir sertlik, bir uzlaşmazlık fark ederiz. Edebiyata *bilgi* penceresinden bakmaktan kesinlikle çekinmez.

Kayıp Zamanın İzinde'de çok az sözcük "yasalar" sözcüğünden daha takıntılı bir düzenlilikle, görüntülerin yırtılıp açıldığı ve arkada karanlık ya da göz kamaştırıcı bir fon her göze iliştiğinde ortaya çıkmaz. İnsan, Proust'un ana kaygısı, (bir romancıdan çok) bir fizikçi gibi yasaları saptamak, demekten kendini alamıyor. Bu, onun sadece *Kayıp Zamanın İzinde*'de bir tür kişisel bilgibilimsel mühür olarak kullandığı bir tuzak değildir. *Jean Santeuil* dönemine ve dolayısıyla görünürde dünyevi bir düşkünlük dönemine kadar geri götürebildiğimiz bir fragmanda Proust, neredeyse laf arasında, edebiyatı yasa yapma işleviyle çakıştıracak kadar ileri giden bir edebiyat tanımı verir. Bir şair görüşüyle başlar ve bu şair "ağırbaşlı insanın ilgisine layık olmayan her şeyin önünde hareketsiz durur, öyle ki insan onun bir âşık mı yoksa bir ajan mı olduğunu merak etmeye başlar, ya da uzun süre bir ağaca bakıyor gibi görünmesi sonucu, aslında baktığı şeyi merak eder." Bu noktada insan, bir Zen öyküsünde olduğu gibi, "ağacın ötesinde" ne olabilir diye kendi kendine sorar. Bu noktada, Pro-

ust muhteşem dalgalı cümlelerinden birini ve aradığımız formülü bize sunar:

> Fakat kendi içinde taşıdığı gizemli yasaların içine topladığı andan itibaren tüm şeylerin güzelliğini keyifle duyumsayan ve çok geçmeden, [bu güzelliği] o gizemli yasaların bir mırıltısıyla, onlara katılan o mırıltıyla, bizzat şeyleri tepeden tırnağa betimlemesiyle aynı anda betimleyeceği o mırıltıyla bize göstererek, onu kendi büyüsü içinde yeniden keşfetmemizi sağlayan şair, tüm şeylerin, elmaslar kadar bir bardak suyun, ama bir bardak su kadar da elmasların; bir heykel kadar bir tarlanın, ama bir tarla kadar da bir heykelin güzelliğini hisseder ve bizim de sevinçle öğrenmemize neden olur.

Bu yüzden, yazarı diğer her varlıktan ayırt eden bu yaklaşımın merkezinde bulduğumuz; dünyadaki nesneleri, bize ajanları va âşıkları düşündürten sapıkça bir yoğunlaşmayla, gözlemlemesine neden olan şey duygular değil, yasalardır. *Kayıp Zamanın İzinde*'nin tamamı (aradan geçen zamanda sıfatlarını kaybetmiş olan) bu "gizemli yasalar"ın dışında örülecekti; fakat Proust'a göre tüm edebiyatın bu yasalardan örülmesi gerektiği açık görünüyor. Öyle ki, aynı metinde onu, *eserin* biyolojik-metafizik bir açıklamasını yapmak için bu yasaları kullanırken buluruz:

> Şairin kafası gizemli yasaların görünüşleriyle doludur ve bu görünüşler ortaya çıkınca daha da kuvvetlenir, zihnin derin yatağından ayrılır, dışarı çıkmayı arzular; çünkü devam etmesi gereken

her şey, kırılgan, kısa ömürlü olan ve aynı akşam yok olabilen ya da onları gün ışığına çıkartma yeteneğini kaybeden şeylerden çıkmayı arzular. Bu yüzden her an, kendisini yeterince güçlü hissettiği ya da bir çıkış kapısı bulduğu her seferinde insan türü, yukarıda söylediğimiz gibi hemen bu akşam ölebilecek, onu kendi bütünlüğü içinde artık barındırmayacak ya da içinde bir daha o kadar güçlü olmayacağı (çünkü onun esiri olduğu sürece ona bağımlıdır) tam bir sperm halinde, kendisinden dışarı çıkma eğilimindedir. Bu nedenle gizemli yasaların düşüncesi ya da şiir, kendisini yeterince güçlü hissettiğinde, belki de bu akşam ölecek ya da (onun esiri olduğu sürece ona bağımlı olduğundan ve insan hastalanabileceği, şaşırabileceği ya da dünyevileşebileceği, daha az güçlü olabileceği, içinde taşıdığı hazineyi zevkle çarçur edebileceği ve belli bir biçimde yaşamayı tercih ederse çürüyeceğinden, ya da kaderi hâlâ ona bağlı olduğundan) tamlığıyla açılmasına olanak veren gizemli enerjiye artık sahip olmadığında, eser biçiminde insandan dışarı çıkmayı arzular.

Pozitivist fizyoloji ile Platonculuğun, burada özellikle inceltilmemiş olan bu karışımının (Proust'a özgü bir karışım) ardında, değişmeyen ve özsel bir şeyin bu anlaşılmaz satırlarda kristalleştiğini duyumsarız: Her şeyden önce "gizemli yasaların düşüncesi" olarak şiir fikri; eserin zorunluluğu, olabildiğince erken terk etmek üzere yazarın vücudunu geçici bir korunak gibi kullanan boğulma korkusu içindeki ölümsüz bir varlığın ruh göçü olarak görülür. Böylece şu varsayım ortaya çıkar: Mutlak edebiyat, o cüretkâr hareket şekil almaya

her başladığında, başka her çağrışımı (ister okul, ister ulusal gelenek, ister tarihsel uğrak çağrışımı olsun) tutarsızlaştıran ve ikinci plana atan şey, bir eserden diğerine geçişmeli aktarım sürecinin ta kendisidir. Bu cesurca harekete bir şekilde bulaşan yazarlar, işte bu yüzden, aynı akışkanın eserden esere, sayfadan sayfaya dolaştığı bir tür azizler topluluğu oluşturma eğilimindedirler ve onları kendi zamanlarına ya da genel bir eğilime (hatta kendi fizyolojilerine ve zevklerine) bağlayabilen herhangi bir şeyden çok daha güçlü bir yakınlıkla birbirlerine seslenirler. Bu da, *Athenaeum* dergisi yıllarından bu yana alev alev yanan anlaşılmazlığıyla kendini gösteren (ve dikkat edersek, bugün hâlâ bizimle birlikte olan), "edebiyattaki gizem"dir. Doğrudan herhangi bir ilişki gereksizdir. Fakat zincirdeki bir halka ile bir sonraki arasında yakınlık ve sonuç bakımından bağımlılık, adeta yeni bir *auera catena Homeri*'de kendilerini en güçlü şekilde hissettirirler.

Bu konudaki en iyi benzetme, birbirinden habersiz ve birbirlerinden binlerce kilometre uzakta çalışmalarına rağmen, tikel bir denklemi, meslektaşlarının farkına bile varmadan atladıkları bir şeyi çözmeye acil gereksinim duyan iki matematikçi benzetmesidir. Bir gün iki matematikçinin notları yan yana konduğunda örtüşebilir; öyle ki, farklı işlem ya da açımlama tarzları olmasa, aynı kişi tarafından yazıldıklarını düşünebiliriz; ne de olsa her birey, "her şeye sadece bize ait olan belli bir biçim verme yeteneğine sahip gizemli varlık biz"in izini taşır. Bir gün bu matematikçilerin yolları çakışsa, Hölderlin'in sözünü ettiği tanrının "kutsal gecede ülkeden ülkeye dolaşan" rahipleri gibi, bir tek kelime konuşmadan yan yana pekâlâ yürüyebilirler.

Homeros'la başladık; tüm ötekilerin Başka'sı olan bir

yere geldik. İkisi arasında değişkenliklerden yapılma bir yol vardır. Ama yine de, her hareketin ve sarsıntının ardında aynı sahnenin tekrarlandığını biliyoruz. Peleponez Savaşları sırasında yapıldığı sanılan ve şimdi Cambridge'de Corpus Christi College'de bulunan Atina'ya özgü bir kupadan bizi selamlar. Üç figür: Solda, bir kayanın üzerine oturan genç bir adam, diz üstü bilgisayara çok benzeyen bir tabletin, bir *diptychon*'un üzerine yazı yazmaktadır. Aşağıda, yazan kişiyi izleyen birkaç baş vardır. Sağda ise Apollon ayakta durmaktadır: Bir elinde defne ağacından bir sopa vardır, diğer eli yazı yazan genç adama doğru uzanmaktadır.

Bu manzara neyi ifade ediyor? En sık gösterildiği biçimiyle, Orpheus'un boğazı, saçlarını arkadan yakalayıp boynuna kılıç dayayan bir Mainad* tarafından kesildi. Şair kendini savunmak için, lirini bir silah gibi çekip şarkı söylemeye başladı. Fakat *vis carminum* (ezginin gücü) diğer Mainad'ların ona fırlattığı taşları kısa bir süre havada tutmaktan, geri tutmaktan fazlasını yapamadı. Sonra bir silah çatırtısı sesini boğdu ve büyüleyiciliğini yitirmesine yol açtı. Bir tırpanla kellesi uçuruldu. Meriç ırmağına atıldı, akıntıyla sürüklendi. Şarkı söyleyerek ve kanayarak. Hep tazeydi, gittikçe serpiliyordu. Denize ulaştı, Ege'nin büyük bir bölümünü geçti ve Midilli'de karaya çıktı. Sanıyoruz, Atina'ya özgü *kylix* üzerinde betimlenen sahne burada gerçekleşti. İşte edebiyatın bölünmez parçalarından oluşan ezeli sahne.

Edebiyat hiçbir zaman tek bir öznenin ürünü olmadı. Her zaman en az üç aktör vardır: Yazan el, konuşan ses, gözleyen ve zorlayan tanrı. Çok farklı görünme-

* Mainad: Şarap tanrısı Baküs'ün emrindeki peri, heyecanla kendinden geçen kadını temsil eder. – ç.n.

mekle birlikte: Üçü de gençtir, gür ve kıvırcık saçları vardır. Aynı kişinin üç görüntüsü sayılabilirler. Fakat bu pek önemli değil. Önemli olan, kendi kendine yeterli üç varlığa bölünmedir. Onlara, Ben, Benlik ve İlah diyebiliriz. Aralarında hiç bitmeyen bir nirengi ilişkisi vardır. Her cümle, her biçim bu güç alanı içinde bir değişikliktir. İşte edebiyatın muğlaklığı: Çünkü bakış açısı, bu üç uç arasında sürekli değişir, bunu önceden fark etmeyiz, hatta yazar bile fark edemeyebilir. Yazan genç adam tabletine dalıp gitmiştir; etrafındaki hiçbir şeyi görmüyor gibidir. Belki de görmüyordur. Belki yanı başındakinin kim olduğu konusunda bir fikri yoktur. Tüm dikkatini harfleri kazımak için kullandığı alete verir. Suların üzerinde sürüklenen kafa şarkı söyler ve kanar. Sözün her titreşimi şiddet içeren bir şeyi, bir *palaion pénthos*'u, "eski bir keder"i varsayar. Bir cinayet miydi? Bir kurban etme miydi? Belli değil, fakat söz onu anlatmaya hiçbir zaman ara vermeyecek. Apollon bir eliyle defne ağacından sopasını tutar, diğer eli bir şeyi ima etmek üzere uzanır. Zorluyor mu? Yasaklıyor mu? Koruyor mu? Asla bilemeyeceğiz. Fakat Olympia'nın Efendisi Apollon'un kolu gibi uzanan bu kol, bir girdabın ortasında duran bu hareketsiz eksen, tüm sahneyi (ve tüm edebiyatı) kuşatır ve ona güç verir.



KAYNAKLAR

Kitaptaki alıntı sırasına göre

I
İlyada, XIII, 71.
Odysseia, XIII, 112.
Demeter'e Övgü, III.
Odysseia, XVI, 61.
Euripides, *Helen*, 560.
K. Kerényi, *Antike Religion*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1995, s. 160.
Aratus, *Phaenomena*, 1-5.
Vergilius, *Eclogues*, III, 60.
Krş. Baudelaire, "L'École paienne," *Oeuvres complètes*, ed. C. Pichois, Gallimard, Paris, cilt II, 1976 içinde, s. 44.
a.g.y., s. 44-45.
a.g.y., s. 45.
Madame de Stael, *De l'Allemagne*, Garnier-Flammarion, Paris, 1968, cilt I, s. 51.
a.g.y., s. 55.
F. Hölderlin, C.U.'ya mektup no. 240. Böhlendorff, *Briefe*, ed. F. Beissner, Kohlhammer, Stuttgart, 1959 içinde, s. 462.
Krş. Baudelaire, "L'École paienne," a.g.e., s. 45.
Krş. Baudelaire, "Exposition universelle -1855- Beaux-Arts," *Oeuvres complètes*, cilt II içinde, s. 577.
Krş. Baudelaire, "Lettre à Jules Janin," *Oeuvres complètes*, cilt II içinde, s. 233.
a.g.y., s. 232.
Krş. Baudelaire, *Correspondance*, ed. C. Pichois, Gallimard, Paris, 1973, cilt II, s. 471.
Krş. Baudelaire, "Lettre à Jules Janin," a.g.e., s. 233.
a.g.y., 232.
Krş. Baudelaire, "L'École paienne," a.g.e., s. 46.
H. Heine, *Elementargeister*, *Samtliche Schriften*, ed. K. Briegleb, Hanser, Munich, 1978, cilt III içinde, s. 686.
H. Heine, *Elementargeister*, ikinci Fransızca versiyon, *Samtliche Schriften*, cilt III içinde, s. 1024.
Krş. Baudelaire, "L'École paienne," a.g.e., s. 47-49.
P. Verlaine, "Les Dieux," II, 1-4.
F. Nietzsche, *Nachgelassene*

Fragmente (Herbst 1887 bis Marz 1888), Werke, ed. G. Colli ve M. Montinari, De Gruyter, Berlin-New York, cilt VIII/2, 1970 içinde, s. 176.

II

A. Warburg, "Burckhardt-Übungen," E. H. Gombrich, *Aby Wanburg*, Phaidon, Oxford, 1986 içinde, s. 254.

F. Nietzsche, Jacob Burckhardt'a mektup, 4 Ocak 1889, *Briefwechsel*, ed. G. Colli ve M. Montinari, De Gruyter, Berlin-New York, cilt III/5, 1984 içinde, s. 574.

A. Warburg, *Sandro Botticellis "Geburt der Venus" und 'Frühling,'* Gesammeltre Schriften, B.G. Teubner, Leipzig-Berlin, 1932, cilt I içinde, s. 20.

Hymn to Apollo, s. 244.

a.g.y., 251.

Ibid, 300, 376.

Platon, *Phaedros*, 238 d.

Apollonius Rhodius, *Argonautica*, I, 1238-1239.

Porphyry, *The Cave of the Nymphs*, 8.

V. Nabokov, *Lolita*, Putnam, New York, 1958, s. 18.

a.g.y., 141.

E. Pound, *Guide to Kulchur*, New Directions, New York, 1970, s. 299.

V. Nabokov, *Lolita*, s. 131.

W, Michel, *Das Leben Friedrich Hölderlins*, Schünemann, Bremen, 1940, s. 261.

F. Hölderlin, C.U.'ya mektup no 236, Böhlendorff, *Briefe* içinde, s. 456.

F. Schiller, J. G. Herder'e mektup, 4 Kasım 1795, *Briefe*, ed. G. Fricke, Hanser, Munich, 1955 içinde, s. 375.

G. Leopardi, *Zibaldone*, ed. R. Damiani, Mondadori, Milan, 1997, cilt II, s. 1856.

a.g.y., cilt I, s. 288.

a.g.y., 289.

a.g.y., cilt II, s. 2157.

a.g.y., s. 2158.

Ibid, s. 1857.

a.g.y., s. 1858.

F. Hölderlin, "Das Hichste," *Samtliche Werke*, ed. F. Beissner, Insel, Frankfurt a. M., 1961 içinde, s. 1256.

F. Hölderlin, "Wie wenn am Feiertage...," II, 22, 25.

M. Heidegger, *Erlauterungen zu Hölderlins Dichtung*, Klostermann, Frankfurt a. M., 1963, s. 61.

a.g.y., s. 62.

R.M. Rilke, *Duineser Elegien*, I, II, 4-5.

F. Hölderlin, "Wie wenn am Feiertage...," I, 20.

a.g.y., I, 23.

F. Schlegel, "Rede über die Mythologie," *Gesprach über die Poesie*'den,

Kritische Ausgabe, cilt II: *Charakteristiken und Kritiken I*, ed. H. Eichner, Schöningh, Munich, 1967 içinde, s. 319.

F. Hölderlin, "Patmos," II, 1-2.

Apollonius Rhodius, *Argonautica*, II, 669-684.

a.g.y., II, 686-688.

F. Hölderlin, C.U.'ya mektup no 236, Böhlendorff, *Briefe* içinde, s. 456.

F. Hölderlin, "Anmerkungen zum Oedipus," *Samtliche Werke* içinde, s. 1188.

F. Hölderlin, "Der Gesichtspunkt, aus dem wir das Altertum anzusehen haben," *Samtliche Werke* içinde, s. 950.

a.g.y., s. 950-951.

F. Hölderlin, "Mnemosyne," ikinci taslak, II, 2-3.

F. Hölderlin, C.U.'ya mektup no 236 Böhlendorff, *Briefe* içinde, s. 456.

H, Vaughan, "The World," II, 1-3.

F. Hölderlin, "Der Vatikan," I, 12.

F. Hölderlin, "Griechenland," I, 1.

F. Hölderlen, "Der Frühling," I, 2.

F. Hölderlen, "Komet," *144 fliegende Briefe*, ed. D.E. Sattler, Luchterband, Darmstadt, 1981, cilt II içinde, s. 351.

III

I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, Mondadori, Milan, 1995, cilt I, s. 1018.

Atharva Veda, 12, 1, 13.

a.g.y., 12, 1, 21.

a.g.y., 12, 1, 24.

a.g.y., 12, 1, 57.

a.g.y., 12, 1, 26.

["Das alteste Systemprogramm des deutschen Idealismus"], G.W.F. Hegel, *Werke*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., cilt I, 1971 içinde, s. 236.

F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie, Werke*, cilt III/1, 1972 içinde, s. 141.

F. Schlegel, "Rede über die Mythologie," s. 312.

a.g.y., s. 313.

a.g.y., s.319.

a.g.y., s. 319-320.

F. Schlegel, *Über die Sprache und Weisheit der Indier*, Mohr, Heidelbergae, 1808, s. 91.

Platon, *Phaedros*, s. 244 d.

F. Hölderlin, "Brot und Wein," I, 54.

a.g.y., I, 108.

a.g.y., II, 113-114.

F. Creuzer, *Dionysus*, Mohr, Heidelbergae, 1808, s. 1.

a.g.y., s. 5.

Herakleitos, fr. A 60 (Colli).

Aristoteles, *On Philosophy*, fr. 15 (Ross).

F. Nietzsche, *Nachgelasene Fragmente (Herbst 1869 bis Herbst 1872), Werke*, cilt III/3, 1978 içinde, s. 213.

a.g.y., s. 320.
a.g.y., s. 392.
a.g.y., s. 315.
F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, s. 123.
a.g.y., s. 145.
F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente (Herbst 1869 bis Herbst 1872)*, s. 273.
a.g.y., s. 310.
a.g.y., s. 253.
a.g.y., s. 160.
F. Nietzsche, Carl von Gersdorff'a mektup, 21 Haziran 1871, *Briefwechsel*, cilt II/1, 1977 içinde, s. 204.
F. Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft, Werke*, cilt V/2, 1973 içinde, s. 310.
F. Nietzsche, *Nachgelasene Fragmente (Herbst 1869 bis Herbst 1872)*, s. 297.
a.g.y., s. 254.
F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, s. 16.
F. Nietzsche, "Wie die 'wahre Welt' endlich zur Fabel wurde," *Götzen Dammerung, Werke*, cilt VI/3, 1969 içinde, s. 74-75.
F. Nietzsche, *Nachgelasene Fragmente (Anfang 1888 bis Anfang Januar 1889), Werke*, VIII/3, 1972 içinde, s. 323.
F. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra, Werke*, cilt VI/1, 1968 içinde, s. 244.
F. Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, s. 319.
a.g.y., s. 14.
F. Nietzsche, Jacob Burckhardt'a mektup, 6 Ocak 1889, *Briefwechsel*, cilt III/5, 1984 içinde, s. 577-578.

IV

Lautréamont, Mösyö Darasse'ye mektup, 12 Mart 1870, *Oeuvres complètes*, ed. P.-O. Walzer, Gallimard, Paris, 1970 içinde, s. 301.
Lautréamont, *Poésies I*, *Oeuvres complètes*, ed. Walzer, içinde, s. 265.
a.g.y., s. 267.
Lautréamont, *Les chants de Maldoror, Oeuvres complètes*, ed. Walzer, içinde, s. 139.
a.g.y., s. 140.
J. Gracq, "Lautréamont toujours," Lautréamont, *Oeuvres complètes*, Corti, Paris, 1958 içinde, s. 82.
M. Blanchot, *Faux pas*, Gallimard, Paris, 1975, s. 198.
B. Fondane, *Rimboud le voyou*, Denoel, Paris, 1933, s. 190.
Lautréamont, *Les chants de Maldoror*, s. 85, 87.
a.g.y., s. 93, 95.
a.g.y., s. 136, 137.
a.g.y., s. 128, 129.
a.g.y., s. 183.
Novalis, "Die Christenheit oder Europa," *Schriften*,

ed. R. Samuel, H.J. Mahl ve G. Schulz, Kohlhammer, Stuttgart, cilt III, 1983 içinde, s. 520.

Lautréamont, Poulet-Malassis'e mektup (bazıları Mösyö Verboeckhoven'e hitaben olduğunu iddia etti), 23 Ekim 1869, *Oeuvres complètes*, ed. Walzer, içinde, s. 296.

Aktaran J. J. Lefrère, *Isidore Ducasse*, Fayard, Paris, 1998, s. 445.

Lautréamont, Poulet-Malassis'e mektup, 23 Ekim 1869, *Oeuvres complètes*, ed. Walzer, içinde, s. 296.

Aktaran J. J. Lefrère, *Isidore Ducasse*, Fayard, Paris, 1998, s. 449.

Lautréamont, *Les chants de Maldoror*, s. 122.

Lautréamont, Poulet-Malassis'e mektup, 23 Ekim 1869, *Oeuvres complètes*, ed. Walzer, içinde, s. 297.

Lautréamont, Poulet-Malassis'e mektup, 21 Şubat 1870, *ibid*, s. 298.

Lautréamont, Mösyö Darasse'ye mektup, 12 Mart 1870, a.g.y., 301.

Lautréamont, Mösyö Darasse'ye mektup, 22 Mayıs 1869, a.g.y., 296.

A. Artaud, "Lettre sur Lautréamont," Suppôts et supplications'tan, *Oeuvres complètes*, Gallimart, s. XIV/7, 1978 içinde, s. 32.

Lautréamont, *Poésies I*, a.g.e., s. 262.

a.g.y., s. 265.

a.g.y., s. 259.

a.g.y., s. 260.

Lautréamont, *Les chants de Maldoror*, s. 234.

Lautréamont, *Poésies I*, a.g.e., s. 261.

a.g.y., 268.

B. Pascal, *Les 'Pensées' de Port-Royal, Oeuvres complètes*, ed. M. Le Guern, Gallimard, Paris, 2000, cilt II içinde, s. 997.

Lautréamont, *Poésies II*, *Oeuves complètes*, ed. Walzer içinde, s. 288.

a.g.y., s. 291.

La Bruyère, *Des Ouvrages de l'esprit*, Les Caraçtères içinde.

Lautréamont, *Poésies II*, s. 292.

a.g.y., s. 290.

Lautréamont, *Les chants de Maldoror*, s. 197.

R. de Gourmont, Introduction, Lutréamont, *Oeuvres complètes*, Corti, içinde s. 20.

Lautréamont, *Poésies I*, s. 269.

J. Gracq, "Lautéamont toujours," s. 81.

L. Bloy, *Le Désespéré*, Mercure de France, Paris, 1918, s. 39.

V

S. Mallarmé, Paul Verlaine'e mektup, 16 Kasım 1885, *Oeuvres complètes*, ed. B. Marchal, Gallimard, Paris, cilt I, 1998 içinde, s. 789.

S. Mallarmé, *Les Dieux antiques*, Gallimard, Paris, 1925, s. XII.

a.g.y., s. 54.

G.W. Cox, *A Manual of Mythology*, Longman, Londra, 1867, s. 14.

B. Marhcal, *La Religion de Mallarmé*, Corti, Paris, 1988, s. 147-148.

G.W. Cox, *A Manual of Mythology*, s. 14.

S. Mallarmé, *Les Dieux antiques*, s. 54.

S. Mallarmé, "Les Mystère dans les lettres," *Divagations*, Charpentier, Paris, 1897 içinde, s. 284.

S. Mallarmé, H. Cazalis'e mektup, 14 Mayıs 1867, *Correspondance 1862-1871*, ed. H. Mondor, Gallimard, Paris, 1959 içinde, s. 241.

Lautréamont, *Les chants de Maldoror*, s. 126.

S. Mallarmé, Th. Aubanel'e mektup, 28 Temmuz 1866, *Correspondance 1862-1871* içinde, s. 224-225.

Brhadaranyaka Upanişad, 2, 1, 20.

Svetasvatara Upanişad, 6, 10.

Mundaka Upanişad, 1, 1, 7.

S. Mallarmé, H. Cazalis'e mektup, 28 Nisan 1866, *Correspondance 1862-1871* içinde, s. 207.

S. Mallarmé, H. Cazalis'e mektup, 14 Mayıs 1867, *a.g.y.* içinde, s. 243,

S. Mallarmé, H. Cazalis'e mektup, 3 Haziran *1863*, *a.g.y.* içinde, s. 91.

S. Mallarmé, H. Cazalis'e mektup, 28 Nisan 1866, *a.g.y.* içinde, s. 207.

a.g.y., s. 207-208.

S. Mallarmé, H. Cazalis'e mektup, 13 Temmuz 1866, *a.g.y.* içinde, s. 220.

S. Mallarmé, H. Cazalis'e mektup, 14 Mayıs 1867, *a.g.y.* içinde, s. 244.

S. Mallarmé, A. Renaud'ya mektup, 28 Aralık 1866, *Oeuvres complètes*, ed. Marchal, cit I içinde, s. 712.

S. Mallarmé, H. Cazalis'e mektup, 14 Mayıs 1867, *Correspondance 1862-1871* içinde, s. 243.

S. Mallarmé, E. Lefébure'e mektup, 27 Mayıs 1867, a.g.y., s, 249-250.

S. Mallarmé, E. Lefébure'e mektup, 27 Mayıs 1867, a.g.y., s, 246,

S. Mallarmé, H. Cazalis'e mektup, 14 Mayıs 1867, *a.g.y.* içinde, s. 241.

a.g.y., s. 242.

Taittiriya Samhita, 2, 5, 11, 15.

Satapatha Brahmana, 4, 1, 1, 22.

M. Proust, Reynaldo Hahn'a mektup, 28 Ağustos 1896, *Correspondance*, ed. Ph. Kolb, Plon, Paris, cilt II, 1976 içinde s. 111.

S. Mallarmé, "Sonnet allégorique de luimême," *Oeuvres complètes*, ed. Marchal, cit I içinde, s. 131.

S. Mallarmé, H. Cazalis'e mektup, 18 Temmuz 1868, *Correspondance 1862-1871* içinde, s. 278.

S. Mallarmé, F. Coppée'ye mektup, 5 Aralık 1866, a.g.y., s. 234.

S. Mallarmé, H. Cazalis'e mektup, 18 Temmuz 1868, *a.g.y.* içinde, s. 279.

a.g.y., s. 278.

Çeviren J.M. Durand, *Archives épustolaires de Mari,* Recherches sur les civilisation, Paris, 1998, cilt I/1, s. 478.

S. Mallarmé, H. Cazalis'e mektup, 14 Mayıs 1867, *Correspondance 1862-1871* içinde, s. 241-242.

S. Mallarmé, "Sonnet allégorique de luimême," I, 14.

VI

S. Mallarmé, Marie ve Geneviève Mallarmé'ye mektup, 1 Mart 1894, *Correspondance*, ed. H. Mondor ve L. J. Austin, Gallimard, Paris, cilt VI, 1981 içinde, s. 233.

S. Mallarmé, "La Musique et les Lettres," *Oeuvres complètes*, ed. H. Mondor ve G. Jean-Aubry, Gallimard, Paris, 1956 içinde, s. 643.

a.g.y., s. 643-644.

a.g.y., s. 644.

S. Mallarmé, "Sur l'évolution littéraire," *Oeuvres complètes*, ed. Mondor ve Jean-Aubry, içinde, s. 867.

S. Mallarmé, "Crise de vers," a.g.e., 248.

S. Mallarmé, "Sur l'évolution littéraire," s. 866.

a.g.y., s. 867.

Krş. Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, *Oeuvres complètes*, cilt I, 1975 içinde, s. 303.

Krş. Baudelaire, "L'invitation au voyage," II, 15-17.

Krş. Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, s. 302.

Krş. Baudelaire, "L'invitation au voyage," I, 1.

Krş. Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, s. 301.

a.g.y., s. 302.

a.g.y., s. 303.

Krş. Baudelaire, "L'invitation au voyage," I, 22.

P. Verlaine, "Art poétique," I, 17.

Krş. Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, s. 275.

G. Contini, "Sans rythme," *Ultimi esercizi ed elzeviri,* Einaudi, Torino, 1988 içinde, s. 24.

Krş. Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, s. 278.
G. Contini, "Sans rythme," s. 25.
a.g.y., s. 30.
a.g.y., s. 26.
Krş. Baudelaire, "Le Poison," 7.
S. Mallarmé, "Crise de vers," s. 236.
W.B. Yeats, *Authobiographies*, Macmillan, Londra, 1961, s. 349.
S. Mallarmé, "Crise de vers," s. 240.
a.g.y., s. 240-241.
a.g.y., s. 239.
S. Mallarmé, "Le Mystère dans les Lettres," s. 284.
S. Mallarmé, "Crise de vers," s. 240.
a.g.y., s. 241.
a.g.y., s. 250.
S. Mallarmé, "La Musique et les Lettres," s. 646.
L'Amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach, Cailler, Cenevre, 1949, s. 141.

VII

Satapatha Brahmana, 4, 4, 3, 1.
a.g.y., s. 10, 4, 4, 1.
Taitiriya Samhita, 5, 6, 6, 1.
Satapatha Brahmana, 7, 2, 1, 4; 7, 3, 2, 6.
a.g.y., s. 2, 3, 1, 17.
a.g.y., s. 1, 4, 4, 7.
Rgveda, 10, 125, 8.
Satapatha Brahmana, 8, 2, 2, 8.
a.g.y., s. 1, 8, 2, 8.
a.g.y., s. 3, 4, 1, 7.
a.g.y., s. 3, 3, 4, 7.
a.g.y., s. 4, 3, 2, 5.
M. Bloomfield, W. Neisser değerlendirmesi, *Zum Wörterbuch des Rgveda*, "Journal of the American Oriental Society," XLV, 1925 içinde, s. 159.
L. Renou, *Études védiques et paninéennes*, de Boccard, Paris, cilt I, 1980, s. 15.
a.g.y., s. 26.
S. Mallarmé, "Crise de vers," s. 250.
Jaiminya Upanişad Brahmana, 1, 1, 1, 5.
Satapatha Brahmana, 10, 4, 1, 16.
M. Mayrhofer, *Etymologisches Wörterbuch des Altindoarischen*, Winter, Heidelberg, cilt I/6, 1989, s. 429.
Brhadaranyaka Upanişad, 3, 6, 1.
a.g.y., 3, 8, 3.
a.g.y., 3, 8, 7-8.
Rgveda, 3, 55, 1.
Chandogya Upanişad, 3, 12, 1.
Rgveda, 1, 164, 41-42.
J.A.B. Van Buitenan, *Aksara*, "Journal of the American Oriental Society," LXXXIX, 1959 içinde, s. 178.
Satapatha Brahmana, 1, 3, 4, 6.
Rgveda, 6, 16, 35.

Satapatha Brahmana, 1, 3, 5, 14.
a.g.y., s. 1, 3, 5, 16.
Chandogya Upanişad, 1, 1, 8.
J.A.B. Van Buitenan, *Aksara*, s. 180.
Brhadaranyaka Upanişad, 5, 14, 7.
a.g.y., 4, 3, 33.
Rgveda, 1, 164, 38.
a.g.y., 3, 60, 3.
a.g.y., 1, 110, 4.
a.g.y., 4, 36, 2.
a.g.y., 10, 80, 7.
a.g.y., 10, 176, 1.
a.g.y., 3, 60, 2.
S. Kramrisch, "Two," *Indological Studies in Honor of W. Norman Brourn*, American Oriental Society, New Haven, 1962 içinde, s. 128.
Rgveda, 1, 111, 8.
a.g.y., 4, 33, 3.
Rgveda, 1, 110, 2.
a.g.y., 1, 110, 4.
L. Silburn, *Instant et cause*, de Boccard, Paris, 1989, s. 27.
Rgveda, 4, 33, 6.
a.g.y., 1, 161, 5.
a.g.y., 1, 161, 1.
Aitareya Brahmana, 3, 30, 3.
a.g.y., 3, 30, 4.

VIII

C.G. Jung, "Commentary on 'The Secret of the Golden Flower," *Alchemical Studies*, ed. R.F.C. Hull, *Collected Works*, Routledge and Kegan Paul, Londra, cilt XIII, 1978 içinde, s. 37.
Salustius, *On the Gods and the World,* 3, 3.
M. Blanchot, *Le Livre à venir,* Gallimard, Paris, 1959, s. 242.
a.g.y., s. 243.
A.E. Housman, "The Name and Nature of Poetry," *Selected Prose*, ed. J. Carter, Cambridge University Press, 1961 içinde, s. 193.
Bhagavad Gita, 18, 74.
Th. Gautier, *Souvenirs romantiques*, Garnier, Paris, 1929, s. 267.
A.K. Coomarasvamy, "Samvega: Aesthetic Shock," *Selected Papers*, ed. R. Lipsey, Princeton Universety Press, Princeton, N.J., 1977, cilt I içinde, s. 179.
Novalis, "Monolog," *Schriften*, cilt II, Kohlhammer, Stuttgart, 1981 içinde, s. 673-673.
M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache,* Neske, Pfullingen, 1959, s. 265.
G. Benn, *Briefe*, Limes, Wiesbaden, 1957, s. 203-204.
F. Nietzsche, "Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne," *Werke*, cilt III/2, 1972 içinde, s. 369.
a.g.y., s. 370.

a.g.y., s. 374.
a.g.y., s. 382.
a.g.y., s. 381.
a.g.y., s. 380.
a.g.y., s. 381.
a.g.y., s. 381-382.
M. Proust, ["La Poésie ou les lois mystérieuses"], *Contre Sainte-Beuve*, ed. P. Clarac ve Y. Sandre, Gallimard, Paris, 1971 içinde, s. 417.
a.g.y., s. 418.
a.g.y., s. 419-420.
M. Proust, ["Le Déclin de l'inspiration"], *Contre Sainte-Beuve*, a.g.e., içinde, s. 423.
F. Hölderlin, "Brot und Wein," v. 124.
Pindar, fr. 188, 1 (Snell).

Roberto Calasso *Edebiyat ve Tanrılar*'da Yunan mitolojisinin baş kahramanı Zeus'tan, Hermes'e ve Athena'ya, Hint tanrıları Şiva ve Vişnu'ya pagan tanrıların izini sürüyor; kimi zaman erişilmez, kimi zaman sıradan faniler kadar zaaf gösteren tanrıların modern çağın başında Batı edebiyatında ilk ortaya çıkışlarından günümüze uzanan maceralarını bir dedektif titizliğiyle inceliyor. Calasso'nun 2000 yılında Oxford'da verdiği ünlü Weidenfeld Konferansları'ndan derlediği kitabında Valéry'den Mallarmé'ye, Borges'e, Yeats'e, Nabokov'a kendi evreninin "tanrı"sı olan yazar ile tanrılara yakışır bir şey olan "mutlak edebiyat"ın gizemi ve zaman ötesi yasaları var. *Edebiyat ve Tanrılar*, edebiyata bakışınızı ve kavrama gücünüzü derinleştirecek bir kitap.



Roberto Calasso 1941 yılında Floransa'da doğdu. 13 yaşında Proust okumaya başladı, 16'sında Adorno'yu hatmetti, 37 yaşında İtalya'nın en büyük yayınevlerinden Adelphi'nin en önemli kişisi oldu. Italo Calvino ile sıkı dost, Umberto Eco'nun rakibi olarak görülüyor. Hint mitolojisine ışık tutan *Ka*'nın yazarı olan Calasso'nun *Kasch'ın Yıkılışı* ve 1991 yılında Fransa'nın prestijli ödüllerinden Prix Veillon'u ve 1992 yılında Prix du Meilleur Livre Etranger'ı alan *Cadmos'la Harmonia'nın Düğünü* kitapları da yayınevimizce basılacaktır. Roberto Calasso Milano'da yaşamaktadır.

KABALCI 4.00 TL

EDEBİYAT VE TANRILAR
2 109754 581662
KDV dahil fiyatı: 9.000.000 TL

Kapak resmi: Botticelli, *Venüs ve Mars*.