

DENEME

İSKENDER SAVAŞIR

Modernliğin Vicdanı



İSKENDER SAVAŞIR, 1955 yılında Ankara'da doğdu. Hacettepe ve California Üniversitesinde psikoloji, Kansas Üniversitesinde dilbilim eğitimi gördü. İlk şiirleri 1978 yılında *Oluşum* ve *Türkiye Yazıları* dergilerinde yayımlandı. Daha sonra yayın yönetiminde de yer aldığı *Toplum ve Bilim*, *Zemin*, *Defter* ve *MacWorld* dergilerinde yazı ve şiirleri yayımlandı. *Bilgisayar Ansiklopedisi* ve *Ero Cinsel Yaşam Ansiklopedisi*'nin yayın yönetmenliğini, *Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi*'nin yayın koordinatörlüğünü yaptı. *Imago* ve *İçgörü*

psikoterapi merkezlerinde psikoterapist ve eğitimci olarak çalıştı. Açık Radyo'da *Karşı'dan Sesler* isimli müzik programını hazırladı; BİLAR'da, Karşı Sanat'ta, Bilgi Üniversitesinde, İTÜ'de ve kurucuları arasında yer aldığı Aralık Gönüllü Eğitim ve Kültürel Araştırmalar Derneğinde ders ve seminerler verdi. Öykülerini *Masaldan Sonra*'da (Cumartesi Yayınları, 1992) bir araya getirdi. *Kelimelerin Anayurdu ve Tarihi* (Metis Yayınları, 2000) adlı kitabının dışında *Tutku 2000* (Metis Yayınları, 1995) adlı bir romanı da var.

MODERNLİĞİN VİCDANI
İSKENDER SAVAŞIR

Modernliğin Vicdanı

İSKENDER SAVAŞIR

DENEME



Kanat Kitap 55
Deneme dizisi 11
MODERNLİĞİN VİCDANI
İSKENDER SAVAŞIR
Siyaset • Toplum Bilim • Sanat
Deneme

1. Baskı: Mart 2007
ISBN 978-975-8859-57-3

© Yayın hakları Pusula Yayıncılık Ltd. Şti., 2007
Kanat Kitap, bir Pusula Yayıncılık Ltd. kuruluşudur.

Yayına hazırlayan: Mustafa Arslantunali
Düzeltili: Ceyhan Usanmaz
Sayfa düzeni: Mehmet Öztürk
Kapak: Claude Monet,
İzlenim: Doğan Güneş'ten ayrıntı, 1872

Baskı: Ayhan Matbaası, tlf. (0212) 629 01 65

Kanat Kitap
İnönü Cad. Emektar Sok. No. 18 Gümüşsuyu 34427 İstanbul
tlf. (0212) 252 42 80 pbx • faks: (0212) 293 15 44
e-posta: kanat@kanatkitap.com
www.kanatkitap.com

İÇİNDEKİLER

Önsöz – Orhan Koçak	vi
Modernleşme ve Modernizm	1
Burjuvazinin Bilgisi: Descartes, Kant ve Romantizm	16
Modernizmin Eşiği	23
Cézanne'ın Özgürlüğü	57
Eşyanın Maddi Tılsımı	76
Her Yüz, Bir Öykü Yazar	83
Heidegger'in Işığı	86
Heidegger'in Faşizmle İlişkisi "Akıldışı" mı?	99
Kavafis'in Veda Ettiği İskenderiye	105

ÖNSÖZ

İşgüzar yandaşlarının anlatılarında, modernizm tek yönlü bir kahr-
ramanlık öyküsüne dönüşme eğilimindedir. Boğucu, kısıtlayıcı
geleneklerin yükünü atma cüretini gösteren modernist, kendisi an-
laşılmamak, hatta alay konusu olmak pahasına, zihnin (= İnsanın)
sınırsızlığına doğru tehlikeli bir hamle yapmıştır. Olaydan sonra, ha-
liyle tuzu kuru bir tavır benimsemek zorunda olan sanat tarihi ya da
düşünce tarihi anlatılarına şöyle kaydolacaktır bu çaba: Mümkünün
sınırlarını genişletmek için imkânsız istemek. Modernist propagan-
dist de, olayın tümüyle buna indirgenemeyeceğini, başlangıçta ger-
çek bir risk alındığını ve sonucun önceden belirlenmiş olmadığını
düşünse bile, tarihçinin hükmüne çarnaçar razı olur: Şimdiki post-
modernistlerin hiçbir ciddi risk almadan giriştikleri oyunlar da da-
ha hiçbir şeyin belli olmadığı bir yakın geçmişte birtakım adamların
(kadınların da, ama daha çok adamların) üstlendikleri gözü kara de-
neylerin ürünü değil midir. Şöyle der iyi niyetli propagandistimiz:
Modernizm, ancak olaydan sonra kaydedilebilecek bir zaferdir. – Bu
bahislerde birbirinin yüz seksen derece karşısında tavır alan Lyotard
ve Habermas gibi yazarların da bu noktada aşağı yukarı aynı kanıda
olduklarını biliyoruz: Birincisi için, modernizmin geç bir evresidir
postmodernizm, daha az safdil, daha külyutmaz bir evre; ikincisi
içinse, Aydınlanmanın henüz tamamlanamamış olması nedeniyle

modernist atılımın yaşadığı geçici bir yorgunluk hali. İkisinin de merakla gözünü diktığı yer, kendisinin temelde problemsiz olduğunu düşündükleri bir modernliğin geleceğidir.

Bu kitapta İskender Savaşır'ın büsbütün farklı bir strateji benimsediğini göreceğiz. Modernizmi, modernizmleri soruştururken, sonrasından çok, öncesine bakıyor Savaşır. Ve bu da ona modernizmi bir zafer olarak değil (ancak sonradan ilan edilebilecek bir zafer olarak bile değil) bir *zemin kaybı* olarak görme imkânı veriyor. Bu, "başlangıçta hiçbir şey kesin değildi," diyen iyi niyetli modernist propagandistinkinden de daha kaygılı bir bakış: Başlarken birçok şey aslında belliydi ve hiç de iyi değildi, diyor Savaşır. Habermas ile Frankfurt Toplumsal Araştırmalar Enstitüsündeki selefi Adorno arasındaki fark, Savaşır'ın yaklaşımına da ışık tutabilir: Habermas, modernliğin tam içinde patlak veren faşizm, fundamentalizm, militarizm gibi "çarpık olguları" Aydınlanmanın bütündenmemiş olmasına bağlar; Adorno içinse Aydınlanmanın kendi çelişkilerinin, başından beri varolan çarpıklık ve körlüklerinin ifadesidir bunlar. Bu paralellikten pek hoşlanmayacağını, çünkü Adorno'ya iyi gözle bakmadığını bilsem de ısrar edeceğim: Adorno gibi Savaşır da modernliğin (ve Aydınlanmanın) toptan, dolaysız bir inkârına savrulmaktan kaçınmaktadır. "Heidegger'in Işığı" başlıklı denemedeki bir cümlesi, Savaşır'ın kendi yöntemini de tanımlar: "Eleştirdiği şeyi korumak ya da tersi..." Toptan inkâr da aynı körlükle maluldür çünkü: Eleştirinin bazı en önemli gereçlerini verenin yine o eleştirilen şey olduğunu görmüyor, eleştiri zeminini hazırlayanın tam da o zemin kaybı olduğunu anlayamıyordur. Eleştirdiği şeyi korumak ve koruduğu şeyi de eleştirmek. Bu çift-edimli yaklaşımın bir örneğini, "Modernizmin Eşiğinde" denemesinde buluruz. Modern edebiyatın çıkışındaki eşzamanlı ama zıt iki yönelişe, Romantizm ve Gerçekçiliğe bakıyor burada Savaşır. Hugo'nun temsil ettiği Romantik yöneliş, saf öznelliğe altundan kalkamayacağı bir özerklik tanıdığı için sonunda karaya

oturmakta, kendi vaatlerinin çok gerisine düşmektedir. Ama sahneye Stendhal, Balzac, Tolstoy gibi “devlerle” giren Gerçekçilik de kendi çelişki ve körlüklerinden azade değildir. Kendisinin de saydam olmadığını, bir edebi (ve toplumsal) konvansiyonlar toplamı olduğunu göremediği için bir noktada kaçınılmaz olarak “ideolojikleşiyor,” düpedüz varolanın propagandasına dönüşüyordur. Üstelik, diyor Savaşır, kendi konvansiyonelliğinin farkında olmak bile kurtarmayacaktır Gerçekçi edebiyatı: Gerçekçiliğin ucu (bazı yorumlara göre “dorugu”) ve dar anlamda modernizmin de başlangıcı sayılabilecek Flaubert bu konvansiyonların pekâlâ farkındadır (hatta, *Türkçeye Bilirbilmezler* diye çevrilen “Bouvard ve Pécuchet”de romanın asıl konusu bu tür konvansiyonlardır), ama bu farkındalık onu Natüralizme ve sonuçta “piyasa romanlarına” varacak bir yozlaşma sürecini başlatmaktan alıkoyamamıştır. – Sevdiğini eleştirmek ve eleştirdiğini de sevmek (belki ancak eleştirebildiğini sevmek). Katlanılması zor bir yükümlülük değil midir bu? Hepsinin de “eksik”, “zaafı” olduğunu artık bildiğimiz bu yazarları hiç okumamak ya da artık okumamak daha iyi olmaz mı? Belki bunun kadar zevkli ve besleyici olmayan bir seçeneğin muhtemel programının ipuçlarını yine Savaşır’ın çift-edimli tavrında bulacağız: Onları işaret ettikleri ama varamadıkları yerden bakarak okumak, ama aynı zamanda kendi öncelerinden bakarak, nereden ve nasıl ortaya çıktıklarını sorarak okumak.

Birbirinden ayrılması zor da olsa, bu kitapta vurgu daha çok ikinci edim üzerindedir. İki edim arasındaki ayrım bile Savaşır’ın –özellikle “Heidegger’in Işığı”nde ve kitabın merkezi makalesi olan “Cézanne’ın Özgürlüğü”nde– tanımladığı biçimiyle bir *zemin kaybı* olarak *modernliğin* ve *Aydınlanmanın* beyhude çelişkilerini yansıtır: Akılla deneyim arasındaki, zorunlulukla rastlantı arasındaki, ruhla biçim ve öznellikle nesnellik arasındaki kısırlaştırıcı karşıtlıklar. Kökleri Sokrates sonrası Yunan felsefesinde olan, ama en keskin ifa-

desini Descartes'ın düşünce-madde düalizminde bulan bu karşıtlıklar, Savaşır için modernliğin "ilk günahı" gibidir; terimlerden birine ya da ötekine dayanarak karşıtlığa son vermeye çalışmak, sorunu daha da çözümsüz hale getirmekten başka sonuç vermeyecektir. Savaşır'ın benimsediği stratejinin Adorno'nunkinden (ve genç Lukács gibi başka bazı huzursuz modernizmlerden) farkı da burada ortaya çıkıyor. Nesneyle ve maddi tarihle bağlarını inkâr etmiş bir öznellik (mesela, Kierkegaard'un "içselligi") Adorno'ya göre de bir aldanış, sözcüğün kötü anlamıyla bir ideolojidir. Öte yandan, bu kopuşun kökleri de yine toplumun maddi süreçlerindedir (kapitalist üretim tarzının ürünü olan "soyut emek"). Ama Adorno için, böyle bir kopuşun henüz gerçekleşmemiş olduğu mutasavver bir geçmişe geri gitmek imkânsızdır; bu yöndeki çabalar, faşizm ve obskürantizm gibi yine aynı modern bölünmenin daha da canhıraş biçimlerini üretmekle kalacaktır. Başka bir deyişle, Adorno da gözünü geleceğe dikmiştir; daha doğrusu, bugüne ve geçmişe gelecekte bakmaya çalışmaktadır. Kilit geçmişte olsa bile anahtar geleceğindir.

Savaşır'ın reddettiği şey de geçmişle gelecek arasındaki bu radikal ayrılıktır. "Cézanne'in Özgürlüğü"nde yazdığı gibi, o da "felsefenin düalizm diye tarif ettiği şeyin, (...) gündelik hayatın dokusu tarafından sürekli ve kaçınılmaz bir biçimde yeniden üretil[digini]" kabullenmekle birlikte, geçmiş bugünün bilinci tarafından yeniden yorumlanıp yeniden düzenlenecek bir şifreler ve cansız nesneler yığını olarak bakmaktan kaçınır. Eğer özne-nesne ve benzeri düalizmler bugün sancılı bir sorun olarak yaşıyorsa, geçmişin hâlâ işlemeye devam etmesinden, bugün üzerinde talepleri olmasındandır bu. Geçmişte belirmiş ama hakkı verilmemiş ya da kendi kendini gerçekleştirememiş farklı ihtimaller, bugüne, bize sesleniyordur hâlâ. Savaşır'ın tek bir modernizmdense farklı modernist yönelişlerden söz etmeyi yeğlediğini belirtmiştim: Burada en çok Cézanne'la (ya da Cézanne'ın Monet'den farkıyla) temsil edilen bir modernist çizgi,

tam da özne-nesne ve tasarım-duyum gibi karşıtlıkların ötesine (ya da berisine) gitmesiyle, Savaşır için bu “farklı ihtimallerin” en güçlü temsilcilerinden biri haline gelir. Ve Cézanne’ın böyle konumlandırılması, kendi soyağacını da yaratacaktır: Ona kadar gelen ve ondan sonra da sürüp giden bir farklı çizgi vardır:

Kısacası, nesne ile öznenin, yaşananlarla onları yaşayanların birbirlerinden ayrılmamış oldukları bir an, bir anı ya da umut şeklinde Batı kültüründe Merleau-Ponty’den (ve Cézanne’dan) çok daha önceden beri varlığını sürdürüyordu. Merleau-Ponty bir geleneğin içinden, ona yaslanarak, onun kavramlarını kullanarak yazıyordu. Söz konusu düşünce geleneğinin ayırt edici özelliği, çok kabaca şöyle ifade edilebilir: Özgürlüğü öznenin ya da nesnenin mutlaklaşmasında değil ikisinin barışmasında, özneliği de nesneliği de [ikisini de] koruyarak aşan üçüncü bir halde aramak. (...) Başka bir deyişle, Merleau-Ponty özgürlüğü özneye nesnenin buluşması olarak kavrayan diyalektik düşünce geleneği içinde düşünüyordu. Kendisini bu gelenekten ayırt ettiği nokta, özgürlüğün insani, algılamada dünyayla birlikte “dilsiz ve yalnız bir yaşantı” olarak verildiğine inanması. Cézanne’ı da, yalnızca her tek insanın değil, kültüründe temelini oluşturan bu asli özgürlüğü görünür kıldığı için önemsiyor.

Böyle bir barışma için düşünmek, Savaşır’a göre, adına “*ustanın bilinci*” diyebileceğimiz bir düşüncelilik haline” götürecektir bizi: Zanaatkarın bilinci, işçiyle üretim aracının henüz birbirinden kopmamış, çalışmanın henüz soyut emeğe indirgenmemiş olduğu bir dünyanın bilinci. Bu tür bir çalışma ve bilinç halini Heidegger’in “çevre”, “etrafındalık”, “araç-gereç” ve “ele-gelirlik” kavramlarını kullanarak betimliyor Savaşır. Sorulabilir: Kapitalizmin mantığının her faaliyete hâkim olduğu, her türlü işin soyut emek-zamanla ölçüldüğü bir dünyada böyle zanaatkarca bir “düşüncelilik halini” korumak mümkün müdür? Savaşır’ın da aynı yazıda (“Heidegger’in İşliği”) hızla za-

naatkâr modelinden piyanist modeline, demek *sanatçı* modeline doğru geçmek zorunda kaldığını göreceğiz. Ama piyanist de muaf mıdır pazarın basınçlarından? O basınçlar, onu da kendi nesnesinden (çaldığı eserden) uzaklaşıp “virtüozlaşmaya,” demek her şeyi aynı ustalık ve parlaklıkla çalabilen bir soyut işçiye dönüşmeye zorlamıyor mudur? Özneden bağımsız bir nesne düşüncesi, yine de daha koruyucu bir işlev görmez mi böyle durumlarda?

Savaşır'ın kendi sözüyle cevap verebiliriz: “Soruları sorgulamak,” bu soruları da soruşturmaktan başka seçeneğimiz yok.

ORHAN KOÇAK

MODERNLEŞME VE MODERNİZM*

Orhan Koçak, *Sombahar*'da yayınlanan bir yazısında "modernleşme" ile "modernizm" arasında önemli bir ayrım yaptı. Onun anlatısında "modernleşme" öncelikli olarak maddi bir süreç, daha da doğrusu birbirleriyle ilişkisiz olmayan bir maddi süreçler toplamı olarak görünüyordu.

Nedir bu süreçler? Gerçi daha ileriki yıllarda "kapitalist olmayan" modernleşme tarzlarından da söz edilecektir ama yeni çağlar, yani XVII. ve XVIII. yüzyıllar söz konusu olduğunda modernleşmeyi "kapitalistleşme" ile eşanlamlı olarak kullanabiliriz. O halde modernleşmeyi oluşturan maddi süreçleri, doğrudan doğruya kapitalist üretim tarzının tahlilinden hareketle okuyabiliriz. Nedir bunlar?

Bir önem sırası gözetmeden sayıyorum: İşgücü ve sermaye piyasası üzerindeki geleneksel kısıtlamaların kaldırılması (örneğin bu bağlamda, tahılın dış ticarete konu olabilen bir meta halini alması önemli bir dönüm noktası olarak ele alınabilir), hayatın giderek daha genişleyen alanlarının sermaye birikimi mantığına göre örgütlenmesi, üretim ve tüketimin giderek standart kalıplarda tüketilmesi (bu bağlamda da yerel bir örnek verilebilir; örneğin Çengelköy hıya-

* Bu yazı Iskender Savaşır'ın, 1994'te BILAR'da "Modernizm ve Edebiyat" başlığı altında düzenlenen seminerde yaptığı konuşmanın kendisi tarafından yazılaştırılmış şeklidir.

rının, Arnavutköy çileğinin, Kanlıca yoğurdunun artık hayatımızda bir yer tutmaması; bunların yerini standart hıyarın, kokusuz çileklerin, SEK yoğurdunun vs alması), yerel özgüllüklerin önemini yitirmesi, formel –biçimsel– özgüllüklerin giderek yaygınlaşması vd...

Orhan Koçak, maddi süreçler toplamı diye tanımladığı modernleşmenin karşısına, kültürel bir hareket olarak tanımladığı modernizmi koymuştu. Böyle tanımlanmış bir ayrıma benim bir itirazım yok. Ama modernleşmenin kendisinin de düşünsel bir boyutu olduğunun kaydedilmesi kaydıyla...

Nedir bu düşünsel boyut? Çok kestirme bir şekilde, özgür düşüncenin kendi hareketi içerisinde, kendi dışında, kendisine yabancı hiçbir dayanak, ilke ya da otoriteye başvurmaksızın keşfettiği kavramlar doğrultusunda, hayatın tamamının yeniden örgütlenmesi tasarısı, diye özetlenebilir. Bu anlamda, düşünce özgürlüğü ideali ile modernleşme tasarısı arasında, yalnızca tarihsel ya da rastlantısal olmayan bir bağ vardır.

Açmaya çalışayım: Sermaye ve işgücü piyasaları üzerindeki kısıtlamaların kaldırılması, yerel özgüllüklerin anlamını yitirmesi, biçimsel özgüllüklerin yaygınlaşması, yalnızca sermaye birikimi mantığının taleplerinden ibaret değildir; aynı zamanda özgür düşüncenin bir türünün, klasik akılcılığın, kendi hareketi içinde keşfettiği gerekliliklerdir de... Kişinin soyundan sopundan, kendisinin ya da daha da önemlisi, seleflerinin yaşadığı belirli bir özgül tarihten ötürü sahip olduğu ayrıcalık ve zaafılar, akılcı bir çerçevede gerekçelendirilemezler. Bu yüzden akılcı bir toplum düzeni ancak, kimden ve nerede doğmuş olurlarsa olsunlar, herkesin, eşit haklara sahip özgür bireyler olarak addedilmesi temelinde kurulabilir. Dolayısıyla birörnekleşme ve evrenselleşme iktisadi/pratik olduğu kadar felsefi/teorik bir taleptir de.

“Modernizm” dediğimizde ise tamamen farklı türden bir yaratıkla karşılaşıyoruz. Bir kere, tarihsel olarak daha kolay sınırlandırılabilir. Öncüleri daha önceki bir tarihte belirmeye başlamış olsa da,

1880'lerle 1930'lar arasında, iki dalga halinde yaşamış, iki kuşak tarafından taşınmış bir kültür hareketinden söz ediyoruz.

Şimdi sırf bize kilometre taşı olsunlar diye bazı adlar sayacağım: Öncüler arasında en başta Flaubert'le Baudelaire, ama aynı zamanda kuzeyin Hegel karşıtı filozofları Schopenhauer, Kierkegaard ve Nietzsche, müzikte ise Wagner sayılabilir.

Birinci dalga ya da kuşak diye andığım kümenin en önemli ismi, kuşkusuz, ressamı ve müzisyenleriyle izlenimciler. Ama müzikte yalnızca izlenimcileri değil, Orta Avrupa'nın postromantiklerini de, Gustav Mahler'i ve Richard Strauss'u da saymak gerekiyor. Diğer yandan, bu günden bakıldığında çok fazla önemli görünmeyen bazı yazarlar var: Huysman, genç Yeats. Tiyatroyu çok sevenler sözlerime alınmasınlar ama ben Ibsen'le Strindberg'i de bu nispeten önemsiz yazarlar kümesine dahil ederdim.

Bütün bu isimleri bir arada anmamıza imkân veren nedir? Yalnızca aynı tarihte yaşamış olmaları mı?

Modernizmin birinci dalgasının en önemli özelliği, XIX. yüzyıla egemen olmuş olan ilerlemeci akılcılığa karşı gelişen büyük bir tepkidir. Huysman ve Yeats'in eserleri Theosophie gibi çeşitli mistisizm tarzlarına, mitolojiye, ortaçağlara duyulan yoğun ilgiye tanıklık eder. Mahler, R. Strauss ve ilk eserlerinde Schoenberg, müzikte XIX. yüzyıl akılcılığının ifadesi sayılabilecek klasik armoninin dilini, bu akılcılığa alabildiğine yabancı hedeflere ulaşmak uğruna eğip bükerek kullanırlar. Gerçi izlenimcilik İngiliz resminde ancak XX. yüzyılın başından sonra etkili olmaya başladı, ama modernizmin ilk dalgası diye andığımız bu dönemde, İngiliz resmine, XIX. yüzyılda hâlâ ilerlemeci modern zamanların başlangıcı sayılan Rönesansı temsil eden Raffaello'nun öncesine, daha 'ilkel', 'primitif', 'naiv' bir resim tarzına dönme yönünde güçlü bir eğilim hâkim oldu.

Ama söz ettiğimiz akılcılık eleştirisi, tam karşıtı olarak anabileceğimiz bir eğilimle bir arada var oluyordu. Huysman, Emile Zola'nın

çağdaşıydı. Ve Zola'nın elinde akılcılık, artık bir ideal olmaktan çıkıp bir tekniğe dönüşüyordu. XIX. yüzyılın son yirmi yılı mistisizmin, akıldışı'nın olduğu kadar, pozitivizmin de doğuş dönemi. Auguste Comte eserini bu dönemde verdi. Pozitivizmin ufkunda Aydınlanmanın idealleri, ancak bir tekniğin uygulanmasına indirgenbildiğinde yer alabiliyor, ahlak ve irade reddedilen hurafeler arasındaki yerlerini alıyorlardı.

Yüksek modernizm (Modernizmin altın çağı)

Kabaca yüzyıl başıyla birlikte, "modernizmin altın çağı" diye nitelenebileceğimiz bir zamana giriyoruz. Ama modernizmin ikinci dalgası, "altın kuşağı" hakkında konuşmak, modernizmin ilk hamlesi üzerinde konuşmaktan daha zor. Birbirleriyle ilişkili iki ayrı nedenden ötürü:

Birincisi: Hangi dilde konuşacağız modernizmin altın çağı ya da "yüksek modernizm" hakkında? Retorik bir soru değil bu... Bir "üst-dil"e imkân vermeyen bir dönemden söz ediyoruz. Çünkü bugün hangi alanda faaliyet gösteriyor olursak olalım, kullanacağımız dil eninde sonunda kökenlerini, hatta yalnız kökenlerini değil en parlak ürünlerini de sözünü ettiğimiz dönemde bulacaktır. Dolayısıyla kullanacağımız dil ister istemez bir tarafın dili olacağından, bir "üst-dil" olma imkânından yoksun kalacaktır. Örnekleyelim: Bugün grafik sanatların hangi dalında faaliyet gösteriyor olursanız olun, kullanacağınız görsel dilin kökenleri bu dönemde yatıyor olacaktır. İfadecilik ve konstrüktivizm, kübizm ve gerçeküstücülük, Kandinsky'nin ilk soyut resimleri ve Mondrian'ın şematiklikle aralarına kılpayı mesafe koyan, bazen vakur bazen neşeli tabloları, hep bu dönemin ürünleridirler.

Müziğe döndüğümüzde, yalnızca bu döneme damgasını vurmuş olan üç devle, Bartok, Stravinsky ve Schoenberg'le değil, aynı zamanda yeni bir müzik dilinin, cazın doğuşuyla ve popüler müzik tarafından içerilişyle de karşı karşıya kalıyoruz.

Diğerleri kadar uzmanlaşmamış –“meslekleşmemiş”–, dolayısıyla daha az ele avuca gelir bir kültür alanı olan edebiyatla ilgili olarak ise yalnızca bazı isimler vermekle yetineceğim: T. S. Eliot, Virginia Woolf, James Joyce, William Faulkner, olgun Yeats, Ezra Pound, belki daha çok birinci döneme ait özellikleri hâlâ inatla sürdüren Hermann Hesse...

Modernizmin birinci kuşağı için akılcılığın, gerek karşı çıkılan, sorgulanan bir şey, gerekse de yüceltmeyi andıran bir el çabukluğuyla teknik düzeyine indirgenen bir şey olarak başköşeyi tutmaya devam ettiğini söylemiştik. Yüksek modernizm için de bu türden toparlayıcı bir genellemede bulunmak mümkün mü? Belki ancak şu:

Modernist eserler kendilerine, akılcılık gibi kamuoyunun genel sağduyusu (ya da “egemen ideoloji”) tarafından bir düzenleme ilkesinin dayatılmasını reddeden, farklı bir düzenleme ilkesine başvuran eserlerdir. Nedir bu farklı düzenleme ilkesi?

Yine Orhan Koçak’tan yardım almaya çalışalım, belki biraz yerelleşmemize yardımcı olur: Orhan Koçak, İsmet Özel’in bir cümlesine, “Modern şiir bir edebiyat türü olarak değil, bir yaşantı olarak doğmuştur,” cümlesine içerik kazandırmaya çalışıyor. Nedir modernist esere kaynaklık eden düzenleme ilkesi olarak “yaşantı”? Orhan Koçak’a göre yaşantı ancak “hayatın, ömrün, görgünün ve bilimsel deneyin işgali”nden kurtulduğunda kendi gerçek anlamına kavuşabilir.

Hayat çok genel bir kavramdır, her şeydir, her şeye karşın sürüp gidendir. Bir süreklilik anlamı taşısa da, yaşantının öznel sürekliliğinden farklıdır bu: Yeniyi, olmayanı, bilinmeyi içermeyen. Yaşantının bilinmeyi, her zaman bir boşluğu, bir hiçleşme ya da hiçlikten çıkamama olasılığını da birlikte getirir; yaşantının hırsla, istekle nesneye yönelmesi ve hayatın verilerine sarılması da bundandır, kendisine hep eşlik eden bu kayıp duygusundan, hiçliğe geri dönme korkusundandır. Hayat bu korkuyu tanımaz, çünkü her zaman oradadır: “Ben” yokolduğu zaman, o kalacaktır. Bir risk

değil, bir dayanaktır. Ruhsal değildir, fiziksel de sayılmaz: Organiktir. Daha doğrusu, bir organizma eğretilmesidir. Ve bireysel değil, geneldir, kamusaldır. (...)

Ömür. (...) Hayattan daha eski, daha klasik, çünkü daha sınırlanmış ve lokal bir kavram. Ömür dışardan verilir özneye; özne sadece mütevekkil (ya da isyankâr) taşıyıcısıdır onun. Sonsuzluk yanılsamasını dışlamıştır. Ama kendi sınırlı süresi içinde de hayattan kâm almaya bakar, onun sunduklarına değer verir. (...)

Görgü, bu kavramlar içinde yaşantıya en yabancı olanıdır. İster adab-ı muaşeret anlamında alalım, ister birikmiş ve aktarılmış deney anlamında, görgü her zaman çoktan tamamlanmış ve özneye dıştan verilmiş bir bilgi bütününe işaret eder. Görgünün varlığı duyulmaz; ancak eksikliği ya da fazlalığı fark edilir. Bir yaşantı ya da deney konusu değildir çünkü: Görgüyü denemeye, yaşa(ntı)lamaya, ona yeni kurallar eklemeye yeltenen kişi, sadece görgüsüzlük yapmış olur. Ama yaşantının kaynaklarından biri de bu görgüsüzlüktür, yaşantıyı örten kamusal ya da geleneksel zarın birden yırtulmasını ve ham deneyin belirmesini sağlayan bu toyluktur. ("Melih Cevdet: İkinci Yeni'den Sonra", *Defter*, Temmuz-Kasım 1990, sayı 14)

Demek ki yaşantı olanağı, hayatın organik akışının parçalandığı, bu akıştan süzölmüş bilgi birikiminin artık yetmez olduğu, teklemeye başladığı noktada doğuyor. Bunu, bireyin anlam sorumluluğu karşısında dayanaksız kalması şeklinde de açımlayabiliriz. Hiçliğe, yokluğa yuvarlanma tehlikesinden kaynaklanan hırsla yönelinen nesnenin anlamı, ancak yine son derece bireysel ve tekil olan duyular, izlenimler, duygular ve çağrışımlardan hareketle inşa ya da keşfedilecektir.

Modernist eserlerin güçlüğü de, temellerinde yatan bu düzenleme ilkesinin bireyselliği ve tekilliği ile yakından ilişkilidir. Moder-

nist sanatçı (ya da aydın) izleyicisi ile arasında karşılıklı anlaşılabilirliği mümkün kılacak ortak zemini yitirmiştir.

Bu anlaşılma güçlüğüne aşmak için başvurulmuş tipik bir stratejiye değinmeden geçemeyeceğim. Yaşantı ile hayat arasındaki bu kopukluğu aşmak üzere, görgünün temel düzlemine, kültürde en yaygın olarak bilindiği varsayılabilir ve kurucu bir işlev atfedilebilecek edebi türe, efsanelere başvurmak... Bu eğilimin en tipik örneği belki de Thomas Mann'dır: *Yusuf ve Kardeşleri*'nde Ahdiatık'teki Yusuf hikâyesi, *Dr. Faustus*'ta Faust efsanesi, *Lotte im Weimar*'da Goethe'nin efsanevi şahsiyeti, Mann'ın kendi emsalsiz yaşantısı –öznel deneyimi– ile kamu tarafından anlaşılabilirlik arasındaki boşluğu doldurabilmek üzere, sanki neredeyse can havliyle tutunulmuş birer kalıp gibidirler. Ama Thomas Mann tipik –dolayısıyla ulaşılabilir– bir örnekse, ondan çok daha zor, yani şaşırtıcı ve çarpıcı olan örnek, *Ulysses*'in James Joyce'udur. Çünkü Joyce, her zaman edepli kalmayı gözetken Mann'ın aksine, yaşantının kendi diline, 'dilimsisine' (belki o dilin iletilemezliğine) çok daha sadık kaldığı, "bilinç akışı" tekniğini varabileceği en uç noktalara vardığı halde, yapıtını Batı kültürünün en temel, en 'kurucu' efsanelerinden birinin, *Odyseus*'un şeması üzerine kurmuştu.

Bu tür bir perspektiften bakıldığında, Mann ve Joyce gibi dış dayanaklara başvuran romancılarla kıyaslandığında, bu tür dayanaklara gönül indirmeyen William Faulkner ve Virginia Woolf gibi romancıların daha halis, çünkü yaşantının kendi anlam örgüsüne daha sadık modernistler oldukları düşünülebilir. (Virginia Woolf, yapıtı sayılması gereken *Dalgalar*'a kaynaklık etmiş olan imgeyle ilgili olarak, *Günlükler*'inde sık sık suların yüzeyinde beliren bir yüzgeçten söz eder. Bu imgeye *Dalgalar*'da rastlamayız. Ama elli dört yaşında ölmeye karar verdiğinde Virginia Woolfun, pardösüsünün ceplerine çakıl taşı doldurup Ouse Irmağının sularına yürüdüğünü biliyoruz.)

Ama diğer yandan...

Belki de, Bartok, Stravinsky, Mann, Joyce ve şürekâsı gibi yaşantı-ötesi kalıplara başvuran sanatçıların benimsediği stratejinin anlamı, yalnızca anlaşılma ya da iletişim kurma sorunlarından hareketle anlaşılamaz. Belki de söz konusu aydınlar (yazarlar, müzisyenler ve hatta bazı ressamlar), geçmişten, çok da eski olmayan bir geçmişten devraldıkları bir gerilimi, hâlâ yaşatmaya çalışıyorlardı.

Bir an için Orhan Koçak'ın ince ayrımlarını, belirli bir indirgemeye tabi tutmayı deneyelim. Zaten Orhan Koçak'ın kendisi de, "yaşantı"nın, "öznel deneyim"in, dinler ve kutsal diller tarafından vazedilen "hayat"ın, şehirlerin meydan ve sokaklarının hazzına ve şiddetine aşina olan "ömür"ün ve daha çok belki saray çevrelerine özgü, resmi bir erdem olan "görgü"nün tümünden, ayrı biçimlerde de olsa farklı olduğunu söylüyordu. O halde üçünü, "hayat"ı, "ömür"ü ve "görgü"yü tek bir başlık altında, "kamu" başlığı altında toplayalım. Kamu: yani otoritenin, yasanın, düzenin, başka bir deyişle önceden kestirilebilir olanın alanı... Henüz kullanmaya başlamadığımız psikanalizin diliyle söyleyecek olursak, Baba'nın hükmü altında olan alan...

Bunun karşısında ise yaşantının önü açık alanı – belirsizliğe, muğlaklığa, birden çok anlama, mutluluğa ve yokluğa açık alan... Yasa'nın yasaklamaya çalıştığı, ama sürekli elinden avcundan kaçan bir alan... Yine psikanalitik dille söyleyecek olursak, "pre-Oidipal Anne"nin alanı: Bir tür anlamsızlıktan yoksun olmasa da, henüz anlam kazanmamış sesler, müzik gibi; "voices dying with a dying a fall"; ancak yitirilme halinde haurulanabilen bir varoluş tarzı; "bize bir zevk-i tahattur kaldı/ bu sönen, bu gölgelenen dünyada".

Evet, belki de benim biraz önce "daha halis" diye andığım ve eserlerini tamamen yaşantıyı bir biçim ilkesi olarak benimseyerek düzenlemiş modernistlerden farklı olarak, Eliot gibi, Mann gibi (Pound?, Nâzım Hikmet?), hatta belki de Bartok ve Braque gibi modernistlerin yapmaya çalıştığı, eserlerinde bu iki farklı perspektif/varlık alanı arasındaki gerilimi korumaya çalışmaktı.

Ama nasıl?...

“Kamu” ile “özel alan” demiştik... Eşitlik ideolojisine olan bağlılığımız (“angajmanımız”) eşitsizliğin bütün insani tavır alışlara içkin bir özellik olduğunu görmezlikten gelmemize yol açmamalı. Dolayısıyla “kamu” ile “özel” gibi iki terim kullandığımızda, bunlardan hangisinin egemen konumda olduğunu sormamız gerekiyor; hayatta değil, modernist yazarların eserlerinde...

Sorunun cevabı açık olsa gerek: Özel hayata, yaşantıya, kamunun, iktidarın dilinden –taleplerinden, gereklerinden– hareketle yaklaşmak ahlakçıların ve yasa koyucuların işidir; modernist sanatçıların değil... Eliot gibi, Mann gibi modernist sanatçılar zaman zaman ahlakçılar ve yasa koyucularla aynı yerde buluşmuş olsalar da, oraya tam tersi yoldan gelerek vardılar. Kamuya özel hayatın diliyle yaklaştılar; Baba’yı Anne’ye özgü imgelerden hareketle yorumlamaya kalkıştılar; Otorite’yi ve Yasa’yı bir şefkat konusu haline getirmeye çalıştılar. Eliot’ın Katolik Kilisesi ile kurduğu ilişkiyi ve kraliyetçiliğini, Thomas Mann’ın bir dönem proto-Nazi Alman milliyetçiliği ile kurduğu gönül bağı, Ezra Pound’un faşizmini, Nâzım Hikmet’in Stalinizmini bu çerçevede yorumlayabilirsek, belki daha anlayışlılıkla karşılayabiliriz.

Son dalga

Konuyu çok dağıttığının farkındayım, ama modernizmin 1930’larla başlatılabilecek ve postmodernizm ile modernizm arasında bir köprü gibi hizmet görebilecek yorgun bir son dalgasına değinmeden edemeyeceğim.

Neden 1930’lar?

Modernizmin altın çağı, aydınların yaratıcı enerjisinin hayatın bütün alanlarını tehdit ettiği bir dönemde yaşandı. Başka türlü de söyleyebiliriz: Yalnız sanat ve kültür alanında değil, hayatın her alanında, yerleşik kurumların hiçbirinin aydınların ıslahatçı ya da dev-

rimci enerjisine dayanacak kadar güçlü ya da köklü görünmediğini söyleyebiliriz. Gerçi Avrupa'da devrimci dalganın daha 1920'ye varıldığında tükendiği, bu anlamda da siyasal kurumların dayanıklılığını kanıtladığı iddia edilebilir. Ama 1920'ler boyunca, devrim dalgasını atlatan bu siyasal kurumların kendilerinin nasıl işleyeceği konusuna yoğun bir belirsizliğin egemen olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca dönemin iktisadi hayatına egemen olan (ve bir bakıma 1980'leri haber verirmiş gibi görünen) spekülâtif mali sermaye hareketleri, siyaset düzleminde yitirilmiş olan "sonsuz olanaklar" ülküsünün, hayatın diğer alanlarında sürdüğü yanılsamasına katkıda bulunuyordu. (Caz Çağı)

Dönüm noktası biliyoruz ki 1929'du: Büyük Buhran, köhnemiş gibi görünen bütün eski kurumların (başta Devlet olmak üzere) ve değerlerin (başta ahlak olmak üzere) yeniden tahkim edilmesine yol açtı.

Modernizmin altın çağının en güçlü sezgilere sahip düşünürlerinden biri olan Walter Benjamin, "Yeniden Üretim Çağında Sanat" başlıklı ünlü yazısında, teknolojik gelişmenin, eskiden kültüre (ya da politikaya) özgü olan hayat alanlarının, sermaye hareketleri ve egemenliği karşısındaki görelî özerkliğini yitirmeye başlaması sonucunu verdiğini yazmıştı. 1930'lardaki gelişmeler Benjamin'in erken öten bir horoz olduğunu kanıtlayacaktı. Avrupa'da faşist devletler, Amerika'da New Deal, Sovyetler Birliğinde Stalinizm, XX. yüzyılın ilk otuz yılında piyasaya savrulan ve piyasaya özgü belirsizlik koşullarında kendilerine özgü varoluş biçimleri arayan aydınları yeniden istihdam edecek, barındıracak (ve belki de ehlileştirecek) olanak ve kurumlar yarattı.

Burada belki tipik bir örnek olarak Frankfurt Okulu'nun kaderini anabiliriz. Mirasyedi bir işadammın parası ile Frankfurt Okulu'nu kuran aydınlar, Nazi rejiminin baskısı altında ABD'ye göçmek zorunda kalınca, Okul'u da oraya taşımış oldular. Ama bu kez 'pat-

ron'ları, kendi öğrenci ve dostları olan eksantrik bir işadami değil, New York Belediyesi (yani kamu) tarafından sübvansede edilen New School for Social Research olacaktır.

Frankfurt Okulu'nun düşüncesine, söz konusu dönüşümden nasıl etkilendiğini belgeleyecek kadar hâkim değilim. Ama başka örnekler de düşünülebilir: Akla, müzik eğitimciliğini ve örgütçülüğünü besteciliğiyle neredeyse eşit ölçüde önemseyen, modern müzik festivalleri düzenleyen, Türkiye Cumhuriyetine modern bir konservatuvar armağan eden Paul Hindemith geliyor. Teknik ayrıntılarına inmeden, nasıl nitelendirebiliriz Hindemith'in müziğini? Neoklasisizmin, Stravinsky'nin ilk eserlerinin ilkel ve yabanıl dans ritimleriyle, kakışımrlarla örölmüş dilinden de, Schoenberg'in ve Alban Berg'in entelektöel bir şiddetin marazi bir duygusallığın hizmetine koşulduğu eserlerinden de, yorgunluğu ve düşünceliliği ile ayrılan ölçölü dili...

Ama söz konusu farkın iki ayrı müzisyen kuşağı arasındaki fark olduğu düşünölmemelii... Hindemith'i Stravinsky'nin ilk eserlerinden ayıran mesafeye benzer bir mesafe, *Ateş Kuşu*, *Petruşka* gibi eserleri Stravinsky'nin kendi neoklasik eserlerinden, sözgelimi *Pulcinella*'dan ayırır. Diğer yandan başlangıçta bir araştırmacılığın ifadesi olan atonal müzik, akademik müzik kurumlarında, modern konservatuvarlarda neredeyse bir matematik temrinine dönüştü.

Benzer bir sürece diğer költür alanlarında da rastlamak mümkün. T. S. Eliot'un kendisini en galiz sokak argosu ile Sanskritçe, klasik Yunanca gibi ölü dillerin kutsal nüfuz edilmezliği arasındaki gerilim üzerine kuran şiirsel dilinin, W. H. Auden, Stephen Spender gibi şairlerin elinde, kibar salonlarda bile yadırganmayacak bir "manne-rism"e, bilgece bir ölçölüğe dönüştüğü, elbette doğru. Ama benzer bir dönüşümü T. S. Eliot'un kendi şiirinde, "Çorak Ülke"yi şairin son şiiri "Four Quartets"ten ayıran mesafede de görmek mümkün.

Edebiyatta olsun, müzikte olsun, görsel sanatlarda olsun (Picaso'nun kübizm, Kokoschka'nın ifadecilik, de Chirico'nun metafizik

döneminden sonra giriştikleri anıtsallık arayışları) neoklasisizm, sanatçılara izler-çevreleriyle yeni bir buluşma olanağı sunuyordu. Ama bu eğilim, modernizmin altın çağının T. Mann, J. Joyce gibi ustalarının, eserlerini kurucu efsanelerle yaşantı arasındaki gerilim üzerine kurma stratejileri ile karıştırılmamalı. Thomas Mann için *Faustus*, James Joyce için *Odyseus* (T. S. Eliot için *İlahi Komedya*) bir köken, bir dayanak arayışının karşılığı olarak bulunmuş efsanelerdi. Oysa modernizmin son dalgasının yorgun aydınları için neoklasik dil, efsanevi bir hakikat anına işaret eden bir imge değil, içinde bütün tarihsel mirasın barınabileceği bir 'hayali müze', özellikle yüksek eğitim kurumları tarafından desteklenen ortak bir kültür ve terbiye inşa etmenin aracıydı.

Buraya kadar söylediklerimin, modernizmin son dalgası diye kümelendirdiğim aydın, sanatçı ve yapılara yöneltilmiş bir eleştiri gibi algılanmasından endişe ederim. Amacım, belirli bazı tercih ya da stratejileri eleştirmek değil, nesnel bir eğilime işaret etmek.

Birçok sanatçı ve aydın, bizim 1930'lar diye andığımız dönüm noktasının, kendi verimlerindeki öneminin farkındaydı. (Örneğin Heidegger *Varlık ve Zaman*'la daha sonraki eserleri arasındaki ilişkiden söz etmek için "Kehre" – "dönüş, viraj" – kavramını kullanır.) Ama bizim açımızdan bu dönüştün ne anlama geldiğinin en aydınlatıcı tanığı, Wittgenstein'in birinci ve ikinci dönem felsefeleri arasındaki fark...

"Son dalga" diye andığımız dönem içinde Wittgenstein, "tümüyle özel bir dil" in olamayacağını, dilin doğası gereği özel olamayacak –başkalarına muhtaç– bir şey olduğunu kanıtlamaya çalışıyordu. Bu genel değerlendirme çerçevesinde Wittgenstein'in "özel bir dilin olanaksızlığı" hakkındaki kanıtını özetlemeye kalkışmayacağım. Ama Wittgenstein, tam anlamıyla özel olan bir dilin olanaksız olduğunu kanıtlamaya çalışmanın yanı sıra, başka şeyler de yapıyordu. Örneğin, modernizmin altın çağının ustalarıyla ilgili olarak andığımız "kurucu efsane" imgesinin ima ettiği türden bir hakikat anını sorguluyordu.

Ama Wittgenstein'in sorgulaması, örneklerini kadim Yunan'da da, birazdan değinme fırsatını bulacağımız, Aydınlanma çağıının Diderot, Voltaire gibi düşünürlerinde de görebileceğimiz türden klasik bir kuşkuculuğun örneği değildi.

Klasik kuşkuculuğun stratejisi, öznel deneyimin gelgeç de olsa 'mücbir' ('buyurucu') olan gerçekliğinden hareketle, herhangi bir genel hakikat imkânını sorgulamaktı. Bu perspektifte, neredeyse bir duyum derecesine indirgenmiş olan deneyimler, gerçekliğin kurucu ögesi olarak ele alınır; bu şekilde tanımlanmış deneyimlerin diline tercüme edilemeyen genel kavram ve hakikatler ise reddedilir. Oysa Wittgenstein'in felsefi sorgulaması, doğrudan doğruya deneyim ve genel hakikat ya da, daha tanıdık bir kavram çiftiyle söyleyecek olursak, teori-pratik kutuplaşmasını aşındırmaya yönelikti. Bir yandan, deneyimin klasik deneyimcilerin (ve kuşkucuların) sandığı kadar 'masum' bir şey olmadığını, kendi içinde, kendi "şimdi ve burada"sının çok ötesine geçen genel kavram ve kurallar barındırdığına işaret ederken, bir yandan da, en genel teorik önermelerin bile, son kertede, bir hayat tarzının (biçiminin) ifadesi olduklarını, ancak onları çevreleyen ve çerçeveleyen bir pratik, bir "dil oyunu" sayesinde anlam kazanabileceklerini göstermeye çalışıyordu.

O halde modernizmin altın çağı ile son dalgası arasındaki farkı, Wittgenstein'in terimlerinden hareketle, şöyle dile getirmeyi deneyebiliriz: Altın çağ sırasında, caz çağıının kriz (ya da sahte bolluk) koşulları, bazı özel (alt- ya da üst-) dillerin hakikate ulaşmak konusunda ayrıcalıklı bir rolü olduğu inancına (ya da yanılsamasına) olanak verecek –marjinal de olsa– özel bazı pratiklere izin veriyordu. (Wittgenstein'in ilk eseri olan *Tractatus Logico-Philosophicus*'un dilini de bunlar arasında sayabiliriz.) Oysa 1930'lardan itibaren hayat, böylesi marjinal pratiklere izin vermeyen yeni bir nizama, bir düzenlemeye tabi tutuldu. *Tractatus*'un dile getirilebilecek her şeyi söyleme iddiasında olan çetrefil dili, yerini, gündelik dilin yine gündelik dil

aracılığıyla çözümlemesine bıraktı. İki dilin yöneldikleri amaçlar da farklıydı: *Tractatus* hâlâ hakikate değilse de bilimsel doğruluğu andırır bir ölçüde sadık kalmaya çalışıyordu. Oysa *Felsefi Sorgulamalar* daha çok terapiyi, sağaltımı andırır bir işlev görmeyi, bizi yanlış yaşamış bir tarihin miras bıraktığı yüklerden, tasalardan arındırmayı hedefliyordu. Sorun olduğunu sandığımız yerde sorun olmadığını göstermeye çalışıyordu. Bir saydamlaşma ve hafifleme çabasıydı.

Edebiyat ve sanatlarda da neoklasik "mannerism," benzer bir ortalama gündelik kültür dili oluşturuyordu. Batı üniversitelerinde 'humanities' (beşeri bilimler) giderek önem kazanmaya başlıyor, F. R. Leavis gibi eleştirmenler ortalama bir kültüre sahip herkesin, hiç değilse aşına olması gereken 'bir büyük geleneği' tanımlamaya çalışıyordu. I. A. Richards'ın "pratik eleştirisi" ise, edebi metinler hakkında bilimsele yakın bir sonuç elde etmek, dolayısıyla onları, bir anlamda, büyüklerinden arındırmak amacını güdüyordu.

Ama bu bağlamda asıl sözü edilmesi gereken düşünce okulu, herhalde Yapısalcılık olmalı. Modernizmin ayırt edici özelliği olarak yaşantıyı tespit etmiştik. Yüksek modernizmle birlikte de yaşantı bir düzenleme ya da biçim ilkesi halini aldı. Oysa en olgun ifadesini herhalde Lévi-Strauss'un görüşlerinde bulan yapısalcılıkta yaşantının insan varlığının (ya da sanat ürününün) oluşumundaki rolü, neredeyse mutlak denebilecektir tarzda reddedildi. Yaşantı düzeyinde gözlemlenen çeşitlilik, kendisi yaşantıların berisinde duran ve onlardan etkilenmeyen değişmez bir zihnin, neredeyse rastlantısal sayılabilecek tezahürleri gibi algılanıyordu. Yine Orhan Koçak'ın terimleriyle söyleyecek olursak, yaşantı ve "hayat", "ömür" gibi kavramlar arasında varolan gerilim, söz konusu kavramlardan da genel olan "zihin" ya da "akıl" diye adlandırabileceğimiz bir kavram lehine çözülmüş oluyordu.

Toparlamaya çalışacak olursak: 1890'larda kapitalist sistemin ilk kez dünya ölçekli bir krize girmesi, yalnızca "yüz yıllık barış"ın (K.

Polanyi) sonunu haber vermekle kalmıyor, aynı zamanda çok daha uzun yüzyıllardır modernleşme projesinin kimi zaman öncüsü, kimi zaman destekçisi olmuş olan, ama konumuz açısından en önemlisi, modernleşme projesinin düşünsel üstyapısını –aydınlanma projesini– dile getiren aydınları istihdam eden, onlara meşruiyet konumları sağlayan merkezi devletin dibini oyuyordu. Aydınlanma projesine daha başlangıcından beri içkin olmuş olan eleştirel ve hayali boyutun özerkleşerek “modernizm” diye andığımız kültür hareketine dönüşmesi, işte bu koşullarda gerçekleşti.

Ancak 1929’un büyük buhranını izleyen yıllarda merkezi devleti yeniden tahkim etme yolunda çeşitli girişimlere tanık olundu. Bu bağlamda ilk akla gelecek örnekler Alman ve İtalyan faşizmleri olabilir, ama ABD’de Roosevelt’in New Deal’ini kışkırtan dinamikler de temelde çok farklı değildi. Hepsinin de ortak yönelimi, sermayenin dolaysız ve kör hareketlerini bir ölçüde olsun dizginleyebilecek, bunun için de sermaye karşısında görece bir özerkliğe sahip olan aygıt ve kurumlar yaratmaktır. Bu düzenlemelerin ‘süzülmüş bir hulasası’ diye nitelendirilebilecek bir biçim, II. Dünya Savaşından sonra, gerek uluslararası gerekse ulusal düzeylerde göz kamaştırıcı (ya da iç bulandırıcı) bir istikrar kazandı.

İşte “modernizmin son dalgası” diye nitelendirdiğim kültürel üretim bu koşullarda gerçekleşti. Yüksek modernizmi Aydınlanma tasarısının en yaratıcı ve özeleştirel anının görünürlük ve dil kazanması diye tanımlayabiliyorsak eğer, modernizmin son dalgasını da, bu dilin son kez ehlileştirilmesi, kurumsal bir yuva edinmesi olarak kavrayabiliriz.

DeFTER, Bahar 1995, sayı 23

BURJUVAZİNİN BİLGİSİ: DESCARTES, KANT VE ROMANTİZM

1.

Alman idealizminin çözmeye çalıştığı felsefi (ve hayati) sorunları kavramak için önce en başa, gelişmekte olan burjuvazinin toplumsal bütünlük içerisindeki yerine geri dönmek gerekiyor. Burjuvazi üçüncü zümrenin içinden doğdu. Üçüncü zümrenin feodal düzen içerisinde açık seçik tanımlanmış bir konumu vardı: Bir yanda kılıç kuşananlar –savaşanlar– ve dua edenler, onların karşısında üçüncü zümre: Çalışanlar.

Burjuvazi üçüncü zümrenin çalışmayan kesimiydi. Feodal düzenin mantığı açısından bakıldığında, işlevsiz ve hatta bir bakıma varolması imkânsız bir kesim. Dahası, burjuvazinin giderek pekiştirmekte olduğu iktidarının kaynağı da, burjuvazinin varlığı kadar esraren-gizdi. Gerçek ve maddi şeylerden, güçten çok “ideal” şeylerle, düşünceyle, planlarla, hesaplarla ve Marx’ın deyişiyle maddi dünya içerisindeki en manevi şeyle, parayla ifade edilen bir iktidar. Buna bir “idealite”nin, bir tür düşüncenin madde üzerindeki iktidarı denebilir.

Geleneksel olarak yalnızca düşüncenin kendisi değil, yöneldiği şey de “ideal” bir nesne (Tanrı, sayılar, idealar) olarak tasarlanırdı ve düşüncenin ancak maddi hayattan koptuğu, kendisini pratik hayat-

tan sıyırdığı sürece kendi haysiyetine kavuştuğuna inanılırdı. Pratiğin bilgisi ise sadece o pratikle uğraşanlara ait, yüzyüze ilişkiler aracılığıyla aktarılan, genellenemeyen bir hünerdi.

Burjuvazi ile birlikte dünyaya, ilk habercilerini kadim Yunan'ın köleci toplumunda bulsa da, nitel olarak yeni bir düşünce ve bilgilendirme tarzı geldi. Toplumsal servet birikiminin sermayeye dönüşebilmesi, kendisi pratik olmayan ama pratiği temsil ve kontrol edebilen bir bilgi tarzını gerektiriyordu. Teorik bilginin tefekkür ve spekülasyon olmaktan çıkması, maddi olana yönelmesi gerekiyordu. Diğer yandan da çalışanların alışkanlıklarına, hünerlerine sinmiş olan bilginin de onlardan bağımsızlaşması, genellenmesi, nesnelleşmesi gerekiyordu. Kapitalizmin mantığı çalışanların özgürleştirilmelerini ve mülksüzleştirilmelerini gerektirdiği kadar, bilgisizleştirilmelerini de gerektiriyordu. Ancak kafa emeği ile kol emeği mutlak bir biçimde koptuğunda, emek pratiğin bilgisini yitirdiğinde ve çalışma bir teorik bilgi konusu olduğunda sermayenin kontrolüne girebilirdi.

2.

Modern felsefe bu tür bir teorik bilginin imkânına dair bir kuşkudan doğdu. Descartes'ın hakkında mutlak bilgi sahibi olmak istediği şey, kendisiydi, hayatıydı, bu dünyaydı. Bütün bunları geleneksel olarak ancak Tanrı ve meleklerle özgü sayılan bir bilgiyle bilmek istiyordu; kendi yaşamış olduklarının izini taşımayan, herhangi bir bakış açısı ile sınırlandırılmamış, anlamını başkalarının da belirlediği, muğlak bir dile mahkûm olmayan saf bir bilincin bilgisiyle...

Bildiğini sandığı herhangi bir şeyin böylesi bir mutlaklığa sahip olup olmadığını sınamak için her şeyden kuşkulanmaya karar verdi. Bu sistematik kuşku sonucunda, hakkında kuşku duyamayacağı tek şeyin kuşkunun kendisi ya da genel olarak kendi zihinsel durumları olduğuna karar verdi. Tasavvurlarının, kurduğu hayallerden herhangi birinin gerçeklikte bir karşılığı olmayabilirdi; ama hayalin içe-

riği hakkında, hayali kurmakta olanın yanılması olanaksızdı. Bilincin kendi içerik ve durumları hakkındaki bilgisi dolayimsız ve mutlaktır. Bu düşünce zincirinin çarpıcı bir sonucu var: Ancak dünya bir bilincin içeriği (bir kurgu, bir rüya) olduğu takdirde, onun hakkında mutlak bilgi sahibi olunabilir. Mutlak bilginin mümkün olabilmesi için nesnelerin, durumların önceden bir kavrama, onları seyreden insanın tasavvurlarına indirgenmiş olması gerekir, ki bilinç onları kendi kendisini bildiği kesinlikle bilebilsin. (Özne-nesne birliği)

Ancak Descartes'ın döneminde, kendi kendisinden emin olan bilinç, kendi teorik bilgisini henüz genel olarak hakikatin ölçütü saymaya hazır değildi. Kendi hakkındaki kesin bilgidен dünya hakkında mutlak bilgiye geçebilmesi için kendi dışında bir dolayım ihtiyacı vardı. Descartes kendi açık seçik ve kesin kavramları ile nesnelerin örtüşmesini sağlayan şeyin ne olduğu sorusuna geleneksel cevabı verdi: Tanrı'nın inayeti.

3.

Descartes'tan sonraki felsefenin tarihi, onun Tanrı'ya atfettiği rolü daha akılcı bir çerçeve içerisinde çözümleme çabasının tarihidir, öznenin kendi tasarımları hakkındaki mutlak bilginin, mantığın ve matematiğin, aynı zamanda dünya hakkındaki bilgi olmasını mümkün kılan mekanizma nedir?

Kant bütün yaşantılara eşlik eden, onların çerçevesini oluşturan sabit iki boyutun varlığından yola çıktı: Zaman ve mekân. Ancak bunlar özneye dışarıdan verilmiş "şey"ler olamaz. Çünkü algılama dahil her yaşantı ancak zaman ve mekân içerisinde gerçekleşir. Sadece bir imkân olarak yaşantı dahi, bir çerçeve olarak zaman ve mekânı varsayar. Ancak geleneksel metafiziğin doğuştan gelen kavramlarının aksine zaman ve mekân birer kavram, akıl ya da düşüncenin birer vasfı değildir. Kant'a göre aklımızın işleyişi öznenin kendiliğindenliğini oluşturur. Oysa zaman ve mekân edilgenliğin boyutlarıdır-

lar, öznenin dünyaya açılabilmesinin çerçevesini oluştururlar, duyarlığın formlarıdır.

Dolayısıyla mutlak bilgi imkânı, Kant öncesi filozofların sandığı gibi öznenin tasarımları ile onlardan bağımsız olarak verilmiş bir gerçekliğin ilişkilendirilmesi sorunu değildir. Artık her şey özneye içkin hale getirilmiştir. Sorun öznenin kendiliğindenlik ile edilgenliğinin, aklı ile duyarlığının nasıl ilişkilendirileceğidir. Sorunun cevabı bizi Kant'ın en güç ama en verimli, en etkili olmuş kavramlarından birine götürür: Imgelem. Zaman ve mekânın kavramsal olmadığını söylemiştik. Diğer yandan aklın kendiliğinden işleyişinin ürünü olan saf aklın kategorileri ise tamamen soyuttur; hiçbir yaşantıya gönderme yapmazlar (bu onları kısmılaştırır, mutlaklıklarına hanel getirirdi). Dolayısıyla insanda bu ikisini ilişkilendirecek bir yetinin bulunması gerekir, işte bu yeti imgelemdir, imgelem şu ya da bu yaşantının değil, mümkün bütün yaşantıların çerçevesi olan duyarlığın formlarını saf aklın kategorileriyle ilişkilendirir. Bu anlamda gördüğümüz herhangi bir şeyi öncelikle mümkün imgelerden, hayallerden biri olarak görürüz.

Böylelikle Descartes'la başlayan serüven bir anlamda tamamlanmış olur: algılanan, yaşanmış olan, tasarlanabilenin bir alt kategorisi haline gelmiştir. (Bir şeyin yaşanmışlığı onun hakkında edinilecek bilgiye bir şey katmaz.) Tasarlanabilen hakkında ise mutlak bilgiye sahip olunabilir. Dünyanın öznenin bir tasavvuruna indirgenmesiyle mutlak bilginin, öznenin dünyayı kendi kendisini tanırmışcasına tanınması imkânı kanıtlanmış olur.

4.

Kant'ın idealizmi mutlak bir idealizm değildi; evrende özne ve onun tasarımları dışında hiçbir şeyin mevcut olmadığına inanmıyordu. Herhangi bir şeyi algılayabilmek için öznenin duyarlığının formlarının yanı sıra, bu formları uyaran bir malzemenin bulunması gerekir. Ancak

bu malzemeye doğrudan ulaşılmaz, öznenin farkında olabileceği, hakkında konuşabileceği her şey zaman içre olan bir fenomen olacaktır. Onun ötesinde yer alan, fenomenin kaynağı olduğunu farz edebileceğimiz şey, bizim için dalma bilinmez kalacak olan kendinde şeydir.

Sözelimi madde kavramını ele alalım: Michelangelo kendi faaliyetini, bir mermer bloğun İçinde saklı duran heykeli keşfetmek, ortaya çıkarmak diye tarif etmişti. Zanaatkarlara özgü tipik bir madde anlayışını dile getiriyordu. Tanınması, hakkında bilgi sahibi olunması sabır ve emek gerektiren, sırlarını ancak kişi kendisini onun taleplerine göre dönüştürdüğü takdirde ifşa eden bir cevher... Kant'ın sisteminde ise madde, ancak algı dünyasından tanıdığımız çeşitli şeyler arasındaki etkileşimleri ortak bir çerçeve içerisinde betimlememizi sağlayan bir kavramdır. Bir cevhere değil bir işleve işaret eder; doluluğunu, esrarengizliğini yitirmiştir. Bu sistem zanaatkarların yaşanmış bilgisinden tamamen arındırılmıştır.

5.

Kant, burjuvazinin artın çağının doruk noktasını temsil ediyordu. Doğa yasaları da dahil olmak üzere bütün bir dünya düzenini öznelliğin ifadesi olarak yorumluyordu. Hangi öznelliğin? Eğer zaman ve mekân duyarlığın formları idiyse, bu duyarlık kimin duyarlığıydı? Kant, bu soruların cevaplandırılmayacağını söylüyordu. Şöyle ki: Kişi başka insanlarla da kendisiyle de ancak bir fenomen olarak, mümkün imgelerden, hayallerden biri olarak karşılaşabilir. (Kendim de benim için bir görünüşten ibaretim.) Yaşayan, somut bir kişi olarak bir özneye karşılaşabilmek için daha "önceden" bir imgelemin saf aklın kategorilerini duyarlığın saf formlarına uygulamış olması, başka bir deyişle, bir imkânlar toplamı olarak dünyanın (bu arada başka kişilerin de) hayal edilmiş olması gerekir. Dolayısıyla, bu hayali kuran özneye fenomenler dünyasında rastlanamaz. O da bir kendinde olandır; numendir.

Burjuvazinin henüz hâlâ evrensel sınıf olarak görüldüğü 1770'te, dünyanın tamamını, içeriklendirilmemiş, aşkın bir öznenin kurduğu bir hayal olarak tarif eden bir sistemin bir ortodoksi haline gelmesi mümkündü. Ama Fransız Devrimini izleyen yıllarda dünya hakkındaki mutlak bilginin kaynağı olan bu aşkın öznenin kimliğinin sorgulanması kaçınılmazdı.

6.

Kant'ın sentezinin Alman idealizmi içerisinde çözülmesi nispeten ayrı iki yol izledi. Fichte verili olanın kaynağının aşkın bir imgelem değil, doğrudan doğruya düşüncenin kendiliğindenliği, mutlak ego olduğunu iddia etti. Böylelikle görünen fenomenlerle kendinde olan numenler arasındaki ikilik aşılmış, idealizm mutlaklaşmış oluyordu.

Nesneler, Fichte'ye göre, ego'nun onları aşarak kendisini gerçekleştirmek üzere kendi kendisine koyduğu sınırlardır, özne olmak, insan olmak, sürekli olarak aşmak üzere kendi kendisine böyle sınırlar koymaktır.

7.

Fichte'nin Kant'ın aşkın, evrensel öznesini, mutlak ego şeklinde somutlaştırmasının bir diğer sonucu, Alman felsefesine "akıldışı" unsurunun girmesi oldu. Dünyayı imgelem aracılığıyla kuran ve seyreden özne, Kant'ın yaptığı gibi bir aşkın, evrensel özne olarak tarif edildiği sürece, tek tek kişilerin iddia ve tasarımları arasındaki farkın doğru-yanlış boyutunda (fenomenlere uygun olup olmamaları bakımından) değerlendirilmeleri hâlâ mümkündür. Oysa Fichte'nin yaptığı gibi nesneleri doğrudan doğruya bir öznenin kendiliğindenliğinin ürünü müşçesine yorumladığımızda bu imkân ortadan kalkar. Bir değerlendirme ölçütü olarak "doğru-yanlış" boyutunun yerini "sahicilik", "içtenlik" gibi öznel kavramlar alır.

8.

XIX. yüzyıl başında modern felsefe artık geleneksel işlevini yitirmeye başlamıştı. İmkânını kanıtlamaya çalıştığı mutlak bilgi, kendisini pratikte –savaşta, devlet yönetiminde, özellikle de teknolojide– kanıtlıyordu. Artık dünya, kimsenin ürünü olmayan, üreticileriyle ilişkisi tamamiyle arızileşmiş bir kavramın tezahüründen ibaret olan nesnelerden oluşuyordu. Böyle bir dünyada özgürlüğün yeri nedir? Kant'ı hatırlayalım: Fenomenlerden, tasavvurlardan oluşan bir dünyada, bu fenomenlerin varolmasını mümkün kılan özne, o öznenin özgürlüğü görünemez. Kişilerin kendileri de aynı zorunluluk yasalarına tabi birer fenomen olarak görünmek durumundadırlar.

Bu koşullar altında, dünyayla ilişkisi esasen temsil olan ama kendi özgürlüğünü problem etmekte direnen özne (bilinç) ne yapacak? Bu soru karşısında, romantiklerin (ve onların ilk filozofu Schelling'in) verdiği yanıt, verili dünyadan bu dünyanın kaynağına, imgeleme, doğru bir adım geri çekilmektir.

Burjuvazinin klasik felsefesi, yaşanmış bir tarihin ürünü olan gerçek bir dünyayı, kavramsal bir dünyadan; gerçekliğini seyrediliyor, hatta hayal ediliyor olmaktan alan bir dünyadan ayırt edecek kavramlardan yoksundu. İlk ifadesini XVIII. yüzyılın sonunda bulunmuş olan romantizmin sürekliliği de bununla açıklanabilir: Klasik felsefenin kendisi, meşrulaştırdığı düzenin bir imgeden ibaret olduğunu ilan ettiği sürece, bu düzen karşısında kendisini kısıtlanmış hissederek kişinin kendi yaratacağı imgelerin, kuracağı hayallerin en azından düzen kadar güçlü olacağına inanacaktır.

Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi,

1. cilt, İletişim Yayınları

MODERNİZMİN EŞİĞİ

Virginia Woolf'un yakın arkadaşı Desmond McCarthy, onun hakkında yazdığı bir yazıda, "hikâyeyi hikâyeye yapan şey hakkında, yani iradenin harekete geçmesi hakkında hiçbir şey bilmiyor," demiş. "Bir romancıda ne kadar olağanüstü, ne kadar ölümcül bir kısıtlama, diyeceksiniz. Ama yine de kısıtlılıklarının bile kendi amacına hizmet etmesini sağlamak, sanatçılık işaretidir."

Gerçekten de sadece Virginia Woolf değil, 1920'lerden başlayan modernist edebiyatın bütün bir kanadı, olayları anlamlandırmakta, öykü kurmakta iradeyi ikame edebilecek bir şey bulmuş gibidir.

Oysa, XIX. yüzyıl gerçekçiliği için iradi eylem bütün öykülerin, öykü dizilerinin, romanların, kendisinden vazgeçilemez bir yapıtaşısıdır. Aslında bu, XIX. yüzyılın roman kişilerini birer 'kahraman' olarak kavrama tavrına içkindir. Daha XVIII. yüzyıldan başlayarak gerçekçi roman için kahraman, verili dünyadan farklarının toplamı ile tanımlanan bir kişiliktir (Tom Jones gibi, Julien Sorel gibi, Balzac'ın neredeyse bütün kahramanları gibi). Bu yüzden roman kişisi verili bir dünyanın direncini kırarak kendine bir yol çizmeye, kendini gerçekleştirmeye çalışan bir kişi olarak resmedilir. Her roman kişisi için maddi koşullar ve diğer roman kişileri, ya iradelerinin önünde bir engeldirler ya da iradelerini gerçekleştirmelerine yardımcı olacak birer alet, elverişli ya da zor bir ortam.

Bu eğilimin tam tersi bir tutum izleyen modernist edebiyatın bir kanadı ise, kasıtlar, amaçlar, hedefler gibi iradi tezahürlere pek itibar etmez gibi görünmektedir. Bunların yerini bilinç akışı gibi yorumlamayı, anlamlandırmayı ön plana çıkaran teknikler, çağrışımlarla yüklü şiirsel bir dil, kimi zaman da semboller ve mitik öğeler almıştır. Artık serüven, yabancı bir dünyanın fethedilmesi, koşulların direnci kırılarak özgün bir yazgının kurulması değil, verili bir dünyanın anlamlandırılmasıdır.

Türkiye’de daha çok, modernist edebiyatın dünyada keşfettiği anlamsızlık üzerinde duruldu. Gerçekten de farklı farklı biçimlerde de olsa, Kafka, Sartre, Camus ve Beckett gibi yazarların kalkış noktası verili dünyanın artık anlamlandırlanamaması durumudur. Bu yazarların hikâye ve romanlarında birey, direnen değilse de, artık anlamlandırılmayan bir dünyanın karşısında durmaktadır. (Bu yüzden aralarındaki farka rağmen, bu yazarların kişileri XIX. yüzyılın kahramanlarıyla ilişkilerini korurlar. Onların bu yönüne işaret etmek için, Meursault gibi, Roquentin gibi, K. gibi roman kişileri bazen “anti-kahraman” olarak nitelendiriliyorlar.)

Ancak burada söz konusu edilenin oldukça yüklü ve felsefi bir anlam olduğunun vurgulanması gerekiyor. Yitirilişinden “Tanrı öldü” gibi cümlelerle yakınılan, hayatın tümüne dair bir anlam...

Bu bakımdan modernizmin, hiç değilse çıkışı bakımından, daha eski (XX. yüzyılın ilk yılları – tek karşı örnek Henry James) olan ve özellikle Avusturya ve Fransa’da egemen olmuş birinci kanadının, XIX. yüzyılın gölgesinde yaşadığı ve kendisini XIX. yüzyıl mirası ile mücadele ederek kurduğu söylenebilir. Üstelik sadece “anlam” sorunu, “kahraman”, “karakter” kavramları gibi, anlatının genel çerçevesine ilişkin düzeylerde değil... Bu yazarların tematik tercihlerinin, üslup tavırlarının, lokal değerlendirmelerinin birçoğu da, ancak edebiyat hakkında XIX. yüzyılda oluşmuş beklentiler temelinde anlaşılabilir.

Özel olan ve kamu

Kuşkusuz, ülke, tarih ve mizaç farklarını göz ardı ederek XIX. yüzyıl edebiyatından söz etmek, kuşkuyla karşılanması gereken bir genelleyci tavır... XIX. yüzyıldan devraldığımız miras, en azından, ders kitaplarının bile fark etmek zorunda kaldığı bir ikilik barındırıyordu: Bir yanda kendi gerçeği dilini, gazetelerle, politikayla, sözleşmelerle paylaşan gerçekçi edebiyat vardıysa, karşısında da romantizm vardı. Üstelik gerçekçilik kadar eski, onunla hemzaman olan romantizm de yalnızca edebiyata özgü bir tavır değildi; onu da besleyen hayati kaynaklar mevcuttu. Kamunun dilini kullanan gerçekçiliğin karşısında romantizm gücünü ve başarısını, özel hayatın –ailenin, cinselliğin, yalnızlığın– dilini kullanıyor olmasına borçluydu.

Özel olanla kamu arasındaki ayrım, aslında, daha temelli bir ikiliğin ifadesidir: Burjuvazinin kendiliğinden ideolojisi, varlık anlayışı olan Kartezyen düalizmin bir ifadesi...

Bilindiği gibi, Descartes dünyayı birbirinden tamamen farklı iki cevherden oluşuyormuşçasına kavırıyordu. Bir yanda, başlıca özellikleri mekânda yer tutmamak ve özgürlük olan özne (ya da ruh), diğer yandaysa başlıca özelliği yayılım (mekânda yer tutmak) olan ve determinizme tabi, her hareketi önceden kestirilebilir nesne...

Bu düalizmi –ikiciliği– betimlemek için Descartes'ın kullandığı özgül kavramlar o kadar önemli değil. Saf bir özgürlük olarak kavranan özneyle, “alet olmak” dışında hiçbir insani yüklem taşımayan nesne arasında mutlak bir kopukluk görmek, kaynağını burjuvazinin dünyayı tanıma ve biçimlendirme tarzında bulan ve dolayısıyla modern insanın, varoluş koşullarını değiştirmedikçe, kurtulamayacağı varlık anlayışının bir parçasıdır.

Ancak bu düalizmin kaynağını hayatın kendisinde buluyor olması, kaynaklandığı hayatı açıklayabildiği ya da tutarlı bir biçimde kavramsallaştırılmasına izin verdiği anlamına gelmez. Aksine... Düalizm kendi içinde uzlaşmaz bir çatışkı (antinomi) barındırır.

Gündelik deneyimimize, eşya ile kurduğumuz ilişkiye özne açısından yaklaşıldığında, her şey öznenin zihinsel durumlarının bir ifadesi, bir tasarım, bir tasavvurdan ibaretmiş gibi görünür. Madde- nin nüfuz edilemezliği yiter gider.

Meditasyonları sırasında kendi öznelliğinin varlığından kuşku duymaya gerek olmadığına karar veren Descartes'ın ilk aklına gelenin, her şeyin bir rüyadan ibaret olabileceği düşüncesi olması tesadüfi değildir. Rüya gibi, hayal kurmak gibi, verili olan her şeyin bizim tasarımımızdan ibaret olduğu yaşantılar, bize kendimizin birer özne olduğunu en net biçimde kanıtlayan yaşantılardır.

Ama diğer yandan, dünyanın bir rüyadan, bir hayalden ibaret olmadığının kanıtlanması için, eşya ile kurduğumuz ilişkiye bir de nesne açısından bakılması gerekir. Ancak bu sefer de, her şeyin önceden belirlenmiş olduğu bir düzende, öznenin özgürlüğü, belirleyici olmak bir yana, müdahaleci olmak yeteneği bile anlaşılabilir bir nitelik kazanır. Kendi gövdesi dahil her şey, özneye dışarıdan verilmiş, kendi yasaları uyarınca hareket eden çıplak bir gerçeklikmiş gibi görünmeye başlar.

Kuşkusuz, bu görüşü de destekleyen yaşantılar, pratikler var. Bilim ve başarıları öteden beri nesnellüğün, nesnenin yasasının geçerliliğinin en yetkin ifadelerinden biri sayılmalıdır.

Kısacası, sonuç olarak düalizm aynı anda dünyanın, hem tanıdık, insanın arzularına cevap veren, kendisini bir parçası hissettiği yönlerini hem de yabancı, nüfuz edilmez, insanı sınırlandıran yönlerini içerecek bir varlık anlayışına kaynaklık etmekten âcizdir. "Antinomi" demiştik; kelimenin tam anlamı "karşıt yasalar"... Modern dünyada ikisi de birer yasa hükmünde olan öznellikle nesnellik karşıt kalır, barışamazlar.

Bu yüzden düalizm kısır ve tarihsiz bir varlık anlayışıdır. Açıklayamadığı bir hayat tarafından sürekli olarak yeniden üretilir.

Ancak düalizmin bu anlamda tarihsiz olması, bir iç gelişmesi, ay-

rıntılanma ve dillenme süreci geçirmediği anlamına gelmez. Bir ke-re “özne” ve “nesne” fazlasıyla soyut terimler – özgürlük alanı olarak hissettiğimiz yaşantılarla, zorunluluk alanı olarak hissettiğimiz hayat arasındaki farkı, uzlaşmazlığı ifade etmeye yetmezler.

İkincisi, yalnızca “özne-nesne karşıtlığı” terimleriyle ifade edil-miş bir düalizmin göz ardı ettiği çok önemli bir olgu var: Başka in-sanlar. Bizim için zorunluluk alanı, başka insanlarla yalnızca paylaştığımız bir alan değil, daha ziyade onlar, aynı zamanda birer özne (özgürlük odağı) olduklarını farz etmek zorunda olduğumuz bazı şeyler tarafından biçimlendirilmiş bir nesnelliktir; kamudur.

İşte XIX. yüzyıl edebiyatının önemi tam da burada yatıyor. Kapi-talist üretim ilişkilerine göre biçimlendirilmiş bir hayatın sürekli ola-rak yeniden ürettiği düalizmin ilk ifadesini Descartes’ta bulduğunu söyledik. Ancak, böyle bir düalizmin çok daha somut bir düzeyde, tek tek insanların hasretleri, imkânları, umut, anı ve arzuları düze-yinde ne anlama geldiğini araştırmak, XIX. yüzyıl edebiyatı diye an-dığımız metinler toplamına nasip olan bir başarı oldu.

Yaşanmayan savaş: Stendhal ve Tolstoy

Bu noktada artık somut birtakım örnekler üzerinden hareket etmek yararlı olacak. *Parma Manastırı* (1839), *Savaş ve Barış* (1859) ve *Sefiller* (1862)...

Parma Manastırı ve *Savaş ve Barış* genellikle gerçekçi edebiyatın dorukları arasında anılan romanlardandır. *Sefiller*’se, bir başyapıt ol-duğundan kuşku duyulmamakla birlikte, daha ziyade gençlere terk edilen romanlardan biri... ‘Sağlıklı’ ve ‘sağlam’ bir edebiyat beğenisi-ne ulaşmanın vazgeçilmez uğraklarından biri olarak görülmekle bir-likte, kendisine geri dönülmesi öngörülme-yen bir kitap...

Neden *Sefiller*’in bu öksüz konumu?... Onu diğer ikisinden ayı-ran farklar nelerdir?

Ortaklaştıkları, birbirleriyle karşılaştırılmalarını mümkün kılan noktalardan başlayalım: Her üç romanda da bir savaş sahnesi –dün-

ya tarihinde belirleyici olmuş, gerçek bir savaşa dair bir anlatı- romanın örgüsü içinde hatırı sayılır bir yer tutar. *Parma Manastırı* ve *Sefiller*'de bu savaş Waterloo'dur, *Savaş ve Barış*'ta ise öncesi ve sonrası ile Austerlitz...

İlk bakışta asıl paralelliğin *Parma Manastırı* ile *Sefiller* arasında kurulması gerektiği düşünülebilir. Her ikisi de, aynı savaşı, Waterloo'yu konu edinmiştir; üstelik Napoléon Stendhal için de, Hugo için de bir kahramandır; ondan yana olduklarını gizlemezler. Dahası, her ikisinin de meydan savaşı hakkındaki anlatıları, Tolstoy'un- kine kıyasla daha 'aşağıdan'dır; savaşan, ateş altında olan insanlar bu anlatılarda hatırı sayılır bir yer tutar. Oysa Tolstoy'un meydan savaşının kahramanları Rus ordusunun başkomutanı Kutuzov'dur, ya- veri Prens Andrey Bolkonskiy'dir, General Bagration'dur vs.

Ama bu paralelliklere takılmamak gerekiyor. Çünkü *Parma Manastırı*'nın acemi eri Fabricio del Dongo ile *Savaş ve Barış*'ın muktedir Kutuzov'unun savaşla kurdukları ilişki birbirlerine, *Sefiller*'in ad- sız kahramanlarının kurdukları ilişkiye benzediğinden çok daha fazla benzer.

Fabricio del Dongo için temel problem, içinde yaşamakta oldu- ğu olayların bir savaş edip etmediğini kestirebilmektir. İnsanlar ya- ralanır, çevresine güller düşer, yaralı bir mareşalin ihtiyacı olduğu için atından olur, birilerine ateş eder, birilerinden kaçır, hatta biri- ni öldürür bile. Yine de bütün bu eylemler ona savaşı göstermez; ya- pıp ettikleri ile savaş hakkında bildiklerini, kurduklarını birbirine bağlayacak bir halka yoktur. O kadar ki, savaştan sonra, yıllar bo- yunca, kendisinin gerçekten Waterloo'da bulunup bulunmadığını merak edip duracaktır.

Savaşa katıldığında Fabricio, Alpler'de Como Gölünün kıyısında, hülyalı annesi ile ateşli halası tarafından, 'dünya gerçekleri'nden uzakta yetiştirilmiş, on yedi yaşında bir delikanlıdır. Stendhal, Fab- ricio'nun toyluğunu, herhangi bir özne açısından bakıldığında, sava-

şın ne kadar gerçekdışı görünmek zorunda olduğunu vurgulamak için ustaca kullanır. Fabricio'nun imgelemi, halasının ölmüş kocasına dair kahramanlık anıları ve savaş edebiyatı ile beslenmiştir. Hakkinda gerçek hiçbir şey bilmediği savaşa, kendi içindeki en hakiki, en değerli yönleri ifade edebilmek umuduyla gider.

Yaşadıkları, "hayal kırıklığı" ya da "hüsrân" kelimeleri ile bile karşılanamaz. Çünkü, savaş diye kurduğu şeyi uzaktan da olsa çağrıştıran, dolayısıyla hayallerini kırabilecek herhangi bir şeye rastlayamaz.

Romantik bir öznelğin ürünleri hüsrana bile uğramayacak birer yanılsama olarak kalırlar. Fabricio'nun toyluğu romantik bir öznelikle gerçekliğin verileri arasındaki uçurumun abartılmasını sağlar.

Ancak bu uçurumun toyluğa özgü olduğu düşünülmemeli. Örneğin Tolstoy, kişilerine böyle bir yanılsama hakkı tanımaz. Daha savaşa katılmadan, savaşın bir sosyete dedikodusundan ibaret olduğu Birinci Bölüm 5'te bile Prens Andrey, "Bütün herkes kendi inançlarına göre savaş çıkarsaydı, dünyada savaş diye bir şey olmazdı," der. (*Savaş ve Barış*, 1. cilt, s. 65, çev. Atilla Tokatlı, Sosyal Yayınlar) Prens Andrey'in daha savaşa katılmadan savaş hakkındaki görüşleri yazarınınakilere çok yakındır; inançlar, özelemler, arzu ve irade gibi öznel hayatı tarif etmek için kullanılan kelimeler, savaşın gerçekliğine tamamen yabancıdır. Eğer savaş bu kelimelere tercüme edilebilecek olsaydı, ortada kalmaz yok olurdu.

Prens Andrey'in, daha sonra, savaş alanında yaşadıkları, bu gözlemlerle tamamen tutarlıdır. Austerlitz öncesindeki Schönggraben Savaşını anlatırken Tolstoy'un savaşı bir tepeden seyreden Prenslar Andrey ve Bagration'un bakışları aracılığıyla gösterdiği şey, bir anlamda, Fabricio'nun Waterloo'da gördüğü şeyle aynıdır.

Bagration, savaşı seyretmekte olduğu tepeden, kendisine savaşın gidişatı ile ilgili yapılan açıklamaları dinlemektedir:

Gerçekten de Tuşin'e hiç kimse nereye ve nasıl ateş edileceği konusunda emir vermiş değildi. Ve o, çok saygı duyduğu çavuş Za-

harçenko'ya da danıştıktan sonra, yapılabilecek en doğru şeyin köyü yakmak olduğu kararına varmıştı. Bagration, yüzbaşının açıklamasını dinledikten sonra: "iyi olmuş..." dedi sadece. (s. 375-6)

Benzer sahneler tekrarlanır, benzer açıklamalar yapılır; Bagration'un cevabı hiç değişmez: "İyi olmuş..." ya da "İyi etmiş..." Prens Andrey,

Çok geçmeden ve derin bir şaşkınlık içinde, işin aslında hiçbir emrin verilmediğini, prens Bagration'un yalnız zorda kalınca, rastgele ayrı ayrı komutanların isteklerini kabul ederek, yapılan her şeyi sanki onun emri ile ve onun niyetleri doğrultusunda yapıyor muşcasına bir tavır takındığını... olayların tesadüfe kalmış olduğunu, salt komutanların iradesine bağlı olmaktan çoktan çıktığını... (s. 377)

fark eder. Savaşın bu şekilde görülmesi, tasvir edilmesinin, komutanın ordu üzerindeki hâkimiyetini yitirmiş olmasından kaynaklandığının düşünülmemesi gerekiyor. Tek tek ve tesadüfi eylemlere, nesnel ve genel bir olgu olarak savaşın bütünlüğü arasındaki bu kopukluk her düzeyde karşımıza çıkar:

Aslında alay kumandanı, saldırının geri püskürtüldüğünü söylerken, bu askerî terimi alayında olup bitenlere denk düştüğü sanısıyla kullanmamıştı; ama gerçekte kendisi de komutası altına verilmiş bulunan birliklerde o yarım saat içinde neler olup bittiğini bilememekteydi. Dolayısıyla da saldırının geri püskürtüldüğünü mü, yoksa alayın bu saldırı sonucunda bozguna mı uğradığını ke-sinkes söyleyemezdi. Bildiği tek şey, harekâtın başlangıcında bütün alayın üzerine gülle ve kurşun yağdığı, adamlarını öldürdüğünü; sonra birinin "Süvariler geliyor!" diye bağırdığı; bunun üzerine bizimkilerin de ateş etmeye başladıklarını. (s. 379)

"Harekât", "saldırı", "geri püskürtme"... Bunlar sadece askeriyeyle değil, genel olarak kamuya ait terimler. Savaşın Moskova ya da

Petersburg'daki yakınları, olan biteni bu terimlerle öğrenecekler, raporlar bu dilde yazılacak, tarihçiler Schönggraben Savaşını bu terimlerle anlatacak. Savaşın bilfiil faili olmuş kişilerin bu terimlerin karşılıklarını kendi yapıp ettiklerinde hiçbir zaman keşfedememesi, söz konusu resmi ve kamusal dilin geçerliliğini zedelemmez. Zaten savaşanlar da, kendi hafızalarını, ister istemez, kamunun diline teslim ettiklerinden hatırlayacakları, eninde sonunda, kendi yapıp ettikleri değil, bu genel terimler, yapıp ettikleri hakkındaki tarifler olacaktır.

Tolstoy'un kendisi de *Savaş ve Barış* üzerine yazdığı notlarda, bu iki betimleme düzeyi (tarzı) arasındaki kopukluğa değinir:

Bir savaştan hemen sonra ve hatta ertesi gün ya da daha ertesi gün, hiçbir rapor yazılmadan önce bütün birlikleri gezin ve herhangi askere, astsubaya, subaya olayın nasıl olup bittiğini sorun. Neler duyduklarını ve gördüklerini size anlattıkları zaman çok büyük, karmaşık, sonsuz çeşitlenmeleri olan bir şey karşısında bulunduğunuza ilişkin ağır bir izlenim edineceksiniz. Ama olayın, bütün olanların nasıl olup bittiğini, hiç kimseden ve özellikle başkomutandan öğrenemeyeceksiniz. Ama üç dört gün sonra raporlar gelmeye; gevezeler görmedikleri şeyleri anlatmaya başlar ve sonunda genel raporlar düzülür ve ordudaki yaygın görüş de bu raporlar uyarınca oluşur. Bu yalan dolu ama apaçık ve pohpohlayıcı tabloyu benimseyip kuşkularını ve tasalarını bir yana atmak da herkesin içini rahatlatır. Bir ya da iki ay sonra, savaşa katılmış olanlardan birine sorular sorun. O zaman anlattıklarında, daha önceki dobra ve canlı havayı bulamayacaksınız; çünkü anlattıkları rapora göre oluşturulmuştur ve sorular sorduğunuz kimse, yazılı metin uyarınca konuşmaya başlamıştır bile. (s. 11)

İşte tam da kamunun –raporların– dili ile yaşantının dili arasında böyle mutlak bir kopuş olduğu içindir ki, bilgi ve deneyim, kişinin gerçeklikle, daha doğrusu, özel ve yaşanmış olanın, kamusal ve başkalarınca da tanınabilir (meşru) olanla barışmasının aracı olamaz.

Bir oyun olarak kamu hayatı

Tekrar Fabricio'ya dönelim; Waterloo'da bulunduğundan bile emin olamayan Fabricio'ya... Fabricio'nun Waterloo'da yaşadıkları, Waterloo hakkında bildiklerinin bir parçası değildir. Çünkü onun da bilgisi kamunun nesnel diliyle aktarılmış olandan ibarettir. Yaşadıkları ile bildikleri arasında ortak bir terimin yokluğu, yaşadıklarından hareketle kurgularını sinamasını, onları gerçekliğe uyarlamasını engeller.

Bütün bunlar sadece toy Fabricio için değil, herkes için doğrudur. Gerçek (tarihsel) Waterloo Fabricio için ne kadar dışsalsa, romanın en bilgili, en becerikli, toyluktan en uzak kişileri olan Fabricio'nun halası Gina del Dongo (Kontes Pietranera, Düşes Sanseverina-Taxis, Kontes Mosca della Rovere) ile Kont Mosca için de, Parma'daki saray ve şehir hayatı o kadar dışsaldır.

Stendhal, bu hayatı anlattığı İkinci Bölüm'ün başına "Bu cumhuriyet, bitmez tükenmez yaygaralarıyla, krallıkların en iyisinin zevkini sürmemize engel olacak," cümlesini alır. (*Parma Manastırı*, s. 191, çev. Samih Tiryakioğlu, Altın Kalem) Cümle, bölüm içinde, biraz değiştirilmiş olarak, Kont Mosca'nın ağzından tekrarlanır: "Bu sersem, cumhuriyet laflarıyla, krallıkların en iyisinin zevkini sürmemize engel olacaklar." (s. 322) Gina del Dongo, henüz daha Kontes Pietranera iken, onca başarılı olacağı Parma sosyetesine girme kararını şöyle alır:

Kontes Markiz'e "Saray dediğin gülünçtür ama eğlencelidir; ilginç bir oyundur ama, kurallarını kabul etmek gerek" diyordu. Whist dedikleri iskambil oyununun kurallarına itiraz etmek kimin aklından geçmişti? Oysa kurallara bir kez alışıldı mı, karşısındakine sayı yaptırmamak hoş şeydir. (s. 90)

Cumhuriyetçilerle kralcılar arasındaki çekişme, ayaklanmalar, zehirlemeler, saray aşkları, itibar kazanmak ve kaybetmek... Bütün

bunlar, özel hayat ve talepleri açısından bakıldığında bir oyun hük-mündedir; gerçek hiçbir ihtiyacın ifadesi ya da tatmini olamazlar. Kuşkusuz, oyunu iyi ya da kötü oynamak mümkündür. Cumhuriyetçilerin sersemliği, onların kötü birer oyuncu olmalarıyla eşanlam-lıdır. Sersemlik, ilkesel bir yetersizliğin, bir kötülüğün değil, bir be-ceriksizliğin ifadesidir.

Toylukla görmüş geçirmişliğin farkı da tam burada yatar: Dene-yim ve bilginin yapabileceği, toy bir gencin anlamsız bir altüst oluş-tan ibaret gördüğü şeyi bir oyuna çevirmekten ibarettir. Ama, oyu-nun oynanmasına, temelde toy bir gencinkinden farklı olmayan ni-ce heyecanlar, nice sızılar eşlik edecek, acılar çekilecek, toy gençli-ğin ruhunun tatminsizliği oyunun yanı sıra sürüp gidecektir.

Kuşkusuz bu noktada devreye mizaç farkları girebilir: Başkala-riyla –yabancılarla– paylaşılan kamu hayatının bir oyundan ibaret olduğu bilinci farklı haletiruhiyelerle karşılanabilir. Ama bizi bura-da ilgilendiren, ruh hallerinin farkı değil, hepsinin berisinde yatan ortak gerçeklik, bir varlık anlayışı, bir hayat tarzı... Prens Andrey'in bezginliğiyle, Gina del Dongo'nun sevecen ve sinik hoşgörüsü ayrı kaynaklardan beslenir.

Stendhal gerçekçi edebiyatın başında duruyordu. Yine de onun savaşı, politikayı, hatta genel olarak kamusal olanı kavrama biçimle-rinin, gerçekçi dilin bütün olanaklarını kullandığını –ve tükettiğini– düşünebiliriz. Başka bir deyişle, kamusal ve genel olanın Stendhal'in metnindeki belirli biçimleri, gerçekçi bir dilin bu konuları anlatabil-me biçimlerini mükemmel bir biçimde örneklemiş ve dolayısıyla ay-nı zamanda, gerçekçi edebiyatın sınırlarını da göstermiştir.

Stendhal için kamusal olan ya Waterloo'da olduğu gibi, tek tek eylemlerin tesadüfen buluşmasından oluşan bir anlamsızlık evreni olarak görünür, ya da Parma'da olduğu gibi, bir oyun, bir entrika olarak... Arnold Bennet'den Graham Greene'e, Evelyn Waugh'dan Somerset Maugham'a gerçekçi edebiyatın kalıplarına, gerçekçi bir

dile sadık hiçbir muhabir yazarın bu alternatifleri aşamadığını söyleyebiliriz.

Bu sonuç, ilk bakışta yadırgatıcı görünecektir. Ama bizim geçmişimizden aşına olduğumuz politik kültürlerin hepsi –ister az gelişmiş ülkelerin muktedir milliyetçi söylemi olsun, ister çeşitli muhalif anti-kapitalist söylemler olsun– gerçekçi edebiyatın değil, XIX. yüzyılın bize bahsettiği diğer büyük akımın, romantizmin dilini kullandılar. Gerçekçi edebiyatın dili ile, onun kavramsal kabulleri çerçevesinde politika yapmak, başlangıçtan beri merkez olagelmış ülkelere, İngiltere ve Fransa'ya nasip olan bir ayrıcalık oldu. Öyle ki, bir yazar (bir edip) olarak zamanında çok popüler olan romantik Hugo bile, kendi ülkesinin politik kültürüne fazla nüfuz edemedi. Bir başka ülkenin, –bizimkinin– politik kültürü üzerindeki etkisi çok daha derin oldu.

Şimdi, bizim kendi tarihimizden çok daha aşına olduğumuz bu romantik söylemin içinden bakıldığında, savaş ve politikanın nasıl görüldüğünü örneklemek üzere Victor Hugo'yu incelemeye geçmeden önce, iradi eylemin niçin XIX. yüzyıl edebiyatında merkezi bir yer tuttuğu sorusuna bir kere daha değinelim.

Stendhal ve Tolstoy'un anlatılarına ilişkin olarak deneyimin öznelliği eğitmediğini, gerçeklikle barışmasını sağlamadığını söylemiştik. Çünkü hülyalarıyla, kurgularıyla, tasalarıyla öznellik ile çıkar ilişkilerinden, sebep-sonuç bağlantılarının mümkün kıldığı entrikalardan –kısacası genel bir hesaplılık ilkesinden– oluşan nesnel dünya, neredeyse hiç etkileşime girmeden yan yana sürüp gitmektedir. Bu iki dünyadan birinde olanın diğerine yansımaları mümkün kılacak tek bir araç vardır: Bir ayağı kasıtlarda, özlemlerde, arzularda, kısaca öznellikte duran, ama sonuçları bakımından nesnel olan iradi eylem... İradi eylem, kendi içine kapalı bu iki âlem arasında kurulabilecek yegâne köprüdür.

Yanlış anlaşılmasın! İradi eylemin, öznel olan ile toplumsal hayat arasında kurulacak yegâne köprü olması, onun aynı zamanda bir

mutluluk olanağı olduğu anlamına gelmiyor. Aksine... Öznelliğin dünyaya açılmak için iradi eyleme mahkûm olması, insanoglunun bu dünyadaki mutsuzluğunun başlıca sebebidir.

Romantik savaş: Hugo

Hugo'ya döndüğümüzde ilk bakışta tamamen farklı görünen (ve kısmen gerçekten de farklı olan) bir tabloyla karşılaşırız. Yine savaştan başlayalım: Artık burada savaş, öznenin terimleriyle betimlenemeyecek yabancı bir fenomen olmaktan çıkar. Aksine Hugo'nun savaşı anlattığı bölümün daha ilk sayfalarında savaşın doğa ve maddeyi bile öznelştirebilme yeteneğine işaret edilir:

Savaşın fırtınası bu avluda hâlâ durur; iğrençlik, dehşet gözönündedir; çarpışmanın kargaşalığı taş kesilmiştir; hem yaşıyor, hem ölüyor; hepsi daha dündü. Duvarlar can çekiyor, taşlar düşüyor, çatlaklar bağıyor; delikler birer yaradır; eğilmiş ürperen ağaçlar sanki kaçmak için çaba harcıyor. (*Sefiller*, s. 306, çev. Nesrin Altınova, Oda Yayınları)

Hemen sonra Hugo, Stendhal ve Tolstoy'un bucak bucak kaçtığı bir işe girmekten, savaşın ahlaki değerlendirmesine ilişkin bir soru sormaktan kaçınmaz; savaşın yitirilmesinde Napoléon'un yanılmasının payı olup olmadığını sorar. (s. 312)

Cevaben Napoléon'un, yenilgisine katkısı olmuş olabilecek zaafalarını sayar: İmparator'un bedeninin de ruhu gibi aşınmış olması, bir dehanın sönüyor olması, Napoléon'un zafer bilincini yitirmesi, felaketlerin kokusunu alamıyor olması ilh. Bütün bu olasılıklara karşın cevabı nettir: "Biz kesinlikle böyle düşünmüyoruz." Waterloo yenilgisinin sorumlusu Napoléon'un yanılırları olamaz.

Bu cevabın Hugo'yu Stendhal ve Tolstoy'a yaklaştırdığı düşünülebilir. Savaşlar, "yanılgı" gibi, kişisel hasletleri değerlendirmekte kullanılan kelimelerden hareketle açıklanamaz. Bir sonraki alt baş-

lık da bu izlenimi destekler nitelikte: "Savaşların 'Quid Obscurum'u (Karanlık Nedenleri)".

Ama bütün bunlara rağmen bu izlenim, aslında yanıltıcı. Çünkü romantik Victor Hugo öznelliği aşan, onun terimleriyle kavranamayacak herhangi bir gerçeklik tasarlayamaz. Her tek olayın, durumun, eninde sonunda, bir öznelğin ruh hallerine geri götürülebilmesi, bir iradeden, birinin emellerinden, arzularından, korkularından hareketle açıklanması gerekir. Herhangi birinin kastetmediği, onun iradesinin izleri tarafından biçimlendirilmemiş bir olay yoktur, olamaz.

Bu yüzden onun için savaş, Napoléon ve Wellington'ın olduğu kadar, en acemi erin bile içinde kendi yansımaları, en hakiki ifadesini bulduğu bütünsel bir dramdır. Bir anlamda, *Sefiller*'deki bütün Waterloo bölümü (İkinci Bölüm, Birinci Kitap, Türkçe metinde elli yedi sayfa), bu inancı ikna edici kılmaya yönelik bir girişimdir.

Kuşkusuz, romantik bir anlatıyı gerçekçi bir anlatıdan ayırt eden en önemli özellik, metnin dokusudur, üslubudur. Ancak, edebiyatın bu masumiyet döneminde üslup, henüz 'tarafsız' bir alet konumuna indirgenmemiştir. Bu yüzden, metnin dokusu düzeyindeki tercihler, insanın dünyayla ilişkisi hakkındaki temel kabullerden bağımsız olarak yapılmaz. Hugo'nun giderek iç bulandırıcı bir hal alan sanatlı dili gerçekten de, savaşın insani olduğunu, savaşa katılan herkesin öznelliğini yansıttığını kanıtlama kararlılığının bir ifadesidir. Hugo bu tezi kavramsal bir düzeyde kanıtlamaya kalkışmayacak, savaşa katılan herkesin savaşı istemiş olduğunu iddia etmeyecek kadar dürüst bir yazardır. Ama metnin ilkeler, kavramlar, görüşler düzeyindeki tutarsızlığının berisinde yatan irkiltici tutarlılık da zaten, kavramsal düzeyde kanıtlanamayan bu tezi, üslup düzeyinde ikna edici kılma kararlılığından kaynaklanmaktadır.

Bütün bu süvari birliği, yalın kılıç, sancaklar, borazanlar havada, tümen tümen kollar halinde düzenlenmiş olarak aynı hareketle, tek bir kişi gibi; gedik açan bir koçbaşı kesinliğiyle, Belle Alliance

yamacını indi, daha onca canın döküldüğü korkunç derinliğe daldı, orada duman içinde yitti, sonra bu gölgeden çıktı. (s. 329)

“Bütün bir süvari birliği”nin “tek bir kişi”ye, “tunç bir koçbaşı”na benzetilmesinin berisinde yatan, paylaşılan bir irade, birliğin bütünlüğünü oluşturan ve tek tek kişilerin farklılıklarını aşan ortak bir öznel arayıştır.

Kuşkusuz ne kadar kıvrak ve parlak olursa olsun üslup, tek başına, savaş hakkındaki (ve hatta genel olarak topluluklar hakkındaki) böylesi bir anlayışı ikna edici kılmaya yeterli değildir. Bu anlayış, anlatılmak üzere hangi olayların seçildiğini, bu olayların birbirlerine nasıl eklemlendiğini, kısacası anlatının yapısını da belirleyecektir. Örneğin, Stendhal ve Tolstoy savaş sahnelerini bir çatışma olarak kurmamaya, onları dramatik kılmamaya özel bir özen gösterirler. Çünkü her ikisi için de savaş, anlamsız bir altüst oluş, birbirleriyle çatışmak için aslında (kendi öznellikleri açısından bakıldığında) hiçbir gerekçeleri olmayan insanların birbirlerini boğazlama sürecidir. Bunun ise, Hugo için anlaşılmasız olduğuna zaten değinmiştik. Onun için, her eylem, her olay, son kertede, bir özneliliğin ifadesi olmak zorundadır. Bu yüzden, Waterloo gibi bir altüst oluşu anlatmak demek, onu, orada savaşmış onbinlerce insanın iradelerine tercüme etmek demektir. Parçayı bütün içinde eritmek, tümenlerden, alaylardan vs yeni ve sahte özneler yaratmak bunu gerçekleştirmenin yollarından biridir. Ama üslup düzeyinde yer alan bu teknik, kısa zamanda imkânlarının sınırına dayanır:

Her zaman öyle bir an gelir ki, savaş dövüş halini alır, bireyleşir, sayısız ayrıntılar olayı haline dağılır, bu da Napoléon'un deyimiyle söylersek “Ordunun tarihinden çok alayların yaşamöyküsüne giren bir şeydir.” Bu durumda tarihçi özet hakkına sahiptir. (s. 322)

Şaşırtıcı bir durum... Genel olanı öznelikten, tek tek bireylerin kişiselliklerinden hareketle kavramaya kararlı, romantik yazar Hugo,

malzemesine, başkomutan ve imparator Napoléon'un genelleyici bakış açısından bakıyor; savaşı, tam da bireyselleştiği noktada, anlatmaktan vazgeçiyor, tarihçinin rolüne öykünerek özet hakkını kullanıyor.

Ama, kuşkusuz, savaş anlatısını dramatik kılmanın, doku ve üslup düzeyinin ötesinde, başka yolları da mevcut. Savaşı, Napoléon ve Wellington gibi büyük adamların açısından anlatmak, onların çatışan iradelerinden hareketle açıklamak bunlardan biri. Ama burada da bir ölçek sorunu var:

Bu ölçek sorunu, bu oransızlık gerçekçilerin de farkına vardığı bir olguydu. İster Julien Sorel (*Kırmızı ve Siyah*) olsun, ister Fabricio del Dongo, Stendhal'de başkişi daima romandaki kişiler içersinde toplumsal itibarı en düşük ama kişisel cazibesi en yüksek olanıdır. Kişisel cazibe ile toplumsal ilişkilerin tayin ettiği mevki arasındaki oransızlık, başkişinin karakterini çizen en önemli unsurdur.

Stendhal'de vurgu, toplumsal ilişkilerin yarattığı koşulların öznel olanı ifade etmekteki yetersizliği üzerindedir. Kişilerine dünya hakkında çok az yanılama hakkı tanıyan Tolstoy ise oransızlığa ters yönden yaklaşır. Kaba ve özet bir söyleyişe başvuracak olursak, Stendhal'de dünya öznelere dar gelir, Tolstoy'da ise, dünya sürekli olarak öznelere aşar; dünyanın cesameti adım başında öznelere kısımlıklarını, yetersizliklerini gösterir.

Kısacası, yaşananlarla bunlara sebep olma sorumluluğunu yüklenen, sonuçlarını taşımak durumunda olan öznellikler arasındaki oransızlık, gerçekçi edebiyatın başlıca temalarından biridir.

Gerçi romantik hülyalarla arasına koyduğu bütün mesafeye karşın Prens Andrey, savaştan önce, Napoléon'u büyük bir kahraman olarak görmeden edemez. Ama yine de Austerlitz Savaşının anlatıldığı birinci cildin sonunda, önce ordunun bozgununu yaşar, sonra ölümcül bir yara alır, gözlerini gökyüzüne dikip savaş alanında kendinden geçer, esir alınır ve sonunda Napoléon'la karşılaşır:

Prens Andrey, henüz beş dakika önce kendisini taşıyan erlere birkaç söz söyleyebildiği halde, gözlerini Napolyon'a dikmiş susmaktadır şimdi... O anda Napolyon'u uğraştıran binbir ince hesap ona o kadar önemsiz, o kadar sudan ve görüp anlamış olduğu şu adaletli, şu iyilik dolu gökyüzü karşısında eskiden bir kahraman saydığı Napolyon'un kendisi de, kapıldığı zafer sevinci de, gizlemeye dahi gerek duymadığı bir bayağılıkla böbürlenmesi de ona o kadar küçük görünüyordu ki, karşılık vermek gelmedi içinden... (s. 572)

Ama işte gerçekçilikle romantizm arasındaki fark tam da bu noktada yatmaktadır. Gerçekçi edebiyat için anlatılması, araştırılması gereken bir tema olan bu gerilim, romantik Hugo için aşılması gereken bir sorun oluşturur. Bu yüzden *Sefiller*'in sayfalarında karşımıza, *Savaş ve Barış*'takinden çok farklı bir Napoléon çıkar. Bu Napoléon'un, bir yandan, anlatının dramatik kılınabilmesi için, kişiye özgü, somut, genellenemez özelliklerinin ön plana çıkarılması gerekmektedir. Ama diğer yandan, bu dünyatarihsel olayı açıklayabilmek için, bu kısmi özelliklerin anıtlştırılmaları gerekir. Bu yüzden Napoléon'un neşeli mizacına bir bölüm ayrılır. Bu bölümde onun kahvaltı ederken yaptığı şakalarını izler, "muhafız kıtası erlerine 'Hommurdancılar'" adını verdiğini, "onların kulaklarını, bıyıklarını" çektiğini öğreniriz. (s. 322) Ama bunlar bir devin şakalarıdır:

Atını durdurmuş, birkaç dakika kıpırdamadan kalmıştı. Şimşeklere bakıyor, gökgürültülerini dinliyordu, alın yazısına inanan bu adamın karanlığa şu sözleri fırlattığını işitmişlerdi: "Tamam, anlaştık." (s. 321)

Ama bütün bunlara rağmen Hugo, milli bir tarih yazıcısı, resmi bir dalkavuk değildir. Napoléon ve Wellington'ın birer başkomutan-dan ibaret olduklarını, savaşı kazanan ya da kaybedenlerin onlar de-

göl, resmi tarihlerin kaydetmediği, yaralanan ve ölen küçük insanlar olduğunun farkındadır. Sadece onlar da değil... Hugo, aynı zamanda, Waterloo'nun ancak bu iki komutana olağanüstü kaynakların tahsis edilmesiyle mümkün olduğunu ve bunun anlamını da sezer gibidir. Bu yüzden, eğer Waterloo'nun romantik tasviri mümkün olacaksa, savaşın, yalnızca Napoléon ve Wellington'ın ya da hatta savaşan küçük insanların değil, emeklerinin ürünüyle savaşı mümkün kılmış herkesin iradesinin bir ifadesi olduğunu gösterebilmek gerekir.

Bunu kanıtlayabilmek için Hugo, romantizmin milliyetçilikle paylaştığı en önemli kavramlardan birine başvurur: Bir özne olarak "ulus" kavramına...

"Ulus" diye bir öznenin yaratılabilmesi (Hugo için) bir kahramanın varlığını gerektirir. Bu kahramanın özellikleri, huyları bir anıtlaşma süreci içinde giderek bir ulusun portresini çizmeye başlar:

Zaten Waterloo tarihindeki en garip rastlaşmalardan biridir; Napoléon ve Wellington. Bunlar düşman değil birbirlerinin karşıtıydı.

'Sıradan' bir düşmanlık, anlamı birbirine düşman olan öznelere bağimsız olarak verilmiş bir ilişki tarzıdır. Böylesi bir ilişkide "düşman" kişinin zihinsel durumlarının, yönelişlerinin (arzularının, korkularının, nefretinin vs) hedefi olmaktan ziyade, içinde bulunulan durum tarafından tanımlanan, anlamını o durumdan alan bir kavramdır. Örneğin, Fabricio del Dongo ile onun öldürdüğü Prusya süvarisi arasında hiçbir karşıtlık ilişkisi yoktur; birbirlerinden nefret etmeleri, korkmaları vs için hiçbir gerekçeleri yoktur; birbirlerini tanımazlar bile; düşmanlıkları sadece o tesadüfi durum içersinde işgal ettikleri tesadüfi konumlardan kaynaklanır.

Oysa karşıtlığın tesadüfe tahammülü yoktur. Gerçek bir karşıtlık ilişkisi ancak bir anlamlar, anlamlılıklar evreninde ortaya çıkabilir:

Bir yanda açıklık, kesinlik, öngörüş, geometri, sakınım (ihtiyat), güvenlik altına alınan geri çekilme, gözetilen yedekler, inatçı bir

soğukkanlılık, şaşmaz bir yöntem anlayışı, araziden yararlanan bir strateji, taburları dengeleyen bir taktik, çok düzenli olarak tasarlanmış bir insan kırımı, saat elde ayarlanan bir savaş, hiçbir şey isteyerek rastlantıya bırakılmış değil, eski klasik yürekli, değişmez doğruluk; öbür yanda önsezi, kehanet, askeri acayıplık, insanüstü içgüdü, alev alev yanan bir göz atış, bir bakıverme, kartal gibi bakan ve yıldırım gibi çarpan bilmem nasıl bir şey, horgören bir coşkunkuluk içinde olağanüstü bir sanat, derin bir ruhun bütün gizleri, boyun eğmesi istenen ve bir bakıma zorlanan yazgıyla, ırmakla, ovayla, ormanla, tepeyle ortaklık, savaş alanını baskı altında tutmaya kadar giden zorba, strateji bilimine karışan, onu yücelten ama yine de onu bulandıran, bozan yıldıza -talihe- inanç.

Bu noktada henüz uluslardan bahsedilmiş değil; kurulan karşıtlık, iki büyük birey, iki dâhi, iki kahraman arasında: Napoléon ve Wellington.

Ama daha şimdiden tarihsel bir an; yaşanan, somut ve dolayısıyla gelip geçici olmak anlamında tarihsel olan bir an mutlaklaştırmaya başlanmıştır. Çünkü Napoléon ve Wellington'ın karşıtlığı, somut bir durum içersinde, iki farklı yönelişin, sözgelimi tatmin olma koşulları birbirini dışlayan iki arzunun karşılaşması ya da kişilerin birbirlerini bir nefret ilişkisinden hareketle tanıması, anlamlandırması türünden bir karşıtlık değildir. Dahası kendisini savaş içersinde ifade eden bir karşıtlık da değildir. Çünkü aslında savaşın nasıl savaşılacığına dairdir. Wellington'la Napoléon'u karşı karşıya getiren ortak bir çerçeve yoktur; savaş ya Wellington'ın savaşı olacaktır ya da Napoléon'un. Karşıtlık savaşın sonucundan çok, savaşın varoluş tarzına ilişkindir; savaş, dünyayı iki farklı biçimde varetmek isteyen iki iradenin karşıtlığıdır.

Çok geçmeden bu iradelerin, ne kadar büyük olurlarsa olsunlar, tekil bireyleri aştığını fark ederiz. Söz konusu olan iki ulusun iradesi ve hatta mizacıdır. Kısacası savaş, aslında birer özne olarak tasar-

lanmış iki ulusunu, dünyayı kendi mizaçlarına uygun birer öznel alan olarak kurma girişimiymişçesine kavranmaktadır.

O halde artık daire tamamlanmış, her şey ve herkes bir öznelliğe indirgenmiş gibi gözüküyor. Waterloo bir kör dövüşü değil, iki kahramanın karşılaşması, düellosudur. Ama bu kahramanların komutasındaki ordular bilinçsiz ve maddi birer alet, oraya kendi iradeleri dışında sürüklenmiş biçareler değildir; onlar da, komutanları gibi, ulusun ifadesidirler.

Waterloo Savaşının üzerinde cereyan ettiği Mont Saint-Jean yaylası bile bir coğrafya parçasından ibaret değildir. Bu yayla aslında iki devin arasındaki çatışma tarafından biçimlendirilmiş, kendilerine bir sahne olarak hazırlanmış bir dekordur.

Yazgı ve rastlantı

Ama Hugo'nunki kadar obur bir dilin bile içerebileceği şeylerin sınırları vardır. Bu sınırlardan birine, bir kahramanlık destanının üst sınırı diyebileceğimiz bir sınıra, daha anlatının başında, Waterloo yenilgisinden kimin sorumlu olduğu sorulduğunda rastlarız.

Sorumluluğu kahramanlardan birine yıkmak, ikisinden birini daha üstün olarak göstermek, yalnızca anlatının dramatik yapısını zayıflatmakla kalmaz. Her öznenin kendi içinde mutlak olduğu, öznelerin birbirleriyle karşılaştırılmasını mümkün kılacak dış bir ölçütün olmadığı yolundaki temel romantik sava da ters düşer.

Bu yüzden, Hugo'nun çatışan kahramanların öznelliklerinin ötesinde bir üçüncü terime, savaşın sonucunun sorumluluğunu yüklenilecek ve mümkünse kendisi de öznel olan bir üçüncü terime ihtiyacı vardır.

Bize göre, Waterloo'da her iki komutana da bir rastlantılar zinciri egemen oluyor. Yazgı, şu gizemli sanık söz konusu olunca da, biz de şu saf yargıç halk gibi yargılıyoruz.

“Rastlantılar zinciri” ve “yazgı”... Daha sonra bunlara “alinyazısı” ve “talih” eklenecek. Çatışan ulusların öznelliklerini aşan ve galibiyet ve mağlubiyeti belirleyen rastlantıdır, yazgıdır, talihtir, alinyazısıdır ve bunların hepsi aynı öznelliğin, Tanrı’nın iradesinin ifadesidir.

Bu açıdan bakıldığında, ilerici Hugo’nun Tanrıtanırılığı onun romantizminden, edebi kimliğinden ayrı düşünülebilecek bir şey değildir. Tanrı, savaşın romantik tasvirinin gereklerinden biridir. Ama Tanrı hikâyeye nasıl müdahale eder? Bu bağlamda, “rastlantı” ve “yazgı” gibi iki terimin aynı parantez içersinde yer alması, ilk bakışta, yadırgatıcı görünebilir. Ama bu yadırgatıcı eşdeğerlik romantik öznellik anlayışındaki temel bir belirsizliğe, daha da önemlisi, özel hayatın dönüşmesindeki önemli bir uğrağa işaret eder.

Kamu, nasıl kavramsallaştırılırsa kavramsallaştırılsın, ayırt edici özelliği daima düzenlilik ve önceden kestirilebilirlik olmuştur. (Stendhal’de bu düzeni temin eden şeyin, bir oyununkini andıran kurallar olduğunu gördük. Daha felsefi mizaçlı olan Tolstoy ise, bu düzenliliğin berisinde derin ve genel bir yasanın varlığını sezdiğini söyler.)

Bir düzenlilik olarak kavranan kamunun karşısında özel hayat nasıl yaşanabilir, kamudan nasıl ayrıştırılabilir, korunabilir? Muhtemel bir seçenek, özel hayatı, kamununkinden farklı bir düzen ilkesinin –maddeninkine karşı ruhun, aklınkine karşı alışkanlıkların, sözleşmelerinkine karşı aşkın– ifadesi olarak yorumlamaktır. Hugo’nun, kaynağını Tanrı’nın öznelliğinde bulduğu yazgı ve alinyazısı gibi kavramlar, böylesi bir önceden kestirilebilirliği, özneye yabancı olmayan bir düzeni temin ederler.

Ancak daha Hugo’nun, *Sefiller*’i yazmakta olduğu 1850’lerde bile özel hayat geri çekilmekte, daralmaktaydı. Artık giderek bir anlamlılık kaynağı olmaktan çıkıyor, kendi terimlerini, dilini üretemez oluyordu. Kısım, Hugo’nun mensup olduğu romantik akımın yeni kitle iletişim sanayii tarafından benimsenmesinin bir sonucu olarak, romantik dil normalleşiyor, anlamını artık özel ve mahrem ya-

şantılardan alan bir dil olmaktan çıkıyor, hatta giderek kendi objesini üreten gizli ve sinsi bir iktidarın aracı haline geliyordu. Bu noktada, "yazgı" ve "alinyazısı" gibi terimler de tekil ve emsalsiz olanı ifade etmekten çıkıyor, Stendhal'in tasarlayabileceğinden çok daha geniş bir eşdeğerlikler şebekesi içerisinde yerlerini alıyordu. Artık herkesin bir yazgısı vardır, olabilir; dolayısıyla yazgı ve alinyazısı da, tıpkı "çıkart" gibi genelleştirilebilir, kamusal terimler halini alır. Özel hayat kitle iletişim araçları tarafından üretilen bir dilin türevi olmaya başladıkça, özel hayatla öznelğin yolları ayrılmaya başlar.

Kuşkusuz, sorun sadece adlandırma düzeyinde, terimlerin özel ya da kamusal diye sınıflandırılmasında yatmıyor. Sorun daha ziyade, kişilerin kendi öznelliklerinin doğrudan ifadesi olacak özel alanların yaratılmasını mümkün kılacak pratiklerden yoksun kalmalarından kaynaklanıyor.

İşte "rastlantı" terimi de tam bu noktada önem kazanır. Yazgı gibi terimlerin giderek öznelliğini yitirmesi, kamununkinden farklı bir düzen ilkesinin tasavvur edilemez hale gelmesinin ifadesidir. Bu noktada öznel olan kendisini ifade etmek için rastlantıların peşinde koşmaya, talihe, kaprise, gerekçelendirilemez olana sığınmaya başlar. Öznel olan artık kendi içinde bir düzenliliğe sahip olan bir alanın kaynağı değil, bir rastlantı, tesadüfen keşfedilmiş bir an, gerekçelendirilemeyen bir davranıştır. Öznellik artık sadece kamunun değil, düzenin kendisinin karşısındadır. Karşıtlık kamu ile özel olan arasında değil, hayatla anlar arasındadır. (Bu konuda bkz. Lukács'ın *Defter*'in birinci sayısında yayınlanan "Denemenin Doğası ve Biçimi Üzerine" başlıklı yazısı.)

Öznelliği farklı bir düzen ilkesi, bir yazgı gibi tasarladığı sürece, kuşkusuz, romantizm pozitif bir an, dolayısıyla da politik bir tasarı içerir. Öznelğin rastlantı ve gerekçesizlikle eşleştirilmesi ise, çaresizliği tam olarak ancak XX. yüzyılın başında keşfedilecek bir negativitenin kaynağıdır.

Ama 1850'lerde bütün bunlar (hiç değilse Hugo bakımından) daha gelecektedir. Hugo için henüz rastlantılar bir zincir oluşturmakta, kendi içlerinde bir düzen kurmakta, talih daima alınyazısına tabi kılınmaktadır. Bu yüzden Hugo'da romantizmin pozitif anını, alabileceği politik biçimleri çok net olarak görürüz.

Yenilgiyi keşfetmek zorunda kaldığında, Tanrı'nın kimliğinde öz-nelliğin iki kutbunu, yazgı ve rastlantıyı keşfeden Hugo'nun dilinin bir de alt sınırı vardır. Hugo kadar kararlı bir romantik bile bu sınıra vardığında, maddi ve nesnel olanla karşılaşmamazlık edemez. Dünyayı tamamen kendi mizacına göre kurma arzusunda olan iki iradenin ölümüne mücadelesi olan savaş sürerken, bir yandan da bu savaşın zeminini oluşturan, taraflar arasındaki farklara kayıtsız, maddi hayatı sürdüren bir pratik sessizce sürer gider. Bu pratiği sürdürenler, Tanrı'nın bile müdahil olduğu bu savaşa kayıtsız kalanlar, kendilerinin, orduların ve ulusların öznelliği içinde eritilmesine direnen küçük insanlardır. Savaş hakkındaki romantik söyleme kapılmayan bu insanların gerçekliğiyle karşılaşmak zorunda kalınca, romantizmin alabileceği politik biçimleri bütün çirkinlikleri ile görürüz:

Savaştan yana olan kimselerden değiliz; elimize fırsat geçince ne mal olduğunu yüzüne karşı söyleriz. Savaşın hiç gizlemediğimiz iğrenç güzellikleri vardır; kabul edelim ki, bazı çirkinlikleri de vardır. Bunlardan en şaşırtıcısı, hemen utkudan sonra ölenlerin aceleyle soyulmasıdır. (...)

Bunu kim yapar? Utkuyu kim böyle kirletir? (...) Bazı filozoflar, bu arada özellikle Voltaire, bu işi yapanların utkuyu yaratanlar olduğunu bildirir. Derler ki, aynı kişilerdir bunlar, değişen kimse yoktur, ayakta kalanlar yerdekileri soyar. Gündüzün kahramanı gecenin vampiridir. (...) Bize gelince, biz buna inanmıyoruz. Başarı kazanmak ve ölünün pabuçlarını çalmak, bu aynı el için olanaksız geliyor bize. (...)

Her ordunun bir kuyruğu vardır, işte suçlandırılması gerekenler oradadır. Yarasa-insanlar, yarı eşkiya yarı uşak, savaş denilen alacakaranlığın yarattığı her türden yassı burunlu yarasa, savaşmayan üniformalılar, uydurma hastalar, korkunç sakatlar, küçük arabalarla, bazen yanlarında eşleriyle ilerleyen, önceden çaldıklarını sonradan satan kaçakçı ordu kantincileri, subaylara kılavuzluk eden dilenciler, alçaklar, ürün hırsızları... Eskiden ilerleyen ordular (...) bunları peşinden sürüklerdi; öyle ki özel deyimiyle bunlara "nal toplayan" denirdi. Hiçbir ordu, hiçbir ulus bu yaratıklarından sorumlu değildi. İtalyanca konuşur, Almanların peşinden giderdi; Fransızca konuşur İngilizlerin peşinden giderdi. (s. 355)

Mutlak edebiyat

Ancak romantik dilin bu taşkınlığının –kelimenin tam anlamıyla "had" dini bilmezliğinin– yalnızca Victor Hugo'nun mizacı ile ilgili olduğu düşünülmemeli. Dönemin kendisinde, XIX. yüzyıl ortası Fransa'sında (Paris'inde), edebiyatı sınır tanımazlığa kıskırtan bir şey varmış gibi görünüyor.

Sebeplerini kestirmek güç... Yazar konumunun mutlaklaşmasıyla bir ilgisi olsa gerek. Bununsa, edebiyatın, insanlık tarihinde ilk (belki de son) kez, o kadar çok sayıda insan için o kadar önemli hale gelmesiyle –popülerleşmesiyle– ilgisi olsa gerek.

Balzac'ın, Hugo'nun, Dickens'ın, Zola'nın, hatta bir yere kadar Flaubert'in bile, popüler edebiyat olarak okunmasının ne demek olabileceğini bugün biz tasavvur edemiyoruz. Çünkü popülerliği eğlenceyle, daha da kötüsü ciddiyetsizlikle, bayağılıkla özdeşleştiren bizler için, XIX. yüzyıl ortasında yazılmış bu metinlerin anlamına içkin olan bu popülerliğin nasıl bir şey olabileceğini kestirmek güç.

Tarihsel veriler yardıma çağrılabilir. Örneğin, bu yıllarda tefrika biçiminin henüz yeni keşfedilmiş olması önemli. Tefrika, daha kendi içeriğini yaratmamıştı; dolayısıyla yazarlara kendi mahremiyetleri (ve serüvenleri) içersinde keşfetmiş oldukları hakikati paylaşma im-

kâını sağlıyordu. Yazarlar da, Tanrı'nın (daha doğrusu Kilise'nin), 1848'de yitirilmiş olan umutların, hatta belki de daralmakta olan özel hayatın bıraktığı boşluğu doldurmaya kalkışıyorlar, daha da önemlisi, kendilerinden bu boşluğu doldurmaları bekleniyordu.

Başka sebepler de düşünülebilir: Stendhal kadar Hugo da XVIII. yüzyılın kozmopolit kültürünün, burjuvazinin henüz hâlâ muhalif ve dolayısıyla buyurduğu/arzuladığı ilişkiler örgüsünün kısmi olduğu bir çağın çocuğuydu. Bu çağda sözleşme kavramı hâlâ kamu hayatında bir karşılık bulabiliyor, özel hayat serüven olasılığını da barındırıyordu. Hugo'nunkinin, kavram ve duyarlıkları böylesi bir ortamda biçimlenmiş son kuşak olduğu düşünülebilir.

Ancak yazmaya başladıkları, edebi üretime geçtikleri noktada ayaklarının altından zemin kaymaya başlamıştı bile. Belki de romantizmin Hugo'da aldığı taşkın biçimi, gerçekçiliğin Flaubert'le birlikte doğalcılığa doğru evrilmesini açıklayan şey, bu üsluplara kaynaklık etmiş olan hayat alanlarının artık kalmamış olmasıydı. Bu yüzden, üslubun ona kaynaklık etmiş olan hayat alanına geri dönülerek sınanması artık mümkün olmuyordu. Gerçekçilik-romantizm gerilimi tarafından biçimlendirilmiş ve kitle iletişim araçları tarafından temellük edilen edebiyat, daha 1850'lerde hayatı gerisinden takip etmeye, ideolojik bir işlev görmeye başlamıştı.

Elbette o günün koşullarında, Hugo'nun aslında ortama bir tepki olan pozitif ve ideolojik romantizmi, gösterilebilecek yegâne tepki değildi. Örneğin Flaubert'de (*Madam Bovary*'de) edebiyatın mutlaklaşma eğilimi çok farklı bir şekilde tezahür eder.

Zaten, XIX. yüzyılın kendinden emin edebiyatı ile modernizm arasındaki köprülerden biri olan Flaubert söz konusu olduğunda çok dikkatli davranmak gerekiyor. Yine de, bütün bu kayıtlara karşın, *Madam Bovary*'nin *Sefiller*'in berisinde yatan eğilimin tam tersi yönde, ama simetrisi olan bir eğilimin ürünü olduğunun gösterilebileceğini düşünüyorum:

Flaubert'in mizacının romantik olduğunu biliyoruz. *Madam Bovary*'yi yazma tasarısı, kendi öznelliğinin en sahici ifadesi olduğunu sandığı şey, ilk romanı, en yakın arkadaşları tarafından "Bunu ateşe atmak ve üzerinde konuşmamak gerekir," diye karşılandığında doğmuştu. *Madam Bovary*, romantik dilin yazarın öznelliğini ifade edemeyeceğini keşfetmesinin, daha da ötesi öznelğin dilinin mümkün olmadığı bilincinin ürünüdür.

Bu bilinç, romanın daha ilk sayfalarına, anlatıcının kimliğini belirlemek için kullanılan şahıs zamirlerinin kararsızlığında yansır. *Madam Bovary*'yi anlatanın kim olduğu ("Ben" mi "o" mu olduğu) belirsizdir. Daha doğrusu fark etmez.

Zamirler

Özel olanla kamu arasındaki ayrımın dildeki en doğrudan ve genel karşılığı ilk iki şahıs zamiri ile üçüncüsü arasındaki ayrımdır. Bu ilişkiyi görebilmek için, bu zamirler arasındaki, Benveniste'in dikkat çektiği asimetriyi, kısaca da olsa, incelememiz gerekiyor. (*Problems in General Linguistics*, University of Miami Press, 1974, s. 195-204; 217-222).

Birinci ve ikinci şahıs, dili kullanıyor olmakla tanımlanır; gerçek birer şahıs olarak sözün sahibidirler. Sözün doğruluğu, içtenliği ve ortama uygunluğundan sorumlu olanlar onlardır. Bu anlamda, ilk iki şahıs, sözün sahiciliğinin teminatıdır.

Şöyle ki, "ben" kelimesinin mümkün tek bir tanımı vardır: "Belli bir anda ben diyen kişi." Bu yüzden "ben" in genel bir tanımı yapılamayacağı gibi, belli bir konuşma anında, "ben" le kimin kastedildiğinin belirsiz kalması, kelimenin bir şeye işaret edememesi mümkün değildir. Bütün bunlar, ancak "kendisine 'sen' denilen kişi" diye tanımlanabilecek olan ikinci şahıs için de geçerlidir. (Ama yine de, ilk iki şahıs arasındaki asimetriyi de görmezlikten gelmemek gerekiyor. "Ben" kelimesinin dünyayla ilişkisi dolaylıdır. Kelimenin telaffuz

edilmesi, bir şeyden bahsedilmiş olması ve kimden bahsedildiğinin anlaşılması için yeterlidir. Oysa “sen” kelimesinin işaret ettiği kişi hakkında yanılmak mümkündür; çünkü burada asgari de olsa bir dolayım vardır. Konuşmakta olanın, kendisinden “ben” diye bahsedilen kişinin kimi kastettiği. Ama konumuz açısından önemli olan bu asimetri değil. Bizi ilgilendiren, Flaubert’in de yararlandığı, birinci ve üçüncü şahıslar arasındaki asimetri.)

Üçüncü şahısta kurulan bir cümle diğerlerinden iki bakımdan ayrılır. Birincisi, “o”nun telaffuz edilmesinin kimin kastedildiğinin anlaşılması için yeterli olmaması. Çünkü “o”, konuşuyor, dili kullanıyor olmak tarafından tanımlanmış bir konum değildir. “O”, sadece, herhangi bir ismin yerini alabileceği bir kısaltmadır. Bu anlamda, Arap dilcilerinin *al-ghaai’bu*, “kayıp olan, mevcut olmayan” (Benveniste, s. 197) diye tanımladığı üçüncü şahıs, gerçek bir şahıs değil, gayri şahsiyetin ifadesidir.

İkinci fark bununla ilgili olmakla birlikte, daha biçimsel. Üçüncü tekil şahısta kurulan bir cümle, cümleyi kuranın işaretlerini taşımaz. Örneğin “o yalan söyledi” gibi bir cümle, bu cümleyi kuranın, sözü söyleyenin ben olduğumun işaretlerini taşımaz.

Kuşkusuz bu farklar bir konuşma ortamında sorun yaratmaz. Sorun yaratmak bir yana, görünürlük bile kazanmazlar. Herhangi bir konuşma ortamında ağızdan çıkan cümlelerin benim cümlelerim olduğu, ek bir işarete gerek göstermeyecek kadar aşikâr olacaktır; nasıl “o” demekle kimi kastettiğim (çoğunlukla) aşikâr olacaksa.

Ama söz konusu olan yazı olunca durum değişiyor. Tutarlı olarak üçüncü şahısta yazılmış bir metin, yazarını gizleyen bir metindir. (Böylesi bir metin genellikle kendine özgü bir dizi zaman kipi kullanır; -di’li geçmiş, geniş zaman vs. Ama bunları incelemek konumuzun dışında kalıyor.)

Örneğin eski çağların vakanüvislerini düşünelim; onların metinleri tutarlı olarak üçüncü şahıstaki cümlelerden oluşur. Elbette; çün-

kü dile getirmeye çalıştıkları hakikat, cümleyi kimin dile getirdirdiğinden tamamen bağımsızdı. Önemli olan savaşlar, kılıklar vs hakkındaki bilginin aktarılmasıydı, bu aktarımı gerçekleştirenin kimliği anlatıya bir şey katmadığı için dışarıda bırakılırdı. Benveniste'in söyleyişine başvuracak olursak, böyle bir anlatıda "*sanki olaylar kendi kendilerini anlatıyormuş gibidir.*" (s. 208)

Şahıs zamirleri arasındaki bu asimetriyi gözden geçirdikten sonra, şimdi Flaubert'in nasıl bu zamirlerden, tam da aralarındaki asimetriyi ortadan kaldırmak için yararlandığını inceleyebiliriz.

Biz onlarız

Madam Bovary'nin daha ilk kelimeleri, romanın birinci şahıs ağzından anlatılacağı izlenimini uyandırır: "Okulun çalışma salonundaydık." Kitabın ilk üç sayfası, kendisinden "biz" diye söz eden bu anlatıcının ağzından anlatılır. Üçüncü sayfanın sonunda yazar bu "biz"i bir daha geri dönmek üzere terk eder. Anlatının geri kalan kısmı, üçüncü şahısta "olayların kendi dili"yle kurulur.

Yanlış anlaşılmasın! Bu geçiş okuru irkiltmez; metnin kusursuz yüzeyinde bir kopuş, bir kırılma oluşturmayan bu geçişin işlevi, bir yadırgatma etkisi yaratmak değildir. Özellikle bu konuda titizlenmeyen bir okuma, anlatım tekniğindeki bu kaymayı fark etmeyecektir bile. *Madam Bovary*'de "bizim gördüğümüz"den "olayların kendi dili"ne geçişin önemi, fark edilmezliğinden kaynaklanır.

Kendisinden "biz" diye söz edilen grup, görünürde, Charles Bovary'nin sınıf arkadaşlarıdır. Ancak bu topluluk, kendisinde, topluluktan "biz" diye söz etme yetkisini gören bir ses tarafından temsil edilmektedir. "Biz"in işaret ettiğinin okul çocukları olduğunu anlarız, ama bunu dile getirenin kim olduğu söylenmez.

"Fiilin öznesinin çoğullaştırılması ne anlama geliyor? Bu 'biz', tanımlanabilir bir unsurlar çokluğundan farklı bir şeydir. Çünkü 'biz' niceliklendirilmiş ya da sayıları artırılmış 'ben'ler değildir; tek bir

şahsın sınırlarının ötesine yayılarak, genişleyerek ama aynı zamanda amorfleşerek oluşmuş bir 'ben'dir.' (Benveniste, s. 203)

Okul çocuklarından "biz" diye söz edenin kim olduğu sorusuna şimdi cevap verebiliriz. Bu yaygın ve amorf özne, kendisini okul çocuklarının gördükleriyle ve değerlendirmeleriyle ifade eden *kamu*'dur. Belirlenmemişliği, amorfliği, kimliğine içkin olan kamu...

Bir kez bunu tespit ettikten sonra, "biz"li cümlelerden gayri şahsi cümlelere geçişin ve bu geçişin fark edilmezliğinin anlamını çözmek artık kolay. Kamunun gördüğü ile olayların kendi dili arasında bir fark yoktur, çünkü kamunun gördüğü gerçekliğin ta kendisidir. Charles Bovary'nin "biz"e gülünç görünmesi ile kendi içinde gülünç olması bir ve aynı şeydir. Ancak telaffuz eden kamu olduğunda "Charles Bovary bize gülünç görünüyor," cümlesi ile "Charles Bovary gülünçtür," cümlesi aynı hakikati ifade eder.

Bu, ifadesini yalnızca romanın ilk sayfalarının anlatım tekniğinde bulan bir bilinç değil, *Madam Bovary*'nin başlıca temalarından biridir.

"Madam Bovary benim!"

Flaubert'in edebiyat tarihçisi ve eleştirmenleri tarafından sık sık anılan iki cümlesi vardır. Bunlardan biri "Madam Bovary benim!" Bu sözü nasıl yorumlamalı?

Sanırım sorunun cevabı Flaubert'in Emma Bovary ile paylaştığı romantik mizacında aranmalı.

Şimdiye kadar romantizmi, öznelğin dili olarak, kamununkinden farklı bir düzen ilkesinin ifadesi olarak yorumladık. Madam Bovary'nin Sekizinci Bölüm'ünde Flaubert, bu dilin ve bu dile uygun bir kurgunun benim bildiğim en mükemmel örneklerinden birini verir. Emma, ona zinanın tadını tattıracak ilk aşığı Rodolphe tarafından baştan çıkarılmak üzeredir:

Saadete rastgelinir bir gün, diye tekrarladı; ansızın tam ümitsizliğe düşüldüğü bir günde. O zaman ufuklar aralanır, sanki "işte o!"

diyen bir sestir bu. O kimseye içinizi dökmek, her şeyinizi vermek, her şeyi feda etmek ihtiyacını duyarsınız! Karşılıklı uzun uzadıya konuşmazsanız, birbirinizin içindekileri sezersiniz, birbirinizi rüyada görürsünüz. (*Madam Bovary*, s. 153, çev. N. Ataç, S. E. Siyavuşgil, Remzi Kitabevi)

Rodolphe'un, saadeti, tesadüfi bir buluşma ile kaderin (karakterin) kesişmesi olarak tarif eden bu sözlerinin, romantizmin en özlü ifadelerinden biri olduğu düşünülebilirdi. Üstelik bu cümlelerin bir tarım panayırı sırasında çekilen şu nutuk sırasında sarf edildiği hesaba katıldığında:

Sizler, köylerde yaşayan çiftçiler ve işçiler, baştan başa medeniyet olan bir eserin barışsever akıncıları! Sizler, terakki ve ahlaklılığın mücahitleri! Artık anlamış bulunuyorsunuz ki, politika fırtınaları atmosferdeki karışıklıklardan hakikaten çok daha tehlikelidir. (s. 153)

Cümlelerin dokusu ikiyüzlülüklerini ve resmiyetlerini kanıtlamaya yeterli değilse, bunları bir vali yardımcısının telaffuz etmekte olduğunu hatırlatalım.

Kendi başına okunduğunda vali yardımcısının nutku ile Rodolphe'un yalvaran ve baştan çıkarıcı sözlerinin sürekli olarak iç içe, üst üste verildiği Sekizinci Bölüm'ün başlıca amacının kamunun resmiyeti ile özel olanın taşkın mahremiyeti arasındaki gerilimi göstermek olduğu düşünülebilirdi. Oysa amaç tam tersidir; böyle bir gerilimin olmadığını, daha doğrusu, özel sanılanın öznel ve içten olmadığını göstermektir.

Çünkü Sekizinci Bölüm kitabın tamamı değildir; Yedinci Bölüm'den sonra gelir. Ve Yedinci Bölüm, Rodolphe'un bilincini yansıtan şu sözlerle sona erer:

Zavallı kadıncağız! Mutfakta masanın üzerine konan sazan balığının nasıl su diye içi titrerse onun da aşk diye içi titrer. Şöyle na-

zikçe üç kompliman yapsan insanı çıldırasiya sevecek, hiç şüphe yok! Hem de ne şefkat gösterir! Ne dilber olur!... Orası öyle ama, sonra nasıl başımdan atarım?

O benim olacak! Benim olacak! diye bağırdı ve hemen meselenin icra tarafını tetkike başladı. (...) Artık fırsat kollamak lazım!... Ara sıra evlerine uğrar, onlara av eti, tavuk, hindi gönderirim (...) dost olurum, onları bize davet ederim. Sahi! diye ilave etti, yakında tarım toplantıları dolayısıyla şenlikler var, elbette Madam Bovary de gelir, görürüm. İşe başlarız, hem de cüretkârlık göstererek, en emin yol budur. (s. 140-1)

Rodolphe'un sevdâ sözleri vali yardımcısınınkinden daha az tasarlanmış, daha az hesaplı değildir. Üstelik aynı şey Emma Bovary için de geçerlidir. Kendi dışına baktığında gördüğü ve ruhunu daraltan küçüklüğün, ikiyüzlülüğün, hesaplılığın aynısını kendi içinde de keşfeder. Vali yardımcısının çektiği nutuk onun için ne kadar dışsal-sa, Rodolphe'un sözleri ve hatta kendi hülyalarının dili de o kadar dışsaldır.

Aslında "dışsal" terimi de yanıltıcı... Çünkü Emma'nın öznelliği bakımından içsel olan, onun olan hiçbir şey yoktur. Benliği hiçbir dilin kaynağı değildir.

Nasıl romanı "biz" ya da "o" diye anlatmak fark etmiyorsa, onu "Emma" ya da "Madam Bovary" diye adlandırmak da fark etmez. Hatta kendisinden "ben" diye bahsetmesi bile fark etmez. Çünkü kendisine döndüğünde keşfettiği şey, kamunun sunduğu imgelerden biri, onlar kadar dışsal ve kötü olan bir imgedir.

Neden intihar eder? Romantik olduğu kadar mali de olan hesapları tutmadığından. Dükkancıya fazla borçlanmış olması ile sevgiliyle birbirlerinden artık o kadar zevk almıyor olmaları, iki farklı gerçeklik alanından kaynaklanan problemler değildir. Her ikisi de ifadesini kamunun tayin ettiği eşdeğerlikler şebekesi içinde bulur. Zina ve hüsrân da, çıkar, evlilik ve borç senetleri kadar kamusaldır.

Geriye bir açlık kalır – bir temizlik, masumiyet ve coşku iştahı... Flaubert, Emma'nın ölüm sürecini sonuna kadar onun kendi bilincinden aktarmaz; bir noktada onun nasıl görüldüğünü anlatmakla yetinmeye başlar. O noktaya kadar birinin "biz"e nasıl görüldüğü ile onun ne olduğunun eşdeğer olduğu konusunda ısrarlı olmuş olan yazar, yine de sonunda, Emma'nın ölümünün, hayatında ifade edemediği ("biz"im göremediğimiz) bir öznelğin ifadesi olabileceğine inanmamıza izin verir.

Başlangıçtaki soruya geri dönelim: "Madam Bovary benim!" demek ne demek?

Romantik Emma kendi kitabı öznelğinin dilini keşfetmeye çalışırken maliyenin dilini öğrenmeye zorlandı, ikisini de beceremedi, intihar etti.

Romantik Flaubert intihar etmedi, romanlar yazdı; doğalcılığın kurucusu oldu.

Aradaki fark ve benzerlik ne? Sanırım bu soruyu cevaplandırabildiğimizde, "Madam Bovary benim!" sözünü de yorumlayabileceğiz.

Ama daha da önce sormuş olduğumuz bir soru var: Hugo ile Flaubert hangi anlamda birbirlerine ters (karşıt) olmakla birlikte, simetriktiler? Hangi anlamda aynı eğilimin, edebiyatın mutlaklaşması eğiliminin ürünüydüler?

Sanırım artık elimizde bu soruya cevap verebilecek kadar malzeme var.

Bicare bir Tanrı

İncelediğimiz büyük gerçekçiler (Stendhal ve Tolstoy; kuşkusuz başka isimler de eklenebilir; Jane Austen, Dickens, Balzac ve diğerleri) için hayat özel olanla kamu arasındaki sürekli bir gerilimdi. Hugo ve Flaubert –geç Romantizm ve Doğalcılık– ise bu gerilimi ters yönlerde aşmaya çalıştılar: Hugo, kamusal olanın kendine özgü bir gerçekliği olmadığını, daima, kolektif de olsa bir öznenin iradesine

tercüme edilebileceğini göstermeye çalıştı. Flaubert ise öznel olanın farklı bir düzenin ilkesi olmak bir yana, mevcut bile olmadığını, “özel” ve “öznel” diye adlandırılanların da aslında kamunun tezahürlerinden biri olduğunu gösterdi.

“Madam Bovary benim!” sözünün anlamı da, roman yazmakla intihar arasındaki paralelliğin sırrı da burada yatıyor. Nasıl Madam Bovary –kendisi kurmuş da olsa– hayatın hiçbir alanında açlığını doyuramıyor, kendi öznelliğini ifade edemiyorsa, Flaubert de en çok kurduğu, en çok kendisinin ürünü olan başyapıtına, kendi öznelliğinin işaretlerini dahil etmeyecektir. Nasıl Emma’nın sahiciliğe yaklaşabildiğine inanmamıza izin verilen tek an intiharıysa, yazarının öznelliğinin dilsizliği tercih ettiği (konu ve tiplerin seçimi açısından olsun, dil kullanımı açısından olsun) *Madam Bovary*’nin de Flaubert’in başyapıtı olduğunu kabullenmek durumundayız. Hayatı kullandığı dili anlamlandıramayan Emma gibi, yazar Flaubert de birinci şahsı kullandığı zaman dile gelen kamu olur.

Ancak abartmamak gerekiyor. Flaubert, olağanüstü bir üslupçuydu. Onunki gibi bir üslup, zamirlerin kullanımına indirgenemez. Ayrıca bu kadar mutlak bir dilsizlik intihara benzetilebileceği gibi, tanrısallığa da benzetilebilir. Flaubert’in edebiyat tarihçi ve eleştirmenleri tarafından sık sık anılan iki cümlesinden birinin “Madam Bovary benim!” olduğunu söylemiştik; ikincisi, “Yazar, Tanrı gibi, romanın her yerinde hazır ve hiçbir yerinde görülmez olmalıdır.”

Son olarak kamuyu dillendirdiğini iddia ettiğimiz Flaubert’in, kamusal olan, sıradan olan her şeyden derin bir nefretle tiksindiğini, kendi çağının kötü koktuğunu düşündüğünü biliyoruz.

Bütün bunları nasıl bağdaştıracağız? Kamuya, sıradan olana duyduğu nefretle üslubunun gayri şahsiliğini... Biçiminin, öznelliğin hiçbir işaretini taşımadığı halde, alabildiğine kurulmuş olmasını...

Sanırım Flaubert’in kendisi için, mizacının bu aykırı yönlerini bağdaştıran tılsımlı terim, “sanat”tı. Roman yazmayı intihardan,

mutlak bir dilsizlikten, bir teslimiyetten ayıran şey, biçim ve üslup, bunların mükemmelliği.

Eski felsefede filozofları birbirine düşüren çetrefil bir sorun vardı: Mantığinki, matematiğinki gibi biçimsel hakikatler zorunluluklarını Tanrı'nın iradesinden mi alırlar, Tanrı onları öyle buyurmuş olduğu için mi mutlaklardır, yoksa kendi içlerinde mutlak ve iyi oldukları için mi Tanrı onları öyle buyurmuştu? Daha yaygın olan görüş ikincisiydi. Biçim yasalarının Tanrı'nın bile iradesini sınırlandırdığı, Tanrı'nın iki kere ikinin dört etmemesini isteyemeyeceği düşünülüyordu.

Flaubert, modernizmle olan bütün akrabalığına karşın, XIX. yüzyılda yaşıyordu. Kendi dışında hiçbir şeye gönderme yapmayan, kendinden menkul mükemmel bir biçimin imkânına inanabiliyordu. Onun için yazarın tanrısallaşması demek, kendisini sadece ve sadece biçim yasalarına boyun eğecek, yalnızca onları isteyecek bir koonuma getirebilmek demektir; herhangi bir hayati karşılığı olmayan yazıya özgü bir imkân. Bir meslek olarak edebiyatın varoluş gereği... Özel olanı bile ele geçirmiş olan kamunun bayağılığının, biçim ve üslubun mükemmelliğine sığınarak yazıyla aşılabileceğini umuyordu.

Modernizmin eşigindeyiz.

Defter, Haziran-Eylül 1988, sayı 5

CÉZANNE'IN ÖZGÜRLÜĞÜ

Cézanne'ın resmi görülebilir mi? Hangi gözle? Yaşadığı, içinde soluk aldığı kavramlar evrenini hesaba katmadan, resmettiği şeyi görmek, resmetmekle yapmaya çalıştığı şeyi kavramak mümkün mü?

“Evet” diye de, “hayır” diye de yanıtlanması tatsız sonuçlar doğuracak sorular.

“Evet” demek, Cézanne'ın resmini “çıplak” gözle görebileceğimizi kabul etmek, “zihnimize” değilse de gözlerimize “zamanlar üstü bir güç atfetmek olur.”¹ Cézanne'ı çoğumuz reproduksiyon kitaplarından, hatta *Hayat* dergisinin iç sayfalarından tanıyoruz. Daha şanslı olanlarımız resimlerini birtakım müzelerin duvarlarından gördü.

Bu nesnel bağlamlar kadar, öznel olanlar da önemli. Cézanne'ı çoğumuz gençken tanıdık; onun hayatının sonunda keşfettiği nihai hakikat, bizim için olası görme biçimlerinden, seçeneklerden biriydi.

Ama “hayır” demek, Cézanne'ın resmi ile aramızda bir uçurum olduğunu teslim etmek de aynı derecede sakıncalı. Bunun olası sonuçlarından biri, Cézanne'ın resmettiği an ile bizim aramızdaki mesafenin ancak bilgi ile aşılabileceğini düşünmek. Ancak bilgiye böylesi bir güç atfetmekle, resmin resim olarak gerçekliğini yadsımış,

¹ Meltem Ahıska, “S Henüz P Değil”, *Defter*, Şubat-Mart 1988, sayı 3.

sanat eserini, gördüğümüzü lafa boğmuş, estetiği sanat tarihine indirgemiş olmuyor muyuz?

Kuşkusuz, tanıdık, harcıâlem sorular bunlar. Yalnızca Cézanne'la ilgili olarak değil, çağdaşımız olmayan, içinde yaşadığı dünyayı paylaşmadığımız herhangi bir sanatçı, hatta yaradılışına katılmadığımız herhangi bir sanat eseri ile ilgili olarak da sorulabilecek sorular. Bunları şimdi, Cézanne'la ilgili olarak sormanın bir anlamı var mı?

Bir bölünmüşlüğün hikâyeleri

Önce soruları sorgulayalım: Göründüklerinden daha az masum bir dağarcığın kavramlarını kullanıyorlar. Cézanne'ın neyi görmüş/resmetmiş olduğuna bilgi aracılığıyla mı, duyumlar aracılığıyla mı ulaşacağız?

Soru bu şekilde dile getirildiğinde Cézanne'ı, resmi ve hatta genel olarak estetik yaşantıyı aşan (ve bütün bunları belirleyen) bir kutupsallıkla, ardında zengin bir kabuller zinciri barındıran bir kutupsallıkla karşı karşıya kalıyoruz. Bilgi duyum değildir. Hakkında bilgi sahibi olacağımız şeyle duyumlar, izlenimler dünyasında karşılaşamayız. Tersinden de söylemek mümkün: İzlenimler bilgi taşımaz. Görülen şey hakkında, ya da genel olarak duyumlar aracılığıyla, sesiyle, kokusuyla, teması ile tanınan şey hakkında bilgi sahibi olunmak isteniyorsa, önce onun başka bir şekilde tarif edilmesi, duyumsallık özelliğinden arındırılması gerekir.

Bir adım daha da geri gidebiliriz: Bilginin 'şeyler', eşya hakkında değil, nesneler hakkında olduğunu, "nesnel" olduğunu söyleyebiliriz. Nesne ise, daha başından bir kavramın içeriği olarak tarif edilen şeydir. Bilgiyi doğru bilgi yapan şey, onun teminatı, bir şeye değil, bir nesneye uygun olmasıdır. Tabii, akla hemen bir soru geliyor: Eğer nesne duyumlar dünyasında karşımıza çıkabilecek, hakkında izlenim edinebileceğimiz türden bir şey değilse, ama aynı zamanda bilgi de değilse, yani bilginin kendisi değil içeriğiye... o halde nes-

ne nedir? Varoluş tarzı nedir, nasıl bir gerçekliğe sahiptir.

Klasik metafiziğin bu soruyu yanıtlamak için geliştirdiği kavramlar, "cevher" ve "öz" kavramları... Çok özet olarak, nesneligi mümkün kılanın, yani aynı zamanda hem bilgiye hem de içeriğine –nesnesine– gerçeklik kazandırmanın, "öz" ya da "cevher" olduğu söyleniyor. Yorumlanmadıkça anlaşılması güç, karanlık bir cevap.

Ama sadece bu, yani "öz" ve "cevher" kavramlarının bulanık olması, yorum gerektirmesi bile bu noktada bize bir ipucu sağlayabilir. Nesnellikten –bilgiden ve içeriğinden– söz etmeye başladığımızda kullanmak zorunda kaldığımız kelimelerin bulanıklığı bir endişeyi beraberinde getiriyor. Neden bahsedildiğini bilememenin getirdiği bir tedirginlik, gerçek bir şeyden söz edip etmediğimize dair bir kuşku, bir varlık endişesi...

Duyumlar ve izlenimler galiba tam bu noktada önem kazanıyor. Öznelğin ifadesi olarak duyumlar bize sahicilik dünyasını, varlığından kuşku duyulamayacak bir alanın kapısını açıyormuş gibi gözüküyor.

Duyumlar ve izlenimler zamanda yer alan her şey gibi gelip geçiciliğe mahkûmdurlar. Tam da bu yüzden, gerçekliklerinden, kendi dışlarındaki bir şeyden haber verip vermediklerinden kuşkulansak bile, olmuşluklarından (ya da hiç değilse olmakta olduklarından) kuşku duyamayız. Zamanı, tarihi değil bizim zamanımızı, kuran onlardır, duyumlardır, izlenimlerdir.

Birini görmek bir olaydır; tenimizde bir elin temasını hissetmek bir olaydır. Kimsenin eli bize dokunmamış olsa bile, bu teması hissetmek, duyumsamak yaşanmış bir olaydır. Elin gerçekliği ya da gerçek olmayışı (bir duyum olarak tarif edildiği sürece) temas yaşanmasına bir şey katmaz ya da ondan bir şey eksiltmez. O, temas yaşanmasının kendisi, varlığından kuşku duyulmayandır, sahicidir.

Özne-nesne, izlenim-kavram, varlık-bilgi... Bu kutupsallıkların hiçbirisi aslında kendi başına çok önemli değil. Önemli olan, bütün

bu kavram çiftlerinin, farklı biçimlerde de olsa işaret ettiği bir bölünmüşlüğe yönelebilmek.

Kimi ressamlar bu bölünmüşlüğü bir zamanlar, renk ile çizgi arasındaki tercih diye yaşamışlar. Dünyayı bir ideal nesneler düzeni olarak resmetmeye çalışan Floransalılar (Mantegna, Leonardo vd) çizgisel bir üslup geliştirmişler. "İkincil," yani kaynağını asıl, "ideal" nesnede değil, bizim nesneyle kurduğumuz ilişkide bulan bir özellik olarak tarif edilmesinden yüz yüz elli yıl önce rengin olanaklarını araştırmak izlenimci Venediklilere (sözelimi Titian'a) düşmüş. XIX. yüzyıl edebiyatı benzer bir bölünmüşlüğü özel olan ile kamu arasındaki gerilim olarak yaşamış.

Bu şekilde, felsefenin, resmin ve edebiyatın terimleriyle betimlendiğinde, işaret etmeye çalıştığım bölünmüşlüğün -düalizmin-, bir üst yapı kurumu, hatta sadece 'aydınca' kimi faaliyetlerde görülen bir özellik olarak betimlenmesi kolaylaşıyor.

Oysa Cézanne'dan bahsederken aslında görmekten, dünyayla ilişki kurmanın en evrensel biçimlerinden birinden bahsetmek istiyoruz. Bu yüzden önce felsefenin düalizm diye tarif ettiği şeyin, bir tür gündelik hayatın dokusu tarafından sürekli olarak ve kaçınılmaz bir biçimde yeniden üretilen bir bölünmüşlük olduğunu gösterebilmek için, bir başka örnek üzerinde daha oyalanalım: XIX. yüzyıl boyunca geçerli olmuş olan eş (karı) ve sevgili imgeleri hakkında konuşalım.

Bu dönem boyunca kadınlar, duyumsallıklarını, tenselliklerini yitirdikleri ölçüde idealize edilmişler, "ideal bir eş" vasfına layık görülmüşler. Kendilerinden zamanın akışının dışında durmaları, eşlerinin zaman içerisinde yaptıkları hataları, verdikleri tavizleri görmezlikten gelmeleri istenmiş. Sadece bir iyilik olarak da değil, kocalarının özünü, aslında ne olduklarını gördükleri için kocaları hakkındaki izlenimlerini hesaba katmamaları istenmiş. Anlayışlı olmaları gerekiyormuş.

Her zaman geri dönülebilecek bir yuvaya hapsedilen 'karı'lar ideal birer nesneye dönüştürülürken, anlaşılan kocalar da onların gözünde öyle birer nesne olmak istemiş.

Evlilik sözleşmesi öyle kurulmuş; kendilerini ve birbirlerini kavramsallaştırmış kişilerin birbirleriyle yaptığı sözleşmeler olarak. Bir boşluk duygusu, bir varlık endişesi duyumları, izlenimleri, tenselliği içermeyen bu sözleşmeleri hep tehdit etmiş. O zaman metreslere, sevgililere dönülmüş; erkeklere yaşananların gelip geçiciliği içerisinde bir an için bir sahicilik sunsunlar diye. Eşlerin sağladığı güven-bilgi, bilinebilirlik-sevgililerin geçici kokusu ile dengelenmiş.

Öznenin özgürlüğü

Cézanne'dan bahsedecektik. İlk işimiz onun, betimlemeye çalıştığımız bölünmüşlük tarihi içerisindeki yerini keşfetmek olmalı: Cézanne resim yapmaya empresyonistlerin dilini kullanarak başlar. En yetkin, en içten temsilcisi Monet olan empresyonistlerin:

Önemli olan belki Monet'nin gözlerindeki hüznü kaydetmek; kaydetmek ve sorgulamak (...)

Nedir bu resimde [*İzlenim: Doğan Güneş*] melankoliye yol açan şey? Niçin, sözelimi Turner'ın yaptığı benzer resimler, benzer bir melankoli yaratmıyor? Soruların cevabı yöntemde, tam da daha sonra empresyonist diye anılacak olan pratikte.²

Nedir bu pratik? – Işık gölgenin yarattığı etkileri, yan yana vurulmuş saf renklere tercüme etmek. Ama saf renklerin kapladığı "alanlar da ima az ya da çok düz olarak görünür; saf birer renk olarak ayırt edici özelliklerini yitirmeden belirgin bir biçim kazanamaz, eğimli, yuvarlak ya da bir yüzeyin üzerine yayılmış olarak görünemezler," kıscası derinlikten yoksundurlar.³ Nesnelere, derinliklerini, kazandı-

² John Berger "The Eyes of Claude Monet", *The Sense of Sight*, Pantheon Books, 1985.

³ Merleau-Ponty, *The Phenomenology of Perception*, Humanities Pr., 1962, s. 306.

ran ışık altında görünmeleri, üzerlerindeki ışık-gölge dağılımlarıdır. Işık altında nesne, nesnellliğini kazanır; renkse saf renk olmağını kaybeder; nesnelliğe tabi olur.

Derinlik, algılarımızın dünyanın bizim algıladığımız kadar olmadığı bilgisini içeren boyutudur. Bizim göremediğimiz, ama görülebilecek görünüşlerden haber verir; başkalarının gördüğü, yer değiştirdiğim takdirde benim de görebileceğim görünüşler. Derinliği algılayabildiğimiz içindir ki, görüş ufkumuz daima hem başka bakışların potansiyel varlığını, hem bakanın hareket edebilmesi, yer değiştirebilmesi imkânını –dolayısıyla zamanı– içerir.

Empresyonistler ışığı renge çevirmekle, derinliği düzleştirmiş oluyorlardı. Resmetmeye çalıştıkları izlenim, algının derinlik boyutundan yalıtılmış, başka bakışların varlığından arındırılmış haliydi:

Her şey, şu ya da bu ölçüde renklerin ve tonların hassasiyetine feda edilmiştir. Mekân, ölçüm, eylem (tarih), kimlik, hepsi ışığın oyunları içersinde eriyip gider. (...)

Suyu temsil eden boyanın saydamlığı –boyanın ardından tualin dokusu görünüyor–, küreklerin suda yarattığı dalgacıkları anıştıran hızlı fırça vuruşları, sıvamayla yaratılmış gölgelikler, suyu lekeleyen yansılar, resmin optik sadakatiyle nesnel belirsizliği; bütün bunlar manzarayı derme çatma kılıyor, sarkmış, sakat. Bir yurtsuzluk imgesi. Özsüzlüğü, asılsızlığı orada barındırmayı olanaksızlaştırıyor. Baktığınızda, bir tiyatro dekorunun ortasında evini bulmaya çalışan birini düşünüyorsunuz.⁴

Claude Monet empresyonistlerin önderiydi. Modern resmin öncüsü, kurucularından biri olarak biliniyor. Tuhaf bir öncü... Öncülüğünü, tespit edilmesi güç bir noktadan (bir tarihsel yaşantıdan) kaynaklanmış bir resim serüvenini, Titian'dan, Pontormo'dan, Delacroix'dan geçmiş bir serüveni uç noktasına vardırıarak tamamlamış

⁴ John Berger, agy.

olmaktan alıyor. Üslubunu kendi zamanında yaygınlaşmakta olan deneysel psikolojinin sonuçlarından, renk araştırmalarından yararlanarak kurdu. Bu üslupla "XIX. yüzyıl ortası burjuva kültürünün klostrofobisini kırdı"; resmi, tanınabilirliğini, anlaşılabilirliğini temin eden ama aynı zamanda ikna ediciliğini yitirmiş, bayağılaşmış kodlardan kurtardı.

Resmettiği şeyin belli bir anda yaşanmış olana yabancı hiçbir şey içermemesinde ısrarlıydı. Bu amaç uğruna harcanan çabanın da resme yansımaması gerekiyordu. Resmi kendi oluşum tarihini gizledi.

Daha da ötesi... Gördüğü, resmettiği şeyleri başkalarının bakışlarının ağırlığından kurtardı; dünyanın tamamını kendi görsel yaşantısından ibaretmişçesine temellük etmeyi, öyle kalıcılaştırmayı denedi. Görünüşü izlenime dönüştürmek demek, algılama yaşantısını öznenin kendi dışına, kendine yabancı bir varlığa açılması (ya da mahkûmiyeti) olmaktan çıkarıp, öznenin kendi kendini tanımasının bir anına indirgemek demektir. İzlenimci ressamın resmettiği, bir şeyin görünüşü olmaktan çok bir bilincin bir uyarılmışlık halidir.

Ama Monet'nin ilk resimlerinde nesneler yine de birer nesne olarak tanınabilir. Sözgelimi *İzlenim: Doğan Güneş*'teki suyun üzerindeki koyu mor leke, bir kayık olarak görülebiliyor; dolayısıyla resim ressamın (ve resmi seyredeninin) görsel yaşantısını aşan bir boyut kazanıyor. Çünkü bilincin (öznenin) herhangi bir duyumu, bir izlenimi bir nesnenin, bir manzaranın işareti olarak yorumlayabilmesi için, o anki yaşantının dışına çıkması, kendisine (kendi sahiciliğine, saf öznelliğine, özgürlüğüne) yabancı, kendi seçmediği, kendi iradesinin ürünü olmayan kaynaklara başvurması gerekir. Bir izlenim ancak başkalarının bakışlarının ağırlığı altında nesnellik kazanabilir. Monet ilkelerine sadık bir ressamdı. Son yaptığı resimler (*Su Zambakları*) hakkında bunların herhangi bir nesneyi çağırıştırmadığını söylemek bile saygısızlık olurdu. Eğer özgürlük bir öznenin kendi yaşantısına tamamıyla sahip çıkması, nesnel olan ile kendisi arasındaki mutlak farkın bilincine varma-

şı ve bunu görünür kılması ise, varlığın ağırlığından en ufak bir iz taşımayan bu resimler bir özgürlüğün en saf ifadesidirler. Monet amacına ulaştı: Kültürün olanaklarından, ondan iki şekilde birden –hem ortak bir uzlaşımlar sistemi olarak kültürden, hem farklı bakışların aydınlatığı ortak bir mekân olarak kültürden– kopmak için kullandı. Ama tam da bu yüzden Monet'nin öznel özgürlüğü, varlık anlayışı düalist olan bir kültüre içkin bir imkândır. Düalizmin içinden bakıldığı sürece düalizmin (yabancılaşmanın) aşılması, ancak iki unsurdan birinin, ya öznenin ya da nesnenin mutlaklaşması olarak görülebilir; düalizm yalnızlığa (solipsizme) ya da bilime doğru aşılabılır.

Nesnenin özgürlüğü

O halde, eğer Batı kültürünün merkezinde duran bir kutupsallıktan söz ediyorsak, bu kutupsallığın her iki ucunun da abartılmasının bir aşkınlık, kültüre içkin bir özgürlük imkânı sağlayacağını da kabul etmemiz gerekir. Monet'nin öznel özgürlüğünün yanı sıra, kaynağını nesnenin ("kavram"ın) mutlaklaşmasında bulan bir imkân, sadece teorik bir olasılık mı? Özgürlüğün teminatını hayatın bilimselleşmesin de, kavramsallaşmasında gören bilimselci (teknokratik) iktidar söylemi, üzerinde uzun uzadıya durulmayı gerektirmeyecek kadar tanıdık. Bizi burada ilgilendiren resmin özneyi değil nesneyi mutlaklaştırıp mutlaklaştıramayacağı...

Mondrian'ı, konstrüktivistleri ve özellikle Malevich'i anmak, sorunun cevabının "evet" olması gerektiğine karar vermek için yeterli. Duyumsallığı asgariye indiren *Beyaz Üzerindeki Siyah Kare* sanki saf kavramın görünürlük kazanmış halidir. Tanıdığımız dikdörtgenimisi, karemsi eşyalardan hiçbirini çağrıştırmadığı gibi, kendi resmedilmişliğini de gizlemek ister gibidir.

Özne-nesne birliği

Monet de, Mondrian ve konstrüktivistler de bir kültürün içerisinde keşfetmiş oldukları imkânları mutlaklaştırmak, onları, kendilerine

dışsal olan her şeyden arındırmak istemişler, özgürlüğü burada aramışlardı. Merkezindeki düalizmin biçimlendirdiği yabancılaşmış Batı kültürünün sağladığı özgürlük biçimlerini bu iki seçeneğe indirgemekle, kolaycılık etmiş olmuyor muyuz?

Merleau-Ponty, Cézanne'ın kültürün kaynağına indiğini söylüyor. Yazısının ikinci yarısından anlaşıldığı kadarıyla, kültürün kaynağındaki "dilsiz ve yalnız yaşantı" bir tür özgürlükle ilişkili. Dahası, Merleau-Ponty'ye göre bu yaşantının "duyguya karşı muhakeme", "gören ressama karşı düşünen ressam", "doğaya karşı kompozisyon", "ilkelliğe karşı gelenek" gibi kutupsallıkların, kısaca düalizmin dışında durmakla bir ilgisi olduğu da açık. Cézanne'ın özgürlüğünü tarif etmeye kalkıştığımızda, artık bir özne olarak Cézanne'dan ya da nesnenin mutlaklaşmasından söz etmek yetersiz kalıyor.

Merleau-Ponty, Cézanne'ın özgürlüğünü biraz fazla abartmıyor mu?

Cézanne "doğanın bir anı bende kendini düşünüyor," demiş, "ben onun bilinciyim."⁵ Ondan yaklaşık yüz yıl kadar önce Hegel de benzer bir iddiada bulunmuş, tarihle ilgili olarak, onun kendisini, kendi felsefesinde, Hegel'de kavradığını iddia etmişti. Daha da geriye gidilebilir: Leibniz'in her monad'ın evrenin tamamını kendi bakış açısından seyrettiği (içerdiği) sözünün yöneldiği şey, Hegel'in söylemeye (Cézanne'ın resmetmeye) çalıştığı şeyden çok farklı değildi.

Kısacası, nesne ile öznenin, yaşananlarla onları yaşayanların birbirlerinden ayrılmamış oldukları bir an, bir anı ya da umut şeklinde Batı kültüründe Merleau-Ponty'den (ve Cézanne'dan) çok daha önceden beri varlığını sürdürüyordu. Merleau-Ponty bir geleneğin içinden, ona yaslanarak, onun kavramlarını kullanarak yazıyordu. Söz konusu düşünce geleneğinin ayırt edici özelliği, çok kabaca şöy-

⁵ Merleau-Ponty "Cézanne'ın Kuşkusu" *Defter*'in bu sayısında [sayı 7] yer alan yazı. Kaynağı belirtilmemiş bütün alıntılar bu yazıdandır.

le ifade edilebilir: Özgürlüğü öznenin ya da nesnenin mutlaklaşmasında değil ikisinin barışmasında, özneliği de nesnelliği de koruyarak aşan üçüncü bir halde aramak.

Hegel'e göre bu sentez tarihin sonunda kurulacak (ya da kurulmuş) olan akılcı hukuk devletinde gerçekleşecekti. Merleau-Ponty ise, bu halin her tek kişi için daha en baştan beri geçerli olduğuna, herkesin kendisini içinde bulduğu duruma, dünyayı tanıma tarzına içkin olduğuna inanıyor. Başka bir deyişle, Merleau-Ponty özgürlüğü özneyle nesnenin buluşması olarak kavrayan diyalektik düşünce geleneği içinde düşünüyordu. Kendisini bu gelenekten ayırt ettiği nokta, özgürlüğün insani, algılamada dünyayla birlikte "dilsiz ve yalnız bir yaşantı" olarak verildiğine inanması. Cézanne'ı da, yalnızca her tek insanın değil, kültüründe temelini oluşturan bu asli özgürlüğü görünür kıldığı için önemsiyor.

Gözün özgürlüğü

Oysa algılanan dünya tam da görmezlikten gelinemeyecek olan, gerçekliğini özneye dayatan şeyler toplamı değil midir? Geleneksel felsefeye göre, algıların gösterdiği şey algılayana tamamen yabancıdır. Hatta o kadar ki, anlamlı hiçbir ayırım, hiçbir sınır tanımadığından bu âlem için yabancı demek bile aslında yanıltıcıdır. Kendi içinde anlamdan tamamen arı olan bu âlem, öznenin içine sızması için hiçbir fırsat, barınabileceği hiçbir yuva sağlamaz. Merleau-Ponty de dünyanın görmezlikten gelinemeyeceğini, algısal yaşantının seçilmiş olmak anlamında iradi olmadığını, gerçekliğini insana dayattığını kabul ediyordu. Karşı çıktığı bu yaşantının öznenin dışında tamamlanmış olduğuydu. Hangi anlamda özneyle birlikte tamamlandığını açıklayabilmek için sık sık Gestalt psikologlarının örneklerine başvurdu. En basitlerinden birini tekrarlayalım:

• • • • •

Yukarıdaki gibi altı noktayla karşılaştığımızda, bunları üç çift nokta

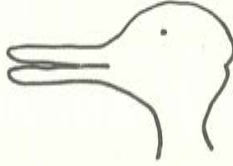
olarak algılamamak elimizden gelmez. Ama nesneler –kendinde olan– âlemine atfedebileceğimiz yegâne şey altı tek noktadır. Altı tek noktayı üç çift nokta olarak sınıflandırmak, öznenin *yaptığı* bir şeydir. Dolayısıyla, algı özneye kendi yapıp ettiklerinden bağımsız olarak verilmemiştir; algılanan kendinde olandan ibaret değildir.

Denebilir ki, sınıflandırmanın kaynağı noktalar arasındaki mesafedir. Elbette... Ama, “mesafe,” noktaların kendilerinin birer duyum oldukları gibi bir duyum değildir. Gözün bir noktadan diğerine gitmek için geçmesi gereken sürenin, gözün kendi eylemliliğinin ölçüsüdür.

Yine denebilir ki, bilinç için gözün yapıp ettikleri, yapmak zorunda oldukları, noktaların kendileri kadar dışsal, bir o kadar yabancıdır. Özgürlüğü bilincin (bilinç ister akıl ister irade olarak betimlensin) özgürlüğü olarak kavradığımız sürece bu da doğru, irade için göze ve genel olarak gövdeye mahkûm olmak, ancak bir kısıt olarak yaşanabilir. Ama Merleau-Ponty'nin özgürlüğü önce algılama bağlamından hareketle kavramakla yaptığı, tam da özgürlüğü bilincin değil gövdenin bir vasfı olarak düşünmeye çalışmaktı. Altı tek noktanın üç çift nokta olarak algılanmasını özgürlüğün tezahürlerinden biri olarak değerlendirmesi de bu yüzden. Kaynağını sadece uyarıcılarda değil aynı zamanda gövdenin eğilimlerinde bulan bir yaşantı. Maddenin olduğu kadar, gövdenin kendiliğindenliğinin de bir ifadesi. Karşımızda duran altı nokta görmezlikten gelinemez, ama bir algı olarak tamamlanmaları gözün kendiliğindenliğine de bağlıdır.

Bütün bunlardan, sırf gövdenin özgürlüğünden söz edebilmek için Merleau-Ponty'nin asgari bir özgürlük tanımına razı olduğu sonucu çıkarılmamalı. Özgürlük geleneksel olarak kendiliğindenlikle olduğu kadar tercih kavramı, seçeneklerin varlığı ile de ilgili görülmüştür. Özgürlüğü gövdenin özgürlüğü olarak kavramakla Merleau-Ponty tercih (seçim) imkânından vazgeçmiş olmuyor.

Ünlü tavşan-ördek yanılışmasını ele alalım:



Aynı çizim belirli bir anda ya bir tavşan ya bir ördek olarak görülebilir. Kelime dağarcığımız, hangisi olarak görüleceğini belirleyen ne olduğunu adlandıracak kelimelerden yoksun. Belirleyici olanın uyarıcının kendisinde olmadığı, özneye bir ilgisi olduğu açık. Yine de bu öznel anı “karar” diye adlandırmak abartmak olurdu. Bir tavşan mı, bir ördek mi gördüğüm, benim verebileceğim herhangi bir karardan, bilincin alacağı herhangi bir tavırdan önce gelen bir sürecin ürünü.

Bunun şöyle bir önemi var: Söz konusu yanılışma, bir tarafta karar verme durumunda olan öznenin, diğer tarafta ondan bağımsız olarak tanımlanmış birtakım seçeneklerin (tavşan ve ördeğin) karşılaştığı bir durumun örneği değil... Algılama yaşantısında önce çizgilerin görülmesi, sonra ne olduklarına karar verilmesi diye iki uğrak ayırt edilemez. Göz, çizgileri görmekle, onları tavşan ya da ördek olarak biçimlendirmiş olur.

Dolayısıyla burada söz konusu olan özgürlük, ifadesini iki seçenek arasında bir tercih yapmakta bulan, iki seçeneğe indirgenmiş, sınırlı bir özgürlük değildir. Bu tür örneklerin önemi, seçeneklerin varlığından söz edilemeyecek, ‘standart’ algılama durumlarına da içkin olan bir özgürlüğü daha görünür kılmalarından, kaynaklanıyor. Seçeneklerin yokluğu, gözün zorunluluk alanına tabi olduğunu göstermez; çünkü gözün özgürlüğünün ölçüsü seçeneklerin çokluğu değil, gözün gördüğü şeye katkısı, kendisine ‘nesne’ olarak verilen şeyin kendi faaliyetinden bağımsız olmamasıdır.

Ancak ufkumuzu bu tür laboratuvar örnekleri ile sınırlandırdığımız takdirde, algılama yaşantısını, nesneden kaynaklananlarla öznenin katkılarının bir araya geldiği 'sentetik' bir yaşantı olarak değerlendirme ihtimali var. Oysa Merleau-Ponty'yi diyalektik düşünce geleneğinden ayıran yön, tam da özgürlüğün (yani, algılama yaşantısında verili olan özne-nesne birliğinin) bir sentezin ürünü olmadığına inanmasıydı. Cézanne'a atfettiği önem de bununla ilgili:

Cézanne, doğanın küplerden, konilerden, silindirlere dönüşmüşçesine resmedilmesini önermişti. Kastettiği, haleflerinden bazılarının sandığı gibi, doğayı bir geometriye indirgemek değildi. Cézanne, (ya da hiç değilse Merleau-Ponty'ye göre Cézanne) küp, koni ve silindirleri, algılama yaşantısının içinde, o yaşantının bir uğrağı olarak keşfetmişti. Bir resmetme tarzı olmaktan önce gördüğü şeylere, görme biçimine içkin olan unsurlardı.

İnsan yüzlerini, tabiatı, eşyayı böyle görebilmek ancak Pythagoras ve Eukleides'le başlamış iki bin yıllık bir serüvenin içine doğmuş gözlere nasip olabiliirdi. Geometricilerin mutlaklaştırmış olduğu biçimlerin gerisindeki görünüşlerden, onların hayati dayanaklarından söz ediyordu.

Kuşkusuz, bugün biz, bu serüvene dışarıdan bakma imkânına sahip olduğumuz ölçüde, Cézanne'ın gördüğünün, Pythagoras'ın, Eukleides'in (ve hatta Spinoza'nın) hayaleti olduğunu söyleyebiliriz. Cézanne'ın kendisi "dünyanın akıp giden bir anının tüm gerçekliği ile resmedilmesi"nden söz ediyordu. O anın küp, koni ve silindirleri içermemesi imkânsızdı. Tabiatın tarihle kesiştiği bir görünüş...

Gövdenin özgürlüğü

Merleau-Ponty'nin kullandığı şekliyle "göz," elbette, gövde için bir metafor. Ama özgürlüğü bilinçten (öznellikten ya da nesnellikten) değil de, gövdeden hareketle tanımlamak kavrama ne katıyor? Ya da neyi eksiltiyor?

Eğer özgür olan bilinçse, kendi maddiliğini, canlılığını ve dolayısıyla kısmiliğini, özgürlüğe yabancı bir unsur, onu sınırlandıran bir engel olarak kavrayacaktır. (Bu bağlamda Sartre'ın özgürlük anlayışını hatırlayabiliriz. Ancak varlığın tamamını olumsuzlayarak varılan, "hiçlik" olarak kavranan özgürlük.) Oysa gövde konumlanmıştır. Kendisini içinde bulduğu durum, hiçbir zaman ondan tamamen bağımsız değildir. Durum, varlığını değilse de, biçim ve anlamını, kısmen de olsa, gövdeye borçlu olduğu içindir ki, kişi her zaman bir duruma aittir.

Göz için ufuk neyse, gövde için de ait olduğu durumlar odur.

Herhangi bir şeyin, bir şey olarak algılanması, onun derinlik boyutuyla birlikte bir ufuk altında verilmiş olması demektir. Görülen şeyi, o anki yaşantıyı aşan, başka olası algılar içeren bir ufuk altına yerleştiren, algılama yaşantısının kendisidir.

Ufuk, aynı zamanda, görüş alanımızın sınırıdır da. Ama bir sınır olarak ufukla, kavramsal düşüncenin tanıdığı (koyduğu) sınırlar arasında önemli bazı farklar vardır: Bir kere, kavramsal düşüncenin tanıdığı (koyduğu) sınırların mutlaklığının tersine ufuk, sürekli kayan, titreşen, *muğlak* bir sınırdır. Daha da önemlisi, ufuk birbirlerinden ayırdığı iki alan (ufkumuzun içinde olanla dışında kalan) birbirlerinden nitel bir şekilde ayrılmamıştır. Ufuk haber verdiği öte, yine görünüşlerden oluşur. Ufuk, göz için görünüşlerin tükenmeyeceği, ama aynı zamanda aşılmayacağı, görünüşlerin ötesine geçilemeyeceği 'vaadi'dir.

Göz nasıl görünüşlere mahkûmsa, nasıl kendi özgürlüğünü, kendi dışında gördüğü şeyin, kendi dışında olarak kurulmasına katkıda bulunarak kuruyorsa, gövde de özgürlüğünü somut bazı durumlarda gerçekleştirmeye, o durumları biçimlendirmeye, pratik olarak yorumlamaya mahkûmdur.

Gövdenin içinde bulunduğu durumlarla ilişkisi, özne-nesne ilişkisine benzemez, çünkü hiçbir durum gövdeye, nesnenin özneye olduğu kadar yabancı değildir. Daha ilk doğduğu anda bebeğin kendini içinde bulduğu durum, onun ilk çılgılığı tarafından dönüştürülmüş ve

enerjisi ve hayatiyeti ile dönüştürülmeye devam edecek bir durumdur. Kişinin dünyadan bağımsız, ona tamamen yabancı olduğu bir ilk an yoktur; ikisi hep zaten iç içedirler. Bu yüzden özgürlük mutlak değildir: Nasıl gözün algılama sırasındaki özgür faaliyeti, uyancıların varlığının ve tarihten devralınmış görme alışkanlıklarının ağırlığıyla yüklüyse, gövde de, içinde bulunduğu durumu yorumlamak (ve hatıta aşmak) için başvurmak zorunda olduğu araçları, yine orada, durumun içinde keşfedecektir. Bu yüzden, durum, gövdenin ona katılmasının, orada bulunmasının ürünü olduğu halde, durumun anlamı hiçbir zaman tamamen saydamlaşmaz, tamamlanmaz. Çünkü durumu yorumlamak için başvurulacak araçlar da tarihin ve varlığın ağırlığıyla yüklüdür. Ama işte tam da bu yük, kişinin içinde bulunduğu durumla ilişkisinin saydamlaşmasını önleyen tarihin ve varlığın bu tortusu, bu tamamlanmamışlık, özgürlüğün teminatıdır: Kişinin belli bir duruma aidiyetinin mutlaklaşmasını önler. Özgürlük, varlığın (ve tarihin) olumsuzlanması değil tezahürlerinden biridir.

Kişinin bir duruma aidiyeti mutlaklaşamayacağı gibi, Merleau-Ponty'ye göre, yitirilemez de. Görüş alanımızın ufku daralabilir, genişleyebilir. Herhangi bir durumun, kendini o durumda bulmuş kişi üzerindeki baskısı az ya da çok olabilir. Hatta bazı şeyler görmezlikten gelinebilir; bazı durumlar reddedilebilir. Bu noktada Merleau-Ponty diyalektik düşüncenin temellendirilmemiş belki de yegâne "postüla"sı olan iyimserliği paylaşıyor: "A'nın inkârı, A'yı da içinde taşır. Olumsuzlama, olumsuzlandığı şey tarafından *belirlenmiştir*. (...) Öyleyse bu olumsuzlama A'yı hem ortadan kaldırmış hem de korumuş ve A-olmayan'la bütünleştirdiği için de zenginleştirmiş, yüceltmıştır. A, şimdi, A-olmayan'ın içinde, 'belleğinde', sürüp gitmektedir."⁶ "Görmezlikten gelinen, reddedilen, yok olmayacaktır; "görmezlikten gelinmiş", "reddedilmiş" olarak varlığını sürdürecektir.

⁶ Orhan Koçak, "Yokluğun Payı" *Defter*, Ekim-Kasım 1988, sayı 6.

Leonardo aracılığıyla Cézanne

Gövdenin kendi özgürlüğünü ancak bir durumdan (bir ufuktan) hareketle dünyaya açılarak gerçekleştirmek zorunda olması ve durumların hiçbir zaman tamamlanmaması, kişiyi sonsuz bir yorum çabasına kıskırtır. Merleau-Ponty, yazısının Leonardo hakkında olan ikinci bölümünde, bunun sonuçları ve yorumların alabileceği biçimler üzerinde yeterince duruyor. Şimdi bizim sormamız gereken soru: Neden Leonardo?

Merleau-Ponty, felsefeyle ilişkisinin bütün sorunlu ve eleştirel niteliğine karşın, bir filozoftu. Algılama yaşantısında keşfettiği ve Cézanne aracılığıyla örneklediği özgürlük tarzını genellemek istiyordu. Karşı çıktığı, Leonardo'nun "saf bir özgürlük canavarı" olarak nitelendirilmesi; çünkü burada kastedilen, öznenin özgürlüğü: "Metreslerden, alacaklılardan, öykü ve serüvenlerinden bağımsız," karşılaştığı herkesle dışsal bir ilişki kuran, kendini hiçbir duruma kapırmayan, her şeyi nesneleştiren, mutlak bir olumsuzlama üzerine inşa edilmiş bir özgürlük. Merleau-Ponty, Leonardo'nun böyleymiş gibi görünen özgürlüğünün bile aslında bir direncin ifadesi olduğunu söylemek istiyor. Ona göre, Leonardo karşılaştığı bütün durumları, yaşamış olduğu belli bir duruma sahip çıkmak adına reddetmişti. Özgürlüğünün kaynağı, ait olduğu, kendisini ait kıldığı bir durumdu; çocukluğunun dünyasıydı.

Zaten Cézanne'ın hayatı ve resmiyle görünür kıldığı özgürlük de kendisini, yaratılmasına, görünmesine katkıda bulunduğ dünyaya ait hisseden insanların özgürlüğüydü. Ama o bir anı değil, bir dünyayı resmetmek istiyordu. "Balzac, *Le Peau de Chagrin*'de üzerinde pişkin ekmeklerle taçlanmış, simetrik çatal bıçak takımları dizilmiş; yeni düşmüş kar kadar beyaz bir sofrâ örtüsü betimler. Cézanne, bütün gençliğim boyunca o yeni yağmış kardan masa örtüsünün resmini yapmak istedim... Şimdi sadece simetrik yükselen yemek takımları ile pişkin ekmeklerin resmini yapmak istemeli insan, diye

düşünüyorum. Eğer 'taçlanmış' olarak resim yapsam canıma okunmuştu, anlıyorsunuz değil mi?" Çünkü "taçlanmış," belli bir durum hakkındaki mümkün yorumlardan –izlenimlerden– biridir; dolayısıyla da kısmidir. Oysa Cézanne bir durumu, kendisi hakkındaki bütün yorum imkânlarını, olası bütün görünüşlerini birden barındıran bir varlık gibi resmetmek istiyordu: "Biz (...) bir doğa parçası için gayret ediyoruz. (...) Eğer takımlarla ekmekleri doğada olduğu gibi dengeler, ve gölgelendirirsem, o zaman taçlanmalar, kar ve tüm coşku da orada olacaktır."

Aynı şeyi portreleri için de söylemek mümkün: Ekspresyonistlerin, sözgelimi Kokoschka'nın, bireysellikleri içerisinde ısıt ısıt yanan portrelerinin aksine, Cézanne'ın yüzleri donuktur. Model sanki bireysellikten, geçici ifadelerinden bir adım geriye, bütün ifadelerinin, hayatının ve maddiliğinin taşıyıcısı olan kişiselliğe doğru geri çekilmiş gibidir. Yüz ile çevresinin resmedilme tarzları arasındaki benzerlik, kişi ile ortamı arasındaki sürekliliği sezdirir. Büyük bir olasılıkla, Cézanne'ın yakaladığı ifade, modelin yüzünde, hayatının hiçbir anında, öyle görülemez; Cézanne, daha ziyade, modelin bütün hayatına –günleri yaşama temposuna, kullandığı eşyaya, içinde yaşadığı mekânın döşemesine– sinmiş olan ifadenin peşinde gibidir.

Resmettiği, kendisini tek tek tercihlerde gerçekleştirmiş (tüketmiş) özgürlük değil, tercihleri mümkün kılan çerçevenin görünmesini sağlayan özgürlük hamlesiydi. Kuşkusuz, burada söz konusu olan özgürlüğün taşıyıcısı artık münferit bir öznenin tekil bir anı olamaz. *Mont Sainte-Victoire*'ın başka bir şekilde değil de öyle görünmesi bir özgürlüğün ifadesiyse, bu ancak bir hayatın, bütün bir kültürün, bir tarihin özgürlüğü olabilir. Bu yüzden Cézanne, "Paris"te iken her gün Louvre'a giderdi. İnsanın nasıl resim yapıldığını öğrenmesi gerektiğini ve düzlemler ile biçimlerin geometrik incelenmesinin bu öğrenme sürecinin zorunlu bir parçası olduğunu söylerdi. Resim yapma eylemini etkileyen soyut ilişkileri anlamak için, yaptı-

ğı peyzajlardaki jeolojik yapıyı öğrenmeye çalışırdı. Ancak düzlem ve biçimlerin geometrik incelenmesi, jeoloji ve hatta resim tarihinin uzlaşımları değişik düzeylerde kavramsallaştırmalar içerirler; ve dolayısıyla kendi başlarına ele alındıklarında, kısımirlirler.

Bunlardan varolanı ifade etmekte yararlanacaksa "mantıki bir görme hissi" yaratacak şekilde yaşanmaları, algılama yaşantısı içerisindeki bir iz, bir tortuya dönüştürülmeleri gerekir.

Resim yapmak için doğduğu yere geri dönmesi de bununla, görünüşün özgürce şekillenmiş varlığını resmetme çabasıyla ilgili olmuş olsa gerek, ilk kez karşılaşılan bir görüntü, bir izlenim olmaya meyleder; kendi varlığının sırrını ele vermez. Görünüş, bir şeyin görünüşü olarak varlığını değişik bakış açılarından, değişik yaşlarda insanlar tarafından görülmüşlüklerinin arasındaki sürekliliğe borçludur. Dolayısıyla Cézanne için resmedilen an bütün bir hayatı taşımak durumundadır. Hatta abartma riskini de göze alarak, son resimlerini, modelin gelecekteki görünüşlerine yer bırakmak üzere tamamlamadan bıraktığını düşünebiliriz.

Monet'nin problemiye tam tersiydi. "Hayatı boyunca yazdığı mektuplarda, başladığı bir resmi, hava koşulları, dolayısıyla da konu, motif telafi edilmez bir biçimde değiştiğinden, bitirememiş olmaktan yakındı."⁷ Onun için iki an arasında kurulabilecek yegâne ilişki bir dışsallık ilişkisi olabilirdi. Her an diğer bütün anların olumsuzlanması üzerine kurulmuştur.

Kuşkusuz Monet'nin hayatına, Merleau-Ponty'nin Leonardo'nun hayatına baktığı gibi baktığımız takdirde, çeşitli süreklilikler, anlam ilişkileri vs keşfedebiliriz. Ama bütün bunlar Monet'nin resmi açısından bakıldığında, hoş ya da nahoş birer tesadüften ibarettir.

Artık yazının başındaki soruya geri dönebiliriz: Cézanne'ın resmi çıplak gözle görülebilir mi?

⁷ John Berger, agy.

Monet'den başlayalım: Onun resmi, gözü çıplak olmaya davet eder; bir anlamda karşılıksız bir armağan gibidir. Sizden hiçbir şey talep etmez; tadına varmak için herhangi bir şey yaşamış olmanız, kendinizi herhangi bir şeyi tahayyül etmeye, bir başka bakış açısını paylaşmaya zorlamanız gerekmez. Herhangi bir hayatla ilgisi olmayan bir sevinç kaynağıdır.

Cézanne'ın donuk yüzeyi karşısında ise, beğense de beğenmese de, seyircinin tepkisi çok daha farklı olmak durumundadır. Resmi 'beğenen', kendisini onun çağrısına kaptırmayı kabul eden kişi, Cézanne'ın elleriyle yaptığını gözleriyle tekrarlamak, manzaranın jeolojik iskeletini, farklı bakış açıları ihsas eden sayısız yüzeyi, nesnelerin renklerden oluşan dış hatlarını bütünleştirmek, bir anlamda resmi yeniden kurmak durumundadır.

Resmi beğenmeyen, figürlerine sinmiş klasik pozların tortusunu, kompozisyon anlayışını, biçimlerin ayrıştığı geometrik unsurları ikna edici bulmayan ve buna rağmen resmin karşısında duran kişinin yapabileceği yegâne şeyse, kendi algılama yaşantısının derinliklerinde verili olan farklı bir "mantiki" görme hissini keşfetmeye çalışmak, dünyanın ona görünme biçiminin, varlıkla tanışıklığının hesabını vermektir.

Ama her halü kârda Cézanne söz konusu olduğunda sorun, çıplak göz mü, yoksa bilgi ya da kavramlar mı tercihi değil. Cézanne seyirciyi, gözün de bilginin de hakkında olduğu varlığa iade eden, varoluşsal bir tavra zorlayan bir ressam.

Deftir, Aralık-Ocak 1988, sayı 7

EŞYANIN MADDİ TİLSİMİ*

John Berger, hayatının hiç değilse yedi yılı boyunca, neredeyse hiç durmadan kübizm üzerine düşünmüş olmalı. Berger kübizmi bir umudun, politik ifadesini Ekim Devriminde bulan bir umudun temsili/görsel düzeydeki en sahici ifadesi olarak önemsemiş: Kübistler “politik terimlerle düşünmüyorlardı. Yine de ilgilendikleri şey, dünyanın devrimci bir şekilde dönüştürülmesiydi. Bu nasıl mümkün olabilir? Cevap Kübist hareketin tarihsel zamanlamasıyla ilgili. O zamanlar politik bir tercih yapmak, aydın namusunun asli öğelerinden biri değildi. (...) Vaad, bütünsel bir vaaddi.”¹

* Bu yazıyı yazdığım sıralar, John Berger'in "The Moment of Cubism" yazısını *The Success and Failure of Picasso*'dan (1965) yedi yıl önce yazmış olduğuna dair bir fikre sahip olmuş olmalıyım. Dergi sayfasına sığdırmak uğruna son anda budadığımız yazının ilk halinde bu izlenime temel oluşturan bilgiler mevcuttu. Şimdi baktığımda, Berger'in *The Moment of Cubism and Other Essays* kitabının 1969'da Weidenfeld & Nicolson'dan, *The Success and Failure of Picasso*'nun ise 1965'te Random House'tan yayınlandığını görüyorum. *Picasso* kitabının Türkçesi *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı* (çev. Müge Gürsoy Sökmen, Yurdanur Salman, Metis Yayınları, 4. basım, 2003) başlığıyla yayınlandı. *The Moment of Cubism*'in ise Türkçeye çevrilip çevrilmediğini bilmiyorum.

¹ John Berger, "The Moment of Cubism".

Kübizmin altın yılları 1907-14 arası, merkezi Paris'ti. Bu yıllarda Fransa'da toplumsal ya da politik bir devrim yaşanmadı; diğer yandan ortaya çıkan yegâne 'devrimci' sanat akımı da kübizm değildi. Neydi o halde, kübizmin ayırt edici özelliği? "Kübizm bu yıllarda diyalektik maddeciliğin resimdeki yegâne örneğidir."² Bu ne demek?

Kübist bir resmin yüzeyi, gündelik eşyalar hakkındaki sıradan izlenimlerimizden hareketle okunabilirliğini yitirmemiştir. Sözelimi, portreler bütün karmaşıklıklarına karşın, birer portre olduklarına dair ipuçlarını daha ilk bakışta ele verirler. Ayrıntılar üzerinde yoğunlaşıldıkça söz konusu ipuçları da artacaktır, çünkü resmi oluşturan düzlemlerden her biri nesnenin (çehrenin) belli bir cephesinin, belli bir bakış açısından hareketle, 'tanıdık' bir tarzda resmedilmesinden oluşur. Bütünün yadırgatıcılığının tek bir sebebi vardır: Resmin üzerinde yan yana duran düzlemler aynı bakış açısından resmedilmemiştir.

Dolayısıyla, kübizm için resim, bir görünüşün resmi olmaya devam eder. Ancak bu görünüş hiçbir tek insanın gördüğü bir görünüş değildir. Ressam, tualin üzerinde nesnenin olası bütün görünüşlerini yakalamak istemiş gibidir; bu yüzden resmin, kendi varoluşsal kaynağı olarak ima ettiği deneyim, ancak *kolektif insanın* deneyimi olabilir.

Berger, ne zaman kübizmden söz etse, dönemin bilimsel gelişmelerinden de söz etmek gereğini hissediyor. Çünkü kübist ressamın yöneldiği hakikat, nesnel bir hakikattir; resmettiği, bir görünüşten *ibaret* değildir. Resmin kaynağındaki kolektif insan, nesnenin tamamını ortaya çıkarabilecek, onun hakikatini ortaya çıkarma yeteneğine sahip bir özne olarak tasarlanmakta, öyle hissedilmektedir. Bu anlamda, kübist bir resmin ima ettiği kolektiflik, sadece insanlar arası ilişkilere, deneyimlerin paylaşılabiliğine dair bir şey değil, insanın maddi dünya ile de ilişkisini dönüştüren bir başarıdır. Artık bu noktada nesnenin nesnelliği, maddiliği, onun görünüşlerinin

² John Berger, *The Success and Failure of Picasso*.

toplama tercüme edilmiş (ya da indirgenmiş)tir. “Somut, çok sayıda belirlemenin [tespitin] bir noktada bağdaşması, dolayısıyla çoğul-luğun birliği olduğu için, somuttur.”³ Seyredenin bakışları modeli oluşturan düzlemler arasında dolaştıkça seyreden, nesnenin derinli-gine nüfuz edecek, orada kendi izlenimlerinin maddi dayanağını keşfedecektir. “Somut, gerçek hareket noktası (...) olduğu halde, dü-şüncede bir hareket noktası olarak değil, bir toplama ve birleştirme süreci, bir sonuç olarak ortaya çıkacaktır.”⁴

Bu kavrayışın toplumsal ve politik düzeyde denk düştüğü umu-du biliyoruz: İnsanlar arasındaki kolektiflik bilimsel bir zorunluluk gereği gerçekleşecektir. Daha dikkatli bir söyleyişle: İnsanların bir-birleriyle ilişkilerinin saydamlaşması, deneyimlerin paylaşılr hale gelmesi ile insanlığın maddi dünya ile barışması, karşılıklı olarak birbirlerini gerektiren başarılarıdır. Toplumsal adaletle bilimsel haki-katin gerçekleştirilmesi bir ve aynı sürecin farklı yüzleridir.

Braque'ın resmine böylesi bir tarihsel zeminden hareketle yak-laştığımızda ne görüyoruz? Kübizm sayesinde edindiğimiz alışkan-lıklar bu resmi görsel olarak kavramamız için yeterli mi? İlk bakış-ta, evet... Resmin kullandığı teknikler Picasso ve Braque'ın daha 1913'te geliştirmeye başladığı, kübizmin “sentetik” evresinin tek-niklerini andırıyor. Model artık ışık-gölge oyunları ile farklı bakış açılarından görülmüş sonsuz sayıda cepheye ayrıştırılmıyor; birbir-lerine en uzak, sınırlı sayıda ‘uç’ perspektifin sunulmasıyla yetinili-yor. Bu resimde masanın üzerinde duran çanağa aşağıdan yukarıya doğru bakmaktayız ama diğer yandan, beyaz örtünün üzerindeki meyvelerin yukarıdan görünüşü resmedilmiş. Ayrıca nesnelerin, çok boyutluluğunu vurgulamak için ışık-gölge’den değil, akraba iki renk arasındaki basit bir kontrasttan yararlanılmış. Dolayısıyla ilgi-

³ Karl Marx, *Grundrisse*.

⁴ agy.

mizi resmin merkezindeki kompozisyonla sınırladığımız sürece, bu resmi seyretmek için yeni alışkanlıklar edinmemiz gerekmiyormuş gibi gözüküyor. Bu da, bütün kübist resimler gibi bakışlarımızı kendisini yoklamaya, kurcalayarak nesneyi yeniden kurmaya kışkırtıyor.

Ancak söz konusu kompozisyon tualin toplam yüzeyinin ancak (yaklaşık) üçte birini kaplıyor. Resmin geri kalan kısmını belki zemin olarak nitelemek mümkün, ama bu zemin önceliği merkezdeki kompozisyona terk eden ikincil bir öğe değil. Mermer masa, en ufak bir kırılma, perspektife dair en küçük bir ipucu barındırmayan iki düz yüzey olarak resmedilmiş. Braque bir söyleşisinde, “sanatta ilerlemenin biçimi yayılma değil, sınırlarının bilgisidir,” demiş.⁵ Zeminin resmediliş tarzı sanki kübist tekniğin sınırlarına ilişkin böyle bir bilgidir. Kübist tekniklerin terk edilmesiyle birlikte seyredene yöneltilen nesneyi yeniden kurma çağrısı da kayboluyor; mermer yüzey kübist resimlerde daha önce görülmeyen bir nüfuz edilemezlik kazanıyor: “Gerçek olanı bizim kurgularımızdan ayırt edebiliriz çünkü gerçeklikte anlam maddeyi kuşatır ve ona nüfuz eder. Bir resmi bir kez parçaladık mı, artık elimizde kalan hasar görmüş tual parçalarından ibarettir. Oysa bir taşı parçalayıp, sonra parçalarını da parçaladığımızda, elimizde kalan hâlâ taş parçalarıdır. (...) Bu yüzden, insana ait olan nesneler, araçlar, dünyanın üzerine ilıştırılmış gibi durur; oysa şeyler insana yabancı bir doğanın zeminine kök salmışlardır.”⁶ Mermer yüzey nereden bakılırsa bakılsın aynı dokuyu, aynı görünüşü sunar, kendini insani konumlara göre farklılaştırmaz, bakış açılarının çoğulluğu ona bir şey katmaz.

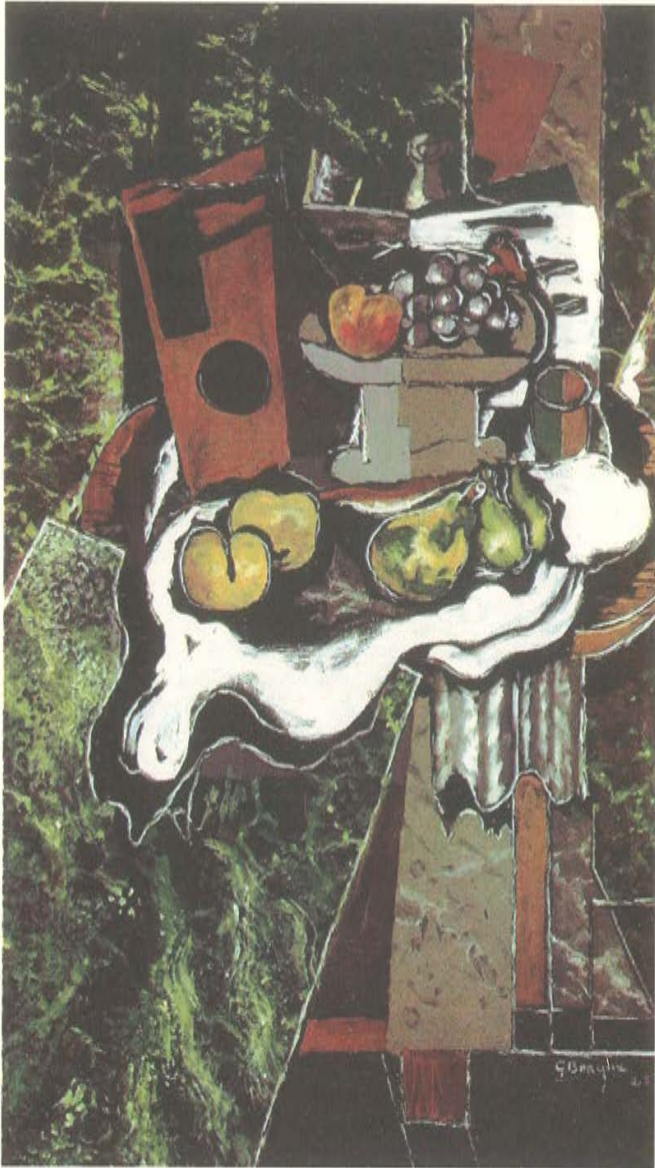
Kübizm ancak tilsimini yitirmiş, alabildiğine insanileşmiş, nesnileşmiş, hatta araçsallaşmış bir dünyanın barındırabileceği bir umudun

⁵ Edwin Mullins, *The Art of Georges Braque*, N. H. Abrams, 1968.

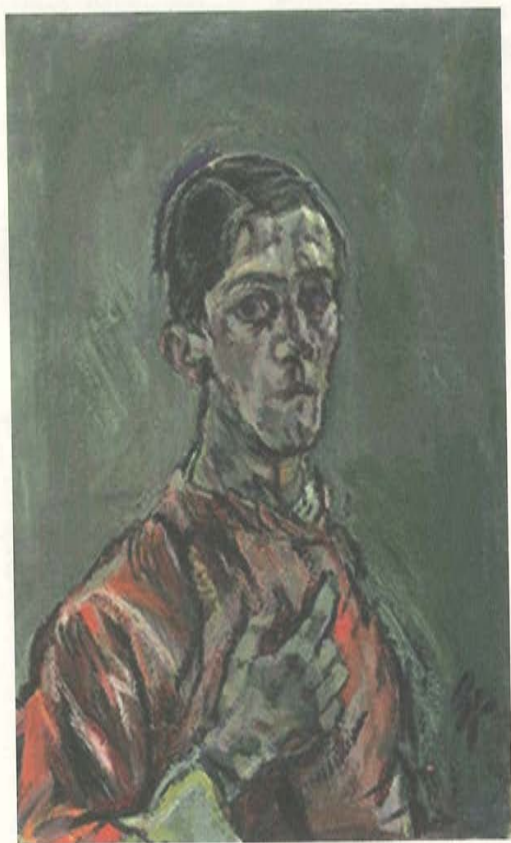
⁶ Maurice Merleau-Ponty, *The Phenomenology of Perception*, Humanities Pr., 1962.

ifadesiydi. 1907-14 arasında yapılmış klasik kübist resimlerin 'güzel' olmamaları bununla ilgili olabilir; göze okşayıcı gelmezler, hissettirdikleri, hazdan çok bir dünyanın kuruluşuna katılmanın heyecanıdır. Savaşla birlikte kübizm ve ifadesi olduğu umut tarihsel sınırlarına ulaştı. Braque savaştan döndüğünde bu çıkmazı hem kendi hayatı hem dünya tarihi açısından "geriye dönüş" sayılabilecek bir hareketle aşmışa benziyor. Ailesi öteden beri Le Havre'da yeni zenginlerin evlerini boyar, duvar resimleri yapardı. Fırçayla ahşap, mermer vb malzemelerin dokusunu taklit etmek, çocukluğunda Braque'ın ailesinden devralmış olduğu bir beceriydi. Gerçi bu beceri XIX. yüzyılın ikinci yarısında Fransız taşrasında, kuşkusuz, bön bir kendine güvenin ifadesiydi. Kendilerini doğanın yerine koyan, onun yaratıcılığını tekrarladığını sanan ressamların kendine güveni; duvardaki ahşap taklitlerini seyrettikçe doğanın yaratıcılığını olduğu kadar aristokratik bir kültürü de temellük ettiğini sanan yeni zenginlerin kendine güveni. Ama Braque aynı beceriye 1920'lerde tamamen farklı bir anlam yükledi. Tamamen insanileşmiş, kolektif insanın gördüklerine indirgenmiş bir dünyanın savaşta tezahür etmiş dehşeti karşısında, çocukluğunda edindiği beceriyi, işlenmemiş maddenin insanların örgütlü dünyasına yabancılığını hissettirmek için kullandı. Madde karşısındaki duyarlılığı bilinçli olarak premodern bir varlık anlayışına öykünüyordu.

O zamanlar henüz tanışıp tanışmadıklarını bilmiyorum ama hayatının son yıllarında sık sık görüşeceği bir arkadaşı Braque'ın bu resmi yaptığı yıllarda dünyanın bir işlik benzetmesinden hareketle kavranması gerektiğini öne sürmüştü: "Dünyayla, bize en yakın olan ilişki kurma tarzımız (...) şeyleri manipüle eden, onları kullanan bir kayıtlılıktır. (...) Bu kayıtlılık aracılığıyla karşılaştığımız şeylere *donanım* diyeceğiz. (...) Tek bir donanım diye bir şey yoktur. Her donanım parçasının Varlığına, onun o parça olmasını sağlayan bir donanım bütünlüğü içkindir. Donanım aslen "bir şey için..." olan şeydir. Bir donanım bütünlüğü "... için olma"nın değişik biçimleri, hizmet



Georges Braque, Mermer Masa Üzerinde Ölütöge



Oskar Kokoschka, *Otoportre*, 1913

ederlik, yararlılık, kullanışlılık, manipüle edilebilirlik tarafından kurulur.”⁷ Bu betimlemenin ilk çağrıştırdığı şey kuşkusuz, üretim araçları. Ancak Heidegger’e göre üretim araçları ile ürünler arasında bu düzeyde bir fark gözetmek hata olur. “Üretilecek ürünün Varlığı da (...) donanımına ait olan Varlıkla aynı türdendir. Üretilecek kundura giyilmek için üretilir.”⁸

Varlık ve Zaman’daki, herşeyi insani tasalarla ilişkisine indirgeyen, kendisini işlevselcilikten ayırt edemeyen bu dünya tasarımı *Mermer Masa Üzerinde Ölüdoğa*’dan çok kübizme yakındır. Ancak *Varlık ve Zaman*’ı Heidegger’in ünlü dönüşünden (Kehre) ayıran mesafe ile Braque’in kübizmini *Mermer Masa Üzerinde Ölüdoğa*’dan ayıran mesafe arasında tesadüfi olmayan bir akrabalık vardır. Dönüşün kritik metinlerinden birinde vurgu her şeyin donanım olma özelliği, işe yaraması üzerinde değil, onları biçimlendiren, güvenilirliklerini sağlayan *toprak* üzerindedir:

Şeylerin ve işin donanımın alt türleri olduğuna karar vermekte acele etmekten sakınmalıyız. (...) Örnek olarak basit bir donanım parçasını seçelim – bir çift köylü kundurası. (...)

Kunduraların sert ve kaba ağırlığında, kavurucu bir rüzgârın yaladığı, saban izlerinin biteviye uzandığı uçsuz bucaksız bir tarladaki yürüyüşünün birikmiş inatçılığı var. Deriye toprağın nemi ve bereketi sinmiş. Tabanların altından patikanın akşam yalnızlığı kayıyor. Kunduralarda titreşen toprağın sakin çağrısıdır, onun tohumun olgunlaşmasında ifadesini bulan sessiz bağıışı ve kışın toprağın çorak kalmasında ifadesini bulan açıklanamaz reddidir. Bu donanım, ekmeğin gelip gelmeyeceğine dair sızlanmayan bir endişeyle, yokluğu bir kez daha atlatmış olmanın dilsiz sevinciyle, yaklaşmakta olan doğumun önündeki ürpermeyle ve insanı kuşatan ölüm tehlikesi

⁷ Martin Heidegger, *Being and Time*.

⁸ agy.

karşısında titremeyle yüklüdür. Bu donanım *toprağa* aittir ve köylü kadının *dünyasında* korunur.

Donanımın donanım olma özelliği gerçekten de yararlılıktan ibarettir. Ama bu yararlılığın kendisi, donanımın Varlığındaki bereketten kaynaklanır.⁹

Dünya belki gerçekten her şeyin birbirine işlevsel bağlantılarla bağlı olduğu bir ışık gibi tarif edilebilir; bu, bir dizi teknik gerektirecektir. Ama bunlar ışığın nasıl olup da işlediğini açıklamaya yetmeyecek, hakikatini içermeyecektir. Bu teknikler ancak kendileri bakımından dışsal olan bir şey onlara cevap verdiği takdirde dünyayı saydamlaştırabilir. Işık ancak kendisine yabancı bir bağış zemininde işleyebilir.

Sadece kendi adıma konuşacak olursam, beni bir araç ve ortam olarak resmin imkânları üzerinde düşünmeye iten şeyin, *matière*'e [malzeme], resmin esası olan cevhere olan aşırı hassasiyetim olduğunu söyleyebilirim. Fırça vuruşlarıyla bir tür cevher yaratmak istedim. (...) Resimlerime kum, talaş ve maden tozları katmaya böyle başladım. (...) Yani en çok hoşuma giden şey bu dış unsurları katmakla resimlerime kazandırdığım 'maddilik' özelliği idi.¹⁰

Hümanizmin en gelişkin umutlarının enkazı üzerinde Braque maddenin insanın ürünleri tarafından tüketilmeyen bereketini yeniden keşfetti, onun güzelliğiyle avundu.

Defter, Şubat-Mart 1989, sayı 8

⁹ Martin Heidegger, "The Origin of the Work of Art".

¹⁰ Edwin Mullins, agy.

HER YÜZ, BİR ÖYKÜ YAZAR

Oskar Kokoschka'yı ya da XX. yüzyılın o en yaratıcı döneminde, 1910-39 yılları arasında, ürün vermiş başka herhangi bir ressam, yazar, besteci ya da düşünürü nasıl düşüneceğiz?

Kokoschka için sanat tarihi kitapları, "ifadeci" (ekspresyonist) der. Ama bu dönemde -izm'ler bir okuldan ziyade, tutkulu bazı iradeler arasında kurulan geçici dostlukları ifade eder. Ama bir anlamda dönemin (bir iki istisna dışında) bütün sanatçıları, kendi öznel-liklerini ifade etmediği ölçüde dünyaya tahammül edemeyen ifadecilerdir.

Kokoschka her şeyden önce bir portre ressamıydı, sonuna kadar da öyle kaldı. Ama insan bu olağanüstü ressamın üç beş portresine art arda baktığında, resimlerde tuhaf bir parıltıyla yanan öznellik, resmi yapılan kişinin mi yoksa ressamın kendisinin mi ifadesi diye sormadan edemiyor. Bu ressamın bize sunduğu, portre sanatından beklemeye alışkın olduğumuz, insan çehresinin ve barındırabileceği anlamların çeşitliliği üzerine bir yorum değil; onun için aslolan, sanki resmettiği her şeye kendi manevi çehresinin damgasını vurmak. O kadar ki, kimi hayvan ya da cansız bebek resimleri portrelerinden ayırt edilmez.

Öte yandan resmettiği çeşitli insanlar –Karl Kraus, Arnold Schönberg, Masaryk– onun portrelerinin kendilerini çok iyi ifade et-

tiğini söylemişlerdir. Nedir bu hem alabildiğine bireysel olan, ama hem de yaygın olarak paylaşılan tutku?

Kokoschka üslubunu Viyana'nın süslemeci öğretisine isyan ederek geliştirdi. Bu süslemecilik, çağlar boyu bir azınlığın tasarrufuyla sınırlı kalmış estetik değerlerin kitleleştirilmesi yolundaki en güçlü –ve son– girişimdi. 1910'larda bu hareketin gücünü yitirmesi aslında çok daha derin bir düş kırıklığının dışavurumuydu. İfade biçimlerinin pazar aracılığıyla yaygınlaşmasının onların anlamını boşalttığı, kapitalizmin kitlelere sağladığı katılım olanaklarının kitleleri özerklikten yoksun bıraktığı sezilmeye başlanmıştı.

Öte yandan I. Dünya Savaşıyla birlikte derinleşmeye başlayan kriz, bireysel davranış ve duyuş olanakları üzerindeki denetleme mekanizmalarının etkililiğini azaltıyordu. Umutsuzluk, düş kırıklığı ve bireysel özgürlük olanaklarının bu yeni kesişme noktasında, bütün dönemi besleyen o yaratıcı tutku gelişti.

Dönemin yaratıcılarından daha şanslı olanları II. Dünya Savaşı bitmeden öldü. Bizi ilgilendiren diğerleri; kapitalist üretim ve tüketimin yepyeni mekanizmalarla disipline edilmeye başlandığı 1950'lerin boğucu koşullarında verimlerini sürdürmeye çalışanlar:

Mondrian, Kandinsky gibi kimileri daha 1920'lerin sonunda salt bireysel olarak kurulmuş bir resim dilinin ifade olanaklarının sınırlarına varmış, akılcı ve 'evrensel' kurallarla temellendirmeye çalıştıkları soyut düzenlemelere yönelmişlerdi. Aralarında Kokoschka'nın da bulunduğu bazı başka ressam (örneğin De Chirico, kimi dönemlerinde Picasso) geleneksel biçim ve düzenlemelere ani bir dönüş yaparak yeni bir anıtsallık aramaya başladı. Ama sözgelimi bir De Chirico'nun elinde bu geleneksel biçimler bir yüceltme ve anıt-sallaştırmadan çok, her türlü somutluğu, özgüllüğü, bireyselliği inkâr eden kaba kalıplara dönüşüyordu. Kokoschka, De Chirico gibi reddi miras etmedi; Herodotus gibi geleneksel figürleri, Thermopylae Savaşı gibi anıtsal düzenlemeleri resmederken kendi üslubunu

terk etmedi. Kadim Yunan seramiklerinin çizgilerinden XVII. yüzyılın büyük ustalarına uzanan bir geleneği yeniden yaşar kılmayı denirken, bunun ancak kendi yaşanmış tarihinin bir uğrağı olarak mümkün olabileceğini unutmadı.

Başarılı mıydı bu girişiminde? 50'ler sonrası resmine musallat olan yorgunluktan onun da pay almadığını iddia etmek zor. Kokoschka gibi üzerinde yıllar ve yıllar boyunca uğraşılsa bile, bir tual bir kez yitirilmiş bir geleneğin biçimlerine yeni bir yaşarlık kazandıramıyor. Kokoschka'nın son resimleri De Chirico'nunkiler gibi değil, heyecanlandırıcı resimler. Ama onlarda bile heyecanlandıran görülenden çok, belki de kastedilen, denenmiş olan.

Yeni Gündem, 24-30 Mart 1986,
yıl 2, sayı 3

HEIDEGGER'İN İŞLİĞİ

H eidegger 1950'li yıllarda verdiği seminerlerde ısrarla düşünme sorusu üzerine döner. Düşünme (ya da belki de felsefi düşünce) dediğimiz şu şey nedir? Düşünceyi, sık sık onunla karıştırılan akıl yürütmeden ayıran nedir? Düşünme ile akıl yürütme arasındaki bu karışıklık tesadüfi midir? Yani bu karışıklık düşünceye kendi dışından muhallat olan bir illet, bir kaza, bir arıza mıdır? Yoksa düşüncenin kendi doğasında onun akıl yürütmeye doğru evrilmesine, kaymasına ya da düşmesine yol açan bir boyut, ya da zaaf mı vardır? Düşünürken neyi düşünüyoruz? Düşüncenin konusu, maddesi ya da malzemesi olan nedir? Ve düşünürken düşündüğümüz bu şey (*die Sache des Denkens*) kendini düşünceye nasıl verir? Nasıl gösterir ya da görünür?¹

¹ Kaynakça hakkında kısa bir not: Özellikle üzerinde durduğlarımız arasında şunlar sayılabilir: 1950'de verdiği *Die Zeit des Weltbildes* semineri. 1963'te Holzwege'de yayımlandı. Bir de 1951 kış ve 1952 yaz yarıyıllarında, yani emekli olmadan önce Freiburg Üniversitesinde verdiği son dersler olan ve *Was Heisst Denken?* başlığıyla 1954'te yayımlanan seminer. A. Kadir Çüçen'in 1997'de Asa Kitabevinden yayımlanan *Heidegger'de Varlık ve Zaman* kitabı, bir iki eksigine karşın gerek İngilizce gerekse Türkçe yayınlar bakımından çok değerli bir kaynakça içeriyor. Bu kitabın yayımlanmasından sonra Türkçede benim karşılaştığım yayınlar şunlar: *Bilim Üzerine İki Derş* (Paradigma Yay., 1998) ve *Özdeşlik ve Ayrım ve Teknik ve Dönüş* (Bilim ve Sanat, 1997 ve 1998). Son iki kitabın çevirilerinin, hiç değilse benim için göz kamaştırıcı olduklarını söylememek kadirbilmemiz olurdu.

Bütün bu soruların ama özellikle düşüncenin “nesne”si ya da konusu olan, bizi düşünmeye kışkırtan ya da çağıran şeyin ne olduğu hakkındaki soruların *Varlık ve Zaman*’da bir karşılığı varmış gibi görünüyordu. Bu yazıda hem bu çabayı hem de çabanın kendi sınırlarıyla karşılaşmasını gözden geçireceğiz.

Varlık ve Zaman 1927’de ve neredeyse Heidegger’in kendi rızası hı-lafına yayımlanmıştı. 1889’da doğmuş olan Heidegger’in yazıyla ilişkisi zaten hep ilkciklikli olacaktı² – doktora tezini (Psikolojizmde Önermeler Kuramı) 1913’te tamamladı; üniversitede ders vermesini mümkün kılacak “Privatdozent” unvanını almasını sağlayacak Habilitation tezini ise yeni-Kantçı filozof Rickert’in gözetiminde 1915’te...³ 1920’de “res-mi” maaşlı bir öğretmen olmasını sağlayacak ilk iş başvurusunu, zaten 1915’ten beri ders vermekte olduğu Marburg Üniversitesine yaptı. O zamana kadar bir öğretmen olarak hatırı sayılır bir şöhret edinmişti.

Konumuz açısından metnin en önemli bölümü ve belki de Heidegger’in en iyi bilinen, en çok alıntılanmış yazısı “Dünyanın Dünyeviliği” başlığını taşıyan III. Kısım’daki 64-69. paragraflarıdır. Bölümün neredeyse hemen başında yer alan ve bütün bölümün temel iddiasını özetleyen can alıcı cümlelerden biri şudur: “Kim bilir belki de ‘dünya’ *Dasein*’in Varlığının ayırt edici bir özelliğidir.” [64]⁴

Ancak gerek bu cümleyi gerekse bölümün geri kalan kısmını anlamaya çalışmaya geçmeden önce, üzerinde durmamız gereken bazı

2 Bu konuya daha önce *Virgöl*’ün Mart 1998 tarihli 6. sayısında değinmiştim: “Heidegger’i Dinlemek ve Okumak.” Heidegger’in hayatı hakkında Türkçede bildiğim tek kaynak Paul Hühnerfeld, *Heidegger: Bir Filozof, Bir Alman* (çev. Doğan Özlem, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1994). Benim başvurduğum en kapsamlı kaynak, Rüdiger Safranski, *Martin Heidegger: Between Good and Evil* (Harvard University Press, 1998).

3 Duns Scotus’un “Kategoriler ve Anlam Öğretisi”... Heidegger’in incelediği metin, “De Modis Significandi sive Grammatica Speculativa”, onun zamanında Duns Scotus’a atfediliyordu. Bugün Duns Scotus’un okulundan Erfurt’lu Thomas’a ait olduğu tahmin ediliyor.

terminolojik konular var. (Heidegger söz konusu olduğunda sık sık yeniden dönmek zorunda kalacağımız terminolojik konular...) “*Dasein*” daha önceki filozoflarda, örneğin Kant ve Hegel’de “varoluş” anlamına gelmek üzerine sık sık kullanılan bir terimdir. Buna rağmen Heidegger çevirileri söz konusu olduğunda, terimi olduğu gibi bırakmak âdet haline gelmiştir; çünkü Heidegger daha sonra göreceğimiz üzere, birçok terim gibi *Dasein*’ı da bileşenlerinden hareketle kavramak eğilimindedir. O halde *Dasein* Heidegger için “varoluş” olmaktan önce (ki “varoluş” a benzer bir anlam için zaman zaman “*existentiell*” ve “*existentiall*” terimlerine⁵ başvuracaktır) “burada-” ya da “şurada olmak” anlamına gelir, işte bu zamirlerin, yani “bu”nun ya da “şu”nun işaret ettiği şeydir *Dasein* için dünya...⁶

4 Heidegger’i hep İngilizce çevirilerinden okudum. *Varlık ve Zaman*’ı da John Macquarrie ile Edward Robinson’un çevirisinden... Başvuru kolaylığı için mümkün olduğunca Heidegger’in “Toplu Eserler”indeki (*Gesamtausgabe*) paragraflara, köşeli parantezler aracılığıyla, gönderme yapacağım.

5 *Dasein*’in belirli bir “şurada” ya da “burada” olmasıyla edindiği anlamlar, tanımlar bütünü onun varoluşunun “*existentiell*” boyutunu oluşturur. Örneğin, “bir Türk erkeği olmak” ya da “İstanbul’da olmak,” bir molekülün belirli bir ağırlığa sahip olması, ya da “bir suyun bir kabın içinde olması” gibi, nesneler dünyasına özgü “kategoriyal” özellikler değildir. Bu “*existentiell*”ler insani varoluşun kendini içinde bulduğu, üstlendiği, benimsediği ya da reddettiği, ya da bir yorum ve anlamlandırmalardan “ibaret” olduğunu unuttuğu, görmezlikten geldiği bir yorum ve anlamlandırmalar silsilesidir. Şöyle de söylenebilir: *Dasein*’in kendine (ve Varlığa) dair bir yorum olmasının, somut tarihsel koşullarda aldığı özgül haldir. *Dasein*’in kendine (ve Varlığa) dair bir yorum olmasından kaynaklanan özellikleri, örneğin her zaman “-de olma”ya (*In-Sein*) (bir yerde –evde, yolda–, işte, sevdada vb) mahkûm olması, onun “*existentiall*” boyutunu oluşturur. Ancak insan (*Dasein*) herhangi türden bir “şey” (*res*) olmadığı için, onun “*existentiall*” boyutuna, onun neliğinden, özünden türetebildiğimiz özelliklerden hareketle, yani “*existentiell*” varoluş biçimlerini atlayarak varamayız. Bu yüzden temel ontoloji, daima yorumcu (hermeneutik) bir nitelik taşımak ve kendi yorum yolunun tüketici ya da kuşatıcı olamayacağı bilinciyle yaşamak zorundadır.

Söz konusu cümledeki daha da sorunlu olan ikinci kelime ise, "Varlık" diye karşılanan "Sein"... Bir an için Heidegger'in Anglosakson dünyasındaki ilk yaygın/popüler tanıtıcı/yorumcusu olan George Steiner'i yedeğimize alalım. Bu kitap Türkçeye çevrildi, ama nedense "1991'de Heidegger" başlıklı ikinci edisyonun yeni girişi çeviride yer almıyor; oysa burada Steiner bence bütün kitapta söylediğinden daha önemli bir şey söylüyor: Heidegger'in dilinde Varlık'ın (ya da Logos'un) geleneksel dilde Tanrı'nın tuttuğu yeri tuttuğunu... Yani Steiner'e göre Heidegger'in Varlık dediği her yeri Tanrı (ya da Kelâm) diye okursak onu daha iyi anlamış oluruz.⁷

O halde, bütün bunları göz önünde bulundurarak, demin alıntıladığımız cümleyi şöyle de söylemek mümkün: "Kim bilir, belki de Dünya, burada- (ya da şurada-) olmanın Tanrısı'nın ayırt edici özelliğidir." [64]

Ancak henüz "dünya" (*Welt*) kelimesini açıklamış değiliz. Heidegger'e göre dünya bize öncelikle bir çevre olarak görünür:

6 Türkçede Heidegger çevirmenleri ve Heidegger üzerine yazanlar, bu arada Heidegger üzerine yüz yüze en çok tartıştığım kişi olan Oruç Aruoba da *Dasein*'i karşılamak, açıklamak için "Burada-Olmak"ı tercih ediyor. Benim tercihim "Şurada-Olmak"tan yana... Almancada "hier-da-dort" üçlemesi, Türkçede olduğu kadar sistematik bir biçimde olmasa da, "bu-şu-o" karşıtlıklarına denk düşüyormuş gibi geliyor bana... Bu bölümlere hesaba katıldığında, "bu" ve "burada," konuşanın kendi bulunduğu yere işaret eden zamir olarak algılanmak durumundadır. "O" ve "orada" ise iletişim ortamının dışında, ötesinde kalan, Arap gramercilerinin "gaip olan" diye ifade ettiği şey anlamında... "Şu" ve "şurada" ise, yine Arap gramercilerinin söyleyişine başvuracak olursak, hatip ile muhatabın ortak mekânına işaret eder; sosyal bilimlerde son yıllarda yaygınlık kazanmış deyimle söyleyecek olursak "ara-öznellik" alanına... Her ne kadar bir iletişim kuramcısı değilse de Heidegger, ve üstelik onun yapıtında "iletişim" tam da bu yoklukla belirmişse de, onun "Da-" ile işaret ettiği şeyin konuşanın kendi öznellik alanını çağrıştıran "bu" ile değil, konuşanla konuştuğunun paylaştığı ortak alan olan "şu" tarafından karşılanması gerektiğini düşünüyorum.

7 George Steiner, *Martin Heidegger*, 2. edisyon, University of Chicago Press, 1989.

Gündelik *Dasein*'ın bize en yakın olan dünyası, çevredir (*Umwelt*). İncelememiz, dünyada olmanın bu varoluşsal karakterinden hareketle genel olarak dünyeviliğe doğru yolunu bulacaktır. Yani, çevrenin (çevreselliğin) dünyeviliğini, çevre-içre olan şeyler arasında bize en yakın olanların ontolojik bir yorumunun içinden geçerek bulacağız. "Çevre" (*Umwelt*) deyişi, "çev-"de ("um"-da) bir mekânsallık çağrışımı taşır. Ama "çevre" için bir kurucu özellik olan "etrafındalık"ın (*Umherum*) birincil anlamı mekânsal değildir. Tersine, herhangi bir çevre kavramına tartışma götürmez bir şekilde ilişkin mekânsallık, ancak dünyeviliğin terimlerinden hareketle saydamlaştırılabilir. [66]⁸

Demek ki dünyayı çevremizde karşılaştığımız şeylerden hareketle keşfediyoruz:

Bize en yakın olan ilgi türü, çıplak bir algısal biliş (bir bakış) değil, eşyayı elleyen, onu kullanışlı hale getiren bir ilgi türüdür; onun [yani bu ilgi türünün de]⁹ kendine özgü bir "bilgisi" vardır. [67]

Varlığın üzerindeki örtünün kaldırılması ve onun açılmanması çabamızda bizi önceleyen, bize her zaman eşlik etmeye devam eden izlek her tek durumda tek tek varolanlardır ama genel olarak (ve gerçekte), izlediğimiz Varlık'ın kendisidir. Bu yüzden bu inceleme sırasında çevreyle ilgilenirken başlangıçta kendini gösterenler, varolanlar (yani şeyler) olacak.

8 Galiba şunu demek istiyor Heidegger: Çevremizde olan herkes/her şeyin mekânsal olarak da etrafımızda olduğunu zannederiz.

9 Çeviride köşeli parantezleri genel olarak Heidegger'in metninde tam kelime olarak bulunmayan ama kaşına içkin olduğuna inandığım şeyleri dile getirmek, zaman zaman da metnin Türkçedeki akışkanlığını kolaylaştırmak uğruna kullanacağım. Bu, köşeli parantezler dışındaki çevirilerin harfiyen aslına sadık olduğu anlamına gelmiyor. Sadakatle harfe uygunluk arasındaki ilişki zaten düşünmemiz gereken, en azından benim bu metin aracılığıyla düşünmeye çalıştığım konulardan biri...

Ama bunları, diyelim bilimcilerin ya da klasik felsefecilerin sandığı gibi, teorik ya da “nazari” bir bilginin kuruluşu için hammadde olarak hizmet verecek “nesne” ya da “veri”ler olarak algılayamayız. Fenomenolojik bir bakış açısı için görünenlerin görünüş koşulları da, görünüşün (görüngünün) kendisi kadar önemli, özeldir.

Demek ki, bu fenomenolojik yorum o şeylerin, varolanların özelliklerinin aslen ne olduğunu bilmenin bir türü değil, sahip oldukları Varlık yapısının belirlenmesidir.

Yani her tek şeyi, kendisi olarak değil, yaratılış düzeni içerisindeki yeri bakımından kavrar. Burada Heidegger'in çağdaşı ve herhalde arkadaşı Lukács'la ve öğrencisi ve sevgilisi Hannah Arendt'le şu ya da bu ölçüde paylaştığı bir praksis yorumuna doğru ilerliyoruz. Çünkü *Varlık ve Zaman*'da varolanların bütün dolulukları içinde görüldüğü ve dolayısıyla dünyanın dünyeviliğinin ne olduğuna dair bize yol gösterici ipucunu sağlayacak olan ayrıncılıklı çevre bir işlik, yani bir çalışma ortamı gibi tarif edilir:

[Fenomenolojik bir yorum] Varlık'ın bir incelemesi olduğu ölçüde, *Dasein*'a zaten ait olan bir Varlık anlayışının tamamen erdirilmesidir. Bu Varlık anlayışı *Dasein*'in varolanlarla giriştiği her uğraşta yeniden “canlılık” kazanır. Fenomenolojik olarak bizim için başlangıç izlegimizi oluşturan varolanlar (yani öncelikli olarak kullanılabilir olanlar ya da üretim süreci içinde keşfedilenler) ancak kendimizi, onların bizim için ulaşılabilirlik kazanmasını mümkün kılacak şekilde konuşlandırdığımızda bizim için ulaşılabilirlik kazanırlar. Ama bu söyleyişteki “kendini konuşlandırmak” deyiimi bile aslında yanıltıcı; çünkü [varolanlara ilksel görünürlüklerini kazandıran] bu tür bir ilginin ifadesi olan uğraşlar zaten kendimizi orada konuşlandırmayı gerektirmeyecek kadar asli ve birincilidir. Gündelik *Dasein*'in, şurada olmanın, her gün kendini içinde bulduğu durum budur; örneğin bir kapıyı açmak için onun tokmağını kullanırken.

Yani *Dasein* kendisini önce ve hep zaten çalışırken, bir şeyleri kullanırken bulur. Ancak Batı düşüncesine Platon'dan beri içkin olan teorik bir önyargı bu olguyu bizden gizler.

Karşılaştığımız şeylere fenomenolojik olarak ulaşabilmek için, yanı başımızda koşup duran ve yalnızca "ilgilenmeyi" değil, ilgilendiğimiz sırada ne iseler o şeyler olarak karşımıza çıkan şeyleri de gizleyecek şekilde bize musallat olan açıklama eğilimlerimizi bir kenara bırakmayı gerektirir. [67]

Buradan hareketle Heidegger eski Yunan'dan devraldığımız nesnelilik ve hatta daha da genel bir söyleyişle, "şeylik" kavramının, varolanların Varlığının bize en yakın halini aydınlatmak bakımından elverişli olmadığını anlatmaya girişir: "Yunanlılar'ın 'şeyler' için uygun bir terimleri vardı: *pragmata* – yani insani ilgilerden kaynaklanan uğraşlara (*praxis*'e) konu olanlar..." [68] Burada seçilen "*pragmata*" kelimesi önemli... Çünkü Heidegger'in hayatında teoloji, mistisizm ve pragmatizmin nasıl iç içe geçmiş bir şekilde, neredeyse aynı izleğin farklı yüzleriymişçesine görüneceğinin ilk ipucuyla karşılaşırız. Burada Heidegger'in işliğıyle ilgilendiğimizden özellikle pragmatizm üzerinde duralım:

Yunanlılar'dan devraldığımız, yalnızca, hatta insan etkinlikleri de dahil olmak üzere, mümkün bütün varlık alanları hakkında teorik bir bilgi sahibi olabileceğimiz varsayımı değil, aynı zamanda kayıtsız bir teorik bakışın, ilgili bir pratik bakışa üstün olduğu zannıydı da... Akılcı olsun görgülcü (*empiricist*) olsun felsefi geleneğe göre bir şeyin gerçekliğini ancak kayıtsız bir seyir ve düşünce (*contemplation*) aracılığıyla keşfedebiliriz. Zihni gölgeler dünyasından geri çevirmeye çağıran Platon'un teorik diyalektiğinden, kendini felsefeye hazırlamak üzere ilgi ve tutkularından özgürleşebileceği sıcak bir odaya kapanan Descartes'a, çalışma odasındaki tuhaf analitik keşiflerini bilardo oynamaya gittiğinde unutan Hume'a

kadar felsefeciler, şeylerin ve insanların gerçekten nasıl olduklarının ancak gündelik pratik ilgilerimizden geri çekildikten sonra belirtilebileceğini düşündüler.

Pragmatistlerin sorguladığı bakış açısı buydu; bu açıdan bakıldığında da Heidegger'in Nietzsche, Peirce, James ve Dewey gibi pragmatistlerin yazılarında zaten içerilmiş olan bir içgörüye daha köklü bir nitelik kazandırdığı görülebilir. (Öğrencilik yıllarından arkadaşı olduğunu tahmin ettiğimiz Lukács'la birlikte Heidegger Amerikan pragmatizmi ile, büyük bir ihtimalle, Emil Lask sayesinde tanışmıştı.)

Tekrar Heidegger'e dönelim... Bu pasajda Heidegger'in hayatı boyunca takip edeceği izleklerden en azından ikisini tespit edebiliriz. Biri Dreyfus'un açışladığı pragmatizmle, mistisizmin ve teolojinin iç içe geçmesi...¹⁰ İkincisi ise, Heidegger'in, tam olarak dile getirmeyeceği ama hayatı boyunca sürdürdüğü düşünsel tavır: Eleştirdiği şeyi korumak ya da tersi...

Ama Yunanlılar ontolojik olarak *pragmata*'nın tam da bu "pragmatik" niteliğini karanlıkta bıraktılar; bunların en yakın halinin "sadece şeylerden ibaret" olduğunu sandılar. Oysa biz ilgilerimiz sırasında karşılaştığımız şeyleri önce araç-gereç (*Das Zeug*) diye adlandırırız. Uğraşlarımız sırasında yazmak için, dikiş dikmek için, çalışmak, bir yerden bir yere gitmek için, ölçümler yapmak için çeşitli araç-gereçle karşılaşırsınız. Bu araç-gerecin sahip olduğu Varlık tarzının gösterilmesi gerekir. Bunu yapabilmenin ipucunu ise herhangi bir unsuru araç kılan şeyde, yani onun araçsallığında buluyoruz.

En net anlamında araç-gereç diye bir şey mevcut değildir. Her bir aracın Varlığına her zaman bir araç-gereç bütünselliği aittir (dahildir) ve o bütünsellik sayesinde ki, her tek araç olduğu o şey olur.

10. Hubert L. Dreyfus, *Being-in-the-World*, MIT Press, 1991.

Araç aslen "bir-şey-için-olan..."dır (*etwas-um-zu...*). Bir araç-gereç toplamı da (ya da bütünselliği) bu "bir-şey-için-olmak"lığın çeşitli tarzları tarafından kurulur; örneğin hizmet, iletkenlik, kullanışlılık, ellenebilirlik gibi... [68]

Araç-gerecin kendini sahici bir şekilde gösterebilmesi ancak kendi olanağına uygun bir uğraş çerçevesinde mümkün olur (örneğin bir çekici çakmak için kullanırken); çünkü bu tür bir uğraş sırasında böyle bir varolan (yani çekiç) öylesine orada duran bir nesne olarak kavranmaz; öylesine orada duran bir nesne olarak kavransaydı bu kavrayış aracılığıyla varolanın asli araçsal yapısı bilinemeyecekti, bilinmemiş kalacaktı.

Çekicin çakmak için kullanılmasında yatan, onun bir araç olarak ne olduğunun bilgisinden ibaret de değildir; (çünkü) böyle bir kullanım söz konusu (her tek) aracı mümkün en uygun biçimde (yani dahil olduğu bütünselliği içinde de) benimsemiştir. Bir şeyin kullanışlı kılındığı bu tür uğraşlarda ilgimiz, kullanmakta olduğumuz araç-gerecin kurucu ögesi olan "bir-şey-için-olmak"lığa tamamen tabi kılınmıştır. (Bu yüzden) çekiç-şey'i ne kadar az seyreder, onu ne kadar sıkı sıkıya tutup kullanırsak onunla ilişkimiz de o kadar ilksel (sahici) bir nitelik kazanır ve çekiç de kendisini o ölçüde örtüsüz bir şekilde, neyse o olarak, yani bir araç olarak ortaya koyar. Ancak çekiç çakmak çekicin kendine özgü ellenebilirliğini (kullanılabilirliğini) ortaya koyar.

(Demek ki) araç-gerece özgü olan ve kendini neyse o olarak beyan eden bu Varlık tarzına ele-girlik (*Zuhandenheit*) demiş oluyoruz. (Ama tam da bu şeyler, "kendi içinde bir Varlık"a, yani bir "*no-umen*"e sahip oldukları, demek ki, neyse o oldukları içindir ki, aynı zamanda da ele gelebilirlik niteliğini her zaman çoktan kazanmışlardır.) Bu kendinde-Varlığa sahip olduğu içindir ki, araç-gereç yalnızca vuku bulan bir şey olarak kalmaz, kelimenin en genel anlamında ellenebilir ve hizmete hazır bir şey olarak varolur.

Teorik ya da “nazari” bir bilişin yetersizliği şundan ötürüdür ki, olan bitenin, şeylerin, varolanların aldıkları “dış görünüş” ne olmuş olursa olsun ve biz onlara ne kadar duru bir bakışla bakıyor olursak olalım, orada varolanın (onların asli ögesini oluşturan) ele-gelenliğini göremeyiz. [69]

Yani herhangi bir şeye “şeylik” niteliğini kazandıran, ona bakıyor, onu seyrediyor olmaktan önce onu kullanıyor olmaktır; işte bu yüz-dendir ki, biz de bir “şey”iz, yani biz de her zaman “bir şey için olan...”ızdır – “... için olduğumuz” o şeyin ne olduğunu bilemediğimiz durumlarda bile.

Heidegger bu ünlü çekiç örneğinde yazı boyunca kolaylık olsun diye “ustanın bilinci” diye adlandıracak bir düşüncelilik hali tarif ediyor. Gerçi daha 1927 yazında verdiği ve “Fenomenolojinin Temel Sorunları” başlığıyla yayımlanan seminerlerinde bile Heidegger ustanın bilincini Varlığın görünürlük kazanmasının tarihsel uğraklarından yalnızca biri, belki en eskisi ama yine de yalnızca biri diye kıs-mileştirmişti. Buna rağmen “düşünürken neyi düşünüyoruz?” sorusuna cevap ararken en elverişli kalkış noktasının yine de hâlâ Heidegger’in bu paragraflarda tarif etmiş olduğu durum olduğunu düşünüyorum. En azından bu çerçeve soruyu şu şekilde yeniden dilendirmek olanaklıdır: Ustanın bilinci (ya da hüneri, becerisi) ile düşünenin düşüncesi arasındaki ilişki nedir?

Ama bu soruş tarzının sağladığı kolaylığa rağmen, yolumuz yine de dolambaçlı... Neden “ustanın bilinci” diye adlandırıyoruz bu paragraflarda anlatılan düşüncelilik halini de, sözgelimi “işçi bilinci” diye adlandırmıyoruz? Neyse ki, hiç değilse bu sorunun yanıtı nispeten kolay...

Heidegger’in anlatısında özne (“usta”) için çekiç saydamdır, onu kullanan elin bir uzantısı gibidir. Ele gelen şey ile onu kullanmakta olan el arasına yabancılaştırıcı hiçbir şey girmemiştir. Ama işte belki tam da bu yüzden, yani “üretim araçlarına yabancılaşmış olmanın”

herhangi bir izini barındırmadığından, ustanın hüneri düşünceyi anlamak için en elverişli kalkış noktası olmasına rağmen yine de sorunsuz değildir.

Hegel'den devralarak kullandığım "yabancılaşma" teriminin Heidegger'in düşüncesinde merkezi bir rol oynadığını iddia edecek değilim. O daha ziyade Nietzsche'den (ve belki Schelling'den) devralınmış bir nihilizm sorunsalı içinde düşünüyordu. Şimdilik nihilizm ile yabancılaşmayı ilişkilendirecek araç-gerece sahip değiliz ama metnin izlenebilirliğini kolaylaştırmak açısından, dogmatik bir tarzda da olsa şunlar söylenebilir:

Nihilizm yabancılaşmadan hareketle anlaşılabilir (belki). Ama daha da önemlisi, *Varlık ve Zaman*'ın 64-69. paragraflarında anlatılan ustanın bilinci kendi içinde yabancılaşmanın (ve dolayısıyla nihilizmin) tohumunu barındırır. Ustanın bilincinden nihilizme ve oradan bilgenin düşüncesine geçişin uğraklarını anlamak için bir başka bağlamda Heidegger'in Hegel'in düşüncesiyle ilişkisine başvurmak kaçınılmaz, ama şimdilik *Varlık ve Zaman*'da kalalım ve soruyu tekrarlayalım: Nedir ustanın bilincinden kavramsal (ya da bilimsel ya da nihilistik) düşünceye geçişi kışkırtan olay?

Heidegger'in bu soruya verdiği yanıt, bir bakıma fazlasıyla kestirmedir; "arıza" diye özetlenebilecek kadar kestirme... İşlikte işler yolunda gitmemeye başladığında düşünmeye başlamak zorunda kalır insan, işlerin yolunda gitmemesinin elbette farklı farklı tarzları vardır ama Heidegger bunları fazla ayrıntılandırmadan şu kadarını söylemekle yetinir:

Araç-gereç birdenbire fazla belirgin hale gelebilir; araya başka bir şey girebilir ya da bir nedenden ötürü ışık ısrarlı bir inatla size direnmeye başlayabilir; bütün bunlar ele-gelenin önünüzde durmaya başlamasına (*Vorhanden* olmasına), yani nesnellik özelliği kazanmasına yol açabilir. [74]

İşlik derken öncelikli olarak bir marangozhane gibi asli olarak dünya kurucu bir işlevi olan el emeği tarzlarından hareketle düşünmeye başlamak elbette doğru... Ancak kastedilen bundan ibaret değil... Yani bu yazı çerçevesinde “ustanın bilinci (ya da hüneri ya da becerisi)” gibi adlarla adlandırılan (işaret edilen) şeylerle daha fazlasının da kastedilmiş olduğunu (hiç değilse şimdilik) farz ediyoruz... O halde ustanın bilincinin nasıl olup da düşünenin düşüncesine doğru düştüğünü anlamak için dile gelmeye daha yatkın olan bir ustanın, mesela bir piyanistin deneyimine başvuralım: Piyanosunu çalmakta olan bir usta için tuşlar ne zaman ya da nasıl ele gelir (*zuhanden*) olmaktan çıkıp önünde durur (*vorhanden*); mesela siyah ve beyaz tuşlar görünürlük kazanır ya da hatta yer değiştirir, siyah mı beyaz mı anlaşılamazmış gibi görüldüğü bir nitelik kazanır? Tek bir cevap vermek gerekmiyor: İçinde çalıştığı, onu kuşatan ortam bir şekilde arıza yaptığında, örneğin ışığın ya da ışıklandırma oyunlarının yaptığı bir hatadan ötürü “baştan çıktığında” diyelim...¹¹

O zaman ne olacak? Soruyu bu şekilde sormak bile yanlış çünkü o ana kadar “o zaman” diye adlandırılacak bir şey bile yoktu, çünkü her şey ustanın parmaklarının ucunda ve müziğin kendi akışına (*etwas-um-zu...*) tabi kılınmış durumdaydı.

Peki, o zaman görünmeye başlayan nedir? “O zaman” kelimeleri ile adlandırmaya çalıştığımız zamansallığın yanı sıra? Mesela bir heyecan... O heyecan zaten parmakların ucunda hareket ediyordu ama şimdi artık “heyecan” diye adlandırılması/çağırılması gerekiyor ya da en azından sanki öyleymiş gibi görünüyor. Heyecanlanan piyanist zaten parmaklarının ucunda yaşadığı heyecanı şimdi bir bilinç durumunu olarak yaşamaya başlamıştır. Tıpkı tuşların da “tuş” diye adlandırılmadan önce orada öylece zaten ele gelir (*zuhanden*) bir tarzda varolmaları gibi...

11 Heidegger'in “arıza” kavramını bu şekilde somutlamama yardımcı olduğu için Ayşe Tütüncü'ye teşekkür borçluyum.

Heidegger, devraldığı, eleştirdiği ve koruduğu geleneğe sadık kalarak bu heyecanı “irade” diye adlandırıyor ve soruyor, sormak için seçtiği ismin Dilthey olmasının da hiç önemsiz olmadığını göreceğiz: “(Düşünürün düşüncesinde) ortaya çıkan (ustanın hünelerini, bilinci- ni) ketleyen engellerle birlikte iradedir.” Yani geleneksel felsefenin nesnellik ve öznellik diye adlandıracağı şeyler, tuşlar ve heyecan (ya da irade) ve onları ortaya çıkaran an, aynı anda, yani işlik bir şekilde “çöktüğünde” ortaya çıkarlar. “Ama bu ortaya çıkışa özgü olan Varlık tarzı nedir?” [209] Heidegger *Varlık ve Zaman*’ı bu soruyu bir kere daha ve bu sefer daha açık seçik bir şekilde tekrarlayarak bitirir: “Düşünmenin ya da bilincin olumlu içeriği ya da yapısı nedir?” Bir arıza ya da hatadan kaynaklanan (nihilistik) düşünce Varlığın nesine, hangi çağrısına karşılık vermektedir? Nihilistik düşünceye dair nihilistik olmayan bir söz söylenebilir mi? Burada çizilen “pragmatist” çerçeveye rağmen, düşünmenin düşünmemekten daha iyi olduğu yine de söylenebilir mi? Söylenebilecekse eğer, nasıl bir düşünce olacaktır bu?

Defter, Yaz 2000, sayı 40

HEIDEGGER'İN FAŞİZMLE İLİŞKİSİ “AKILDIŞI” MI?

“Akıl düşüncenin en inatçı düşmanıdır.”
Heidegger, “The Question Concerning Technology”

Yeni *Gündem*'in sekizinci sayısında Oruç Aruoba Heidegger'in faşizm ile ilgisi (ya da ilgisizliği) üzerine yazdığı yazıda, faşist olmak için “belirli bir anlamda kafasız” olmak gerektiğini, faşist olmakla akıllı olmanın bağdaşamayacağını öne sürdü. Dokuzuncu sayıdaysa Serhat Öztürk cevaben, Aruoba'yı böylesi sonuçlara sürükleyen anlayışın “yaşamdan soyutlanmış... garip” bir mantık anlayışı olduğunu söylemiş. Amacım Aruoba ya da Öztürk'le doğrudan bir polemige girişmek değil; onların işaret ettiği sorular/sorunlar yumağını biraz daha olsun açmaya çalışmak. Çünkü gerçekten de Heidegger açısından bakıldığında faşizm ile akıl arasında beklenmedik bazı ilişkiler bulunabileceğine, Heidegger'in düşüncesi bağlamında mantığın gerçekten garip bir kılığa büründüğüne inanıyorum. Heidegger'in faşizmle ilişkisinin bugün Türkiye'de niçin önemli olabileceğini ise yazının sonunda açıklamaya çalışacağım.

Aklın özellikleri

Her şeyden önce şunu belirtmekte yarar var: Heidegger için akıl yalnızca fikirlerin, inançların, değerlerin değil, aynı zamanda nesnele-

rin, ilişkilerin ve giderek dünyanın da belli bir düzene göre örgütlenmesidir. Kısacası ister kuramsal ister pratik düzeyde olsun akıl, nesnelerle belli bir ilişki kurma *tarzıdır*. Nedir “akıllı” ya da “akılcı” sıfatlarıyla niteleyebileceğimiz ilişkilerin özellikleri? Aruoba yazısında bu özelliklerden birini anıyor: gerçekliğin ‘adım adım kavranması’. Böylesi bir ilke her şeyden önce kavranacak gerçekliği, sonradan birbirlerine belli bir yöntem çerçevesi içersinde ulanacak ‘adım’lara, yani birbirlerinden bağımsız olarak tanımlanan ‘en küçük unsurlara’ ayırıştırmayı gerektirir. Beşeri bilimlerde belli kuramların sık sık kullandıkları türden bir örnek verelim: Çoğumuz edindiğimiz belli bir *görgüden* ötürü büyüklerimize karşı saygılı davranırız; böylesi bir tavır, akılcı değildir. Ancak ‘saygıdeğerliği’ belli bir kavramsal çözümlemeye tabi tutar ve bu çözümlemenin sonunda saygıdeğerlikle yaş arasında zorunlu bir ilişki olduğunda karar kılsak o zaman davranışımızın akılcı olduğunu söyleyebiliriz.

Bu örnek aklın bir başka özelliğine daha dikkati çekiyor: Kendisiyle akılcı bir ilişki kurulabilecek şeye dışardan bakılabilmeli, o şey belli bir anlamda dışlanabilmeli.

Dünya ve başka insanlarla akılcı ilişkiler kurma olanağı kaynağını eski Yunan’da ve özellikle Platon’da bulmakla birlikte, Heidegger’e göre aklın yaşamın tümüne egemen olması ancak XVII. yüzyıldan sonra gerçekleşti. Ne demişti yeniçağ felsefesinin (ve hatta kimine göre hâlâ çağdaş felsefenin) kurucusu Descartes: *Aklını doğru kullanmak isteyen her insan, hayatında hiç değilse bir kez, o güne değin edindiği bütün kanaatlerden, yargılardan kuşkulunmak, bu kanaatleri açık seçik, doğrulukları düşünölmeleriyle birlikte algılanan fikirlere varasıya ayırıştırıp sonra bu açık seçik fikirleri belirli bir yöntem çerçevesi içersinde birbirine ulayarak dünyayı yeniden kurmalıdır*. Bu düsturların kuramsal düzeyde benimsenmelerinin, topluca ‘bilimsel devrim’ diye andığımız modellere yol açtığını biliyoruz. Ancak diğer yandan gündelik yaşamı oluşturan çeşitli davranış biçimleri ve ilişkiler de

geleneksel dünya görüşlerinininkine benzer bir ayrışma ve yeniden kuruluşuna sürecine maruz kalıyorlardı. Yeni oluşmakta olan merkezi devlet aygıtları vergi gelirlerini çoğaltmak, uyrukların kendilerine olan sadakatlerini garantiye almak vb, kısacası kendi güçlerini artırmak için mevcut toplumsal örgütlenmeleri (feodal birimleri, belediyeleri ve hatta aileleri) tek tek bireylere varasıya ayrıştırıyor ve bu yalıtılmış bireyler arasındaki ilişkileri daha akılcı bir çerçeve içerisinde yeniden kurmaya çalışıyorlardı. Aydınlanma akılcılığında doruğuna varan süreçtir bu. Ancak daha XVIII. yüzyılın sonunda bile akıl, artık merkezi devlet aygıtının edilgin bir toplum üzerindeki faaliyetlerine özgü bir örgütlenme/düzenleme tarzı olarak değil de, gerçeklikle kurulabilecek mümkün her ilişkinin bir önkoşulu sayılmaya başlandı. Yani artık akılcı olan devlet değil, toplumsal yaşamın kendisi olmuştu. Sanayi devrimi de nesnel dünyayı (ve mekânı ve zamanı) ayrıştırıp zihinsel modellere göre yeniden kurmayı, yani çağdaş teknolojiyi mümkün kılınca, aklın insan yaşamının bütün alanlarına egemen olmasının önünde hiçbir engel kalmadı. Bu açıdan bakıldığında çağdaş teknoloji için aklın maddeye sinmesi, aklın tecessümü diyebiliriz.

İmdi, üç beş cümleyle hatırlatmaya çalıştığım, kendi tarihimizden daha iyi bildiğimiz ve hatta adına kendi tarihimiz yadsıyageldiğimiz bu süreç Heidegger'e göre giderek dünyaya yayılmakta olan bir çıkmaz, bir tehlikedir. Neden?

Heidegger'e göre insan

Heidegger, hiç değilse bir döneminde, varoluşçu bir düşünür; yani insanın bir doğası, bir özü olmadığına inanıyor. Ona göre insan kendi özünü, kendisini içinde bulduğu tarihsel koşullarda nesneler ve diğer insanlarla girdiği ilişkiler doğrultusunda kuruyor. Kabaca örnekeleyelim: Eğer adam birtakım hammaddelelere biçim vermekle yaşayan bir zanaatçıysa, kendisinin de Tanrı tarafından biçimlendiril-

miş bir yaratık olduğuna inanıyor (inanmakla da kalmıyor, bir ölçüde madde ve biçimden oluşan bir yaratık oluyor); yok en önemli uğraşı hasadı gözlemek olan bir köylüyse kendisinin de bir zaman gelip, başka bir mevsim doğmak üzere, toprağa dönecek bir ürün olduğuna inanıyor.

Ancak Heidegger'e göre çağdaş Batı toplumlarından önceki bütün toplumlarda insanlar yine de kendilerinin, üzerinde uğraştıkları diğer nesneler gibi birer nesne olmadıklarının bilincindedirler. İnsanla dünyayı dolduran nesneler arasındaki fark hakkındaki bu örtük bilinç, genellikle dinler çevresinde örgütlenen törenlerde dile gelir. Böylesi törenler kişilere hem kendi toplumsal varoluşları tarafından biçimlendirilmiş dünyanın (ve dolayısıyla kendi kişiliklerinin de) indi niteliğini, yani dünyanın *başka türlü de olabileceğini* hem de varolan dünyanın oluşmasında ve sürmesindeki kendi yaratıcı paylarını sezdirir. Bu törenlerde kişiler, şairin deyişiyle, kâinatta kendilerinin de biraz ilah olduklarını duyarlar.

Çağdaş dünyadaysa piyasa mekanizmalarına, devlet aygıtlarına ve teknolojiye içkinliğiyle aklın evrensel bir nitelik kazandığını söylemiştik. Artık akılcılık belirli toplumsal ilişkilerce üretilen bir yaşama biçimi olarak değil de yaşamın tümünü kuşatan bir çerçeve (Gestell) olarak görünür. Bu çerçeve içersinde hem insanlar hem nesneler yalnızca güç (son çözümde enerji) boyutuna indirgendiklerinden aralarındaki fark da kaybolur. Dolayısıyla insanın ve dünyanın daima olduğundan daha *başka türlü olabileceği* hakkında bilinç, olsa olsa temeldeki güç boyutunu zedelemeyecek bir biçimde, 'daha az/fazla', 'daha zengin/yoksul' gibi yoksullaştırılmış kavram çiftleriyle ifade edilir. Aklın egemen olduğu bir dünyada akla alternatif tanınmaz.

Böylelikle Heidegger'in uzun ve verimli düşünsel serüveninin ana sorununa varmış oluyoruz: Aklın egemenliği, akılcılık çerçevesi nasıl aşılır?

Başka bir mantık

Sosyalizm, tam da Aruoba'nın dediği gibi, "tutarlı (...) bir bütün oluşturduğundan" Heidegger tarafından benimsenemez. Akılcılığı aşmadığından, akılcı bir çerçeve içerisinde üretilen bütün diğer düşünce sistemleri gibi o da son çözümde insan-insan, insan-dünya ilişkilerini güç boyutuna indirgeyecektir. Faşizmse, Aruoba'nın da belirttiği gibi, sürü sepet akıldışı unsur barındıran bir toplumsal/düşünsel örgütlenme; bu unsurlardan hangilerinin Heidegger'e çekici gelmiş olabileceği hakkında bir şey söyleyebilir miyiz?

'Soy', 'ulus' değil ama Heidegger'in düşüncesinde değişik dönemlerde değişik adlarla adlandırdığı bir dizi kavram var – gelenek, miras, tarih, yazgı. İmdi, insanın ve dünyasının kaçınılmaz olarak indi olduklarını, yani her zaman olduklarından başka türlü olabileceklerini söylemiştik. Akıl içinse bu başka türlü olabilirliğin olsa olsa son çözümde güç boyutuna indirgenebilecek bir 'kâr-zarar' (fizibilite) hesabı olarak ifade edilebileceğini de. Oysa her tarihsel miras, aklın algıladığı soyut olanakların tersine, somut bazı olanaklar sunar; ya da, aklın algıladığı olanakların bir kısmını somutlar. Somutluk şuradan kaynaklanıyor: Bu olanaklar belli bir tarihsel öznenin, onu biçimlendirmiş olan tarihsel süreçlerden ötürü edindiği olanaklar. Dolayısıyla kendi dışında algıladığı olanaklar değil, kendi kimliğine içkin olanaklar.

İşte Heidegger bu olanakları tarihsel içeriklerinden soyutlamadan değerlendirebilecek, Serhat Öztürk'ün deyiimiyle, 'yaşamdan soyutlanmamış' bir mantık geliştirebilmek için çalıştı durdu. Yaşamının her döneminde böyle bir akıl-alternatifinin düşünce düzleminde gerçekleştirilemeyeceğine, olsa olsa şahsi iradenin bir cemaat iradesi içerisinde eritilerek somut bir olanak doğrultusunda harekete geçirilmesinin aklın çerçevesini kırabileceğine inanmış olabilir. İleri yıllarında sarf ettiği, iradenin toptan bir biçimde harekete geçirilmesinin (mobilizasyon) yanlış olduğunu anladım mealindeki sözünü,

Heidegger yorumcuları genellikle Nazizm hakkında bir özeleştirici olarak yorumlarlar.

Peki neden durup dururken bu konu üzerinde *Yeni Gündem*'de bir sürü yazı yayınlansın? Sanırım, hem günümüzde aydın olmanın içerdiği dayanılması güç bir paradoksa hem bir tehlikeye işaret ettiğinden. Bugün Türk aydınının kimliği çok yönlü bir tehdit altında: Bir yandan Batı'nın üzerimizde kurmuş olduğu tahakkümün çok boyutlu bir mesele olduğunu, bugüne dek aydın kimliğimizi tanımlamakta en önemli unsur olagelmiş düşünce biçimlerinin de (sözgeliimi Aydınlanma akılcılığının) bu tahakküme aracı olmuş olabileceğini sezmeye başladık. Diğer yandan, aydın olmanın neredeyse tezahürü olarak algılayageldiğimiz mevkilerden dışlanır olduk. Kısacası artık aydın olmanın ne demek olduğunu, gerek kuramsal olarak gerek pratik/toplumsal düzeyde bilmiyoruz. Bu koşullarda, aydın olmanın ne demek olduğunu bilmeye bilmeye aydın olmayı, akli bile sorguya çekerek ve de üstelik düşüncenin etkili olacağına dair kuramsal/pratik hiçbir garanti olmadan düşünmeyi sürdürmek çok güç kuşkusuz. Heidegger'in faşizmle ilişkisinin bir önemi alternatifi, vazgeçmenin, teslimiyetin bedeli hakkında bir fikir vermesi.

Yeni Gündem, 1-15 Ekim 1984, sayı 11

KAVAFİS'İN VEDA ETTİĞİ İSKENDERİYE

Bakıp dolaştığım evin dolayları, ana caddeler,
kenar mahalleler; yıllar yıllar boyunca.
Sevinç içinde, acılar içinde yarattım sizi ben;

Şimdi siz tepeden tırnağa duygusunuz benim gözümde.

Kavafis'in bütün şiirlerinde doğrudan iletilen duyarlığın berisinde örtük bir kaside var gibidir: Doğu Akdeniz şehirlerine bir kaside: Kimi şiirlerde İthaka, kimisinde İstanbul, hatta bazen Troya olabilen, ama en sık İskenderiye olarak karşımıza çıkan bu şehirler hakkında ortak birşey söyleyebilir miyiz?

Kavafis'in seslendiği ve onun şiirsel mekânını oluşturan bu şehirler, onun gözünde sonsuz bir şimdi içersinde yaşamaktadırlar. Kavafis onlarda insanoglunun zamandan kurtulmak, tarih denen karabasandan uyanmak için kurduğu en güzel anıtlardan birini görür. Çünkü zaman ve oluş tamamen dışlanmıştı burada; şehirler saf birer varlık alanıdır: Hem zenginlik anlamında, hem mevcudiyet, vücut kazanmışlık anlamında varlık.

Çünkü şehir hayatın bütün tezahürlerini birden içerir, hepsini birden sunar. Bir tarlada, bir bağda genç ve tecrübesiz bir gövdenin

yapabilecekleriyle, yaşlanmış ve bilge bir gövdenin yapabilecekleri aynı değildir. Oysa şehrin sokakları, alanları, köşebaşları çok daha kayıtsızdır bu yaş ve tecrübe farkına. Bir kez şehirli olma eşiği aşıldıktan sonra artık tecrübe pek fazla bir anlam ifade etmez. Bu yüzden şehirde yitirmek ve bulmak birer süreç değil, birer andırlar: Her şey her zaman olabilir. Bir köşeyi dönmek yeter "Eros'un o eşsiz gücüyle" karşılaşmaya. Yokluktan varlığa bir adımda geçilir. Bu yüzden de şehirli güzelseverler, "Suriyeli Yunan Büyücülerin Tarifi Üzre" gençlik iksirini yapmaya çalışmaktan hiç vazgeçmezler:

Nasıl bir iksir kaynatmalı şu büyülü otlardan,
nasıl bir iksir yapmalı ki, o eski
Suriyeli Yunan büyücülerin tarifi üzre,
(...)
yeniden dönebileyim yirmi üç yaşımın günlerine;
yeniden canlandırabilsin gözümde
dostumun yirmi iki yaşındaki aşkını güzelliğini?

Şehirlerin sonsuzluk halinde geçmiş hiçbir zaman yitirilmez; yitirmek ne kelime, eskimez, yaşlanmaz bile:

Ve dün

geçerken o eski sokaktan,
dükkanlar, yaya kaldırımı, taşlar,
duvarlar, balkonlar, pencereler,
her şey aşkın büyüyle güzelleşti birden:
çirkin hiçbir şey kalmadı ortada.

Ama bu yüzden, şehir hayatın bütün tezahür ve anlarını birden içerdiğinden, bir şehri tüketmek demek, hayatın kendisini yitirmek demektir:

Dönüp dolaşıp bu şehre geleceksin sonunda. Başka bir şey umma-
Bineceğin gemi yok, çıkacağın yol yok.

Ömrünü nasıl tükettiysen burada, bu köşecikte,
Öyle tükettin demektir bütün yeryüzünde de.

Şehirler ve medeniyet

Hint-Avrupa dillerinde olsun, Sami dillerinde olsun, 'medeniyet' kelimesi 'şehir' anlamına gelen kelimelerden türemiş. Bu anlamda Kavafis'in veda ettiği medeniyetlerden biri değil, medeniyetin kendisidir. Baş erdemi ölçülülük olan medeniyet.

Artık ölçülülüğün ne anlama geldiğini pek anlamıyoruz. Tarihte yaşayan insanlar olarak, tarihe yaptığımız yatırımlarla kendi hayatımızın sınırlarını aşabileceğimizi ummadan edemiyoruz. Kahramanlıklar ister istemez bizi duygulandırıyor. Oysa, hiçkimse, hayatın faniliğini, varlıktan da yokluğa bir adımda geçildiğini bilen Kavafis'in medeni insanları kadar derinden duymamıştır herhalde:

Ne denli övülse de, ne denli
yüceltseler de başarılarını
İtalya'daki, Teselya'daki kentlerde,
nice onurlara boğsalar da seni
Roma'daki hayranların,
ne bu sevinç sürebilir böyle, ne başarıların,
ne de üstün bir insan sayabilirsin kendini –üstünlük ne kelime–
İskenderiye'de Theodotos sunarken sana
mutsuz Pompeius'un başını
kanlı bir tepsinin içinde.

Ama yas ve yazıklanma dolu karanlık bir duyarlık değildir bu. Hayat gibi, şan gibi, yas da geçicidir. Ölüm karşısında şehirli, geçici olduğunu bildiği kendi şölenini sürdürmeyi tercih eder:

Philip elbette ertelemeyecek şöleni.
Yaşamak ne denli yıpratmış olsa da onu,

Bir şeyi koruyabilmiş, yanılmıyor belleği.
 Hatırlıyor nice gözyaşı döküldüğünü Suriye'de,
 Anayurtları Makedonya yerle bir olduğunda.
 "Haydi, başlasın şölen! Köleler! Çalgılar, meşale!"

Bu yüzden şehirlilerin, görkemle, 'yüce olan'la ilişkileri de mesafelidir. Hayatın ideoloji olmaksızın tahammül edilemeyeceğini bilen Iskenderiyeliler, yine de hayatın kendisini, ideolojinin ideolojik olduğunu unutmayacak kadar çok severler:

Iskenderiyeliler biliyorlardı elbet
 yapmacık sözler olduğunu bunların.
 Ama ılık bir gündü, şiiir dolu,
 gök soluk mavi,
 eksiksiz bir sanat eseri
 Iskenderiye'nin Oyunyeri,
 saraylılar görkem içinde,
 Kesarion inceliğin güzelliğinin ta kendisi
 (Kleopatra'nın oğlu, Lagiderslerin kanı);
 Iskenderiyeliler koşuyorlardı şenliğe,
 coşup bağırıyorlardı yaşa diye
 Yunanca, Mısırca, kimi de Ibranice,
 kapılmışlardı bu güzel gösterinin büyüsüne-
 bütün bunların gerçek değerini, bu krallıkların
 ne boş şeyler olduğunu bilseler bile.

Fanilik ağrısı

Fanilik bilinci, yalnızca hayatın sınırlı, insanların ölümlü olduğunun bilinci değildir. Aynı zamanda, kendisi dahil, her hayat tarzının da sınırlı olduğunun, mutlaklaştırılamayacağını bilincidir. Biraz da bu yüzden, ancak fanilik bilinci çeşitliliğin çeşitlilik olarak algılanabilmesini, tadına varılabildiğini mümkün kılar. Kavafis gibi bir şehir-

li olmak, açık ya da örtük olarak, şehirli olmayan bir hayatın varlığını (ya da olanağını) sezerek yaşamaktır. Şimdi burada başka bir yorumu da hesaba katmamız gerekiyor. İthaka, İstanbul, Troya ve en çok da İskenderiye gibi adlarla adlandırılan şehrin Kavafis'in şiirinin asıl konusu olduğunu söylüyoruz. Oysa Nurdan Gürbilek, "İthaka" şiirini yorumlarken, İthaka'nın varoluş tarzının aslında bir şehir olmadığını söylemişti: "İthaka yoktur aslında. Çünkü o, yolculuğun kendisidir." Bu yoruma göre İthaka, geniş bir an içinde varolan bir mekân, bir şehir değil, bir sürenin, bir serüvenin, "yol"un özeti; varlığa değil varolmayana, daha da doğrusu, maddi (ve tensel) olarak değil ideal olarak varolana işaret eder: "İthaka ulaşmak istenen amaçtır. Varılacak hedeftir. Yolun sonudur: (...) Yolculuğu vaadedendir, bir yolculuk vaadidir. Ama İthaka yoktur aslında." ("Muhalefetin Üslubu/Üslubun Muhalefeti", *Akıntıya Karşı*, sayı 1)

İki şeyi hesaba katmıyor bu yorum: İthaka'nın yolun sonu olduğu kadar, hatta yolun sonu olmadan önce, başı olduğunu... Nurdan Gürbilek, "İthaka"da anlatılanın bir dönüş yolculuğu olduğunu unutuyor. İthaka, Odysseus'un anayurdu, ocağı olduğu için varılacak hedefidir.

İkincisi yolun kendisiyle ilgili: Şiirde yol düşüncesi genellikle bir serüvenin, yeniliğe, bilinmezliğe doğru bir açılımın simgesi olarak kullanılır. Ama Kavafis'in yolcusunu uğurladığı yol, bir şehirsizliğe, bir yabana, bu anlamdaki bir yeniliğine doğru açılmaz. Tam tersine, Kavafis'in yolu, aslında, yolun uğrakları olan limanlardan ibarettir:

Dile ki uzun sürsün yolun.
Nice yaz sabahları olsun,
eşsiz bir sevinç ve mutluluk içinde
önceden hiç görmediğin limanlara girdiğin!
Durup Fenike çarşılarında
eşi benzeri olmayan mallar al,
sedefle mercan, abanozla kehribar,

ve her türlü başdöndürücü kokular;
bu başdöndürücü kokulardan al alabildiğin kadar;

O kadar ki, Odysseus'un gerçek yolculuğunun bütün uğrakları, tehlikeleri yoksandır; hepsi birer masal yaratığına, bir şehirlinin kurduğu düş ya da korkulara indirgenir:

Ne Lestrigonlara rastlarsın
ne Kikloplara, ne azgın Poseidon'a,
onları sen kendi ruhunda taşımadıkça,
kendi ruhun dikmedikçe onları karşına.

Ithaka'nın anlamı ancak bazı deneyler geçirildikten sonra bilinebilir; bu doğru, ama aynı zamanda Ithaka bu deneyleri yaşayabilme olanıdır:

Sana bu güzel yolculuğu verdi Ithaka.

Şehirlerin uzun akşamı

Ama çocuklarına "nice yaz sabahlarıyla dolu" yolculuk olanakları sunuyor olması, cömert Ithaka'nın aynı zamanda zengin olduğu anlamına gelmiyor. Aksine, şiirin sonunda Ithaka "yoksul" diye nitelenir:

Sana bu güzel yolculuğu verdi Ithaka.
O olmasa, yola hiç çıkamayacaktın
Ama sana verecek bir şeyi yok bundan başka

Onu yoksul buluyorsan aldanmış sanma kendini.

Üstelik çocuklarının yollarda edindiği birikim, geçtikleri "bunca deney" de Ithaka'ya aktarılamayacaktır. Çocukları zenginleşse, bilgelense de, Ithaka yoksul kalacaktır:

Varsın yıllarca sürsün daha iyi;
sonunda kocamış biri olarak demir at adana,
yol boyunca kazandığın bunca şeylerle zengin,

İthaka'nın sana bir şey vermesini ummadan.
 Sana bu güzel yolculuğu verdi İthaka.
 O olmasa, yola hiç çıkamayacaktın
 Ama sana verecek bir şeyi yok bundan başka
 Onu yoksul buluyorsan aldanmış sanma kendini.
 nice Mısır şehirlerine uğra
 ne öğrenebilirsen öğrenmeye bak bilgelerinden.

Şairi tarafından yoksul diye nitelendirilmesinin buraya kadar söylediklerimizi yanlışlayıp yanlışlamadığını sormadan önce, İthaka'nın hangi anlamda Odysseus'a bu güzel yolculuğu bağışladığı üzerinde biraz daha duralım. Neden İthaka'nın bir yolculuktan başka verecek bir şeyi yok?

Kavafis'in yazdığı dönem Doğu Akdeniz (ve Mağrip) şehirlerinin uzun akşamının henüz başlangıcıydı. 1882 yılında İngiliz donanmasının İskenderiye'yi bombalamasına tanık oldu. Onu izleyen günlerde İskenderiyelilerin kendilerini İskenderiyeli olmaktan önce, Arap, Rum, Mısırlı, Osmanlı, Hristiyan, Müslüman diye tanımladıklarını ve bu tanımların, İskenderiyeli olarak ortak kimlikleri ile bağdaşmazlıklarını ilan edercesine birbirlerini öldürdüklerini gördü.

Kuşkusuz İskenderiye bombardımanı ve onu izleyen kargaşa, ölçek bakımından, 1922 İzmir'i, 1954 Cezayir'i ya da 1973 Beyrut'u ile karşılaştırılamayacak kadar küçük ve göstermelik bir operasyondur. 1922 İzmir'i ya da 1973 Beyrut'unun aksine, sonuç olarak çok bir şeyi değiştirmede; bir dünyaya son vermedi. Önemi, varoluşsal, politik ya da askeri olmaktan çok, sembolikti.

Mutsuz insanların çabaları bizim çabalarımız;
 bizim çabalarımız Troyalılarınkı gibi.
 Bir iki başarı kazanıyoruz, biraz artar gibi oluyor
 kendimize duyduğumuz güven. Ve yeniden
 dönüyor yigitliğimiz, beslediğimiz büyük umutlar.

Ama her zaman bir engel çıkıyor karşımıza.
Siperlerden çıkıp önümüze dikilen Akhilleus
korku salıyor içimize naralarıyla.

Troyalıların çabaları gibi bizim çabalarımız.
Sanıyoruz ki, yigitiği bir kez aldık mı ele,
değiştirebiliriz karanlık yazgımızı,
ve böylece bekliyoruz surların önünde, savaşa hazır.

(...)

Ama gene de gün gibi ortada yenileceğimiz.
Şimdi den ağıtlar yakılıyor surların üzerinde.
Ağlıyor anılarımız ve geçmişteki duygularımız.
Acı gözyaşları döküyor bizim için Priamos ile Hekabe.

Bu şiirin İskenderiye bombardımanı ile bir ilişkisi olup olmadığını kestirmek güç. Ama benzetme unsuru olarak Troya şehrinin seçilmiş olmasının tesadüfi olduğunu sanmıyorum. Çünkü Doğu Akdeniz şehirlerinin dünyasını eninde sonunda imha eden, naralarıyla korku salan Akhilleus ya da zırhlı donanmalar olmayacak. Tahta at şehirlerin içine girmiştir bir kere – şehirliyle şehir arasındaki ilişkiyi koparacak, bir mekânı bir yok-yere dönüştürecek olan şey şehirlilerin kendi içinde, değişen alışkanlıklarında, ruhlarındadır.

Yine de şehirliler, kendilerini beklediğini sezdikleri tehlikeyi dışlaştırır, geleneksel alışkanlıkları çerçevesinde resmederler: Düşmanı barbarlar diye algılarlar:

Neyi bekliyoruz böyle toplanmış pazaryerine?
Bugün barbarlar geliyormuş buraya.

Neden hiç kısırtı yok senatoda?
Senatörler neden yasa yapmadan oturuyorlar?
Çünkü barbarlar geliyormuş bugün.
Senatörler neden yasa yapsınlar?

Barbarlar geldi mi bi kez, yasaları onlar yapacaklar.

Ama artık dünyanın medeniyetle asabiyet arasında ikiye bölündüğü, insanların kuzu ya da kurt, uygar ya da barbar diye ayrıldığı o âlem geride kalmıştır. Sorunların niteliği değişmiştir ve yaklaştığı sezilen tehlikenin, barbarlarıinki gibi görünür ve tanıdık bir biçimi olmayacaktır.

Nedir bu beklenmedik şaşkınlık, bu kargaşa?

(Nasıl da asıldı yüzü herkesin!)

Neden böyle hızla boşalıyor sokaklarla alanlar,
neden herkes dalgın dönüyor evine?

Çünkü hava karardı, barbarlar gelmedi.

Sınır boyundan dönen habercilere göre

barbarlar diye kimseler yokmuş artık.

Peki, biz ne yapacağız şimdi barbarlar olmadan?

Bir çeşit çözümdü onlar sorunlarımıza.

Kırın, 'dışarısı'nın barbarlardan arınması, asabiyetini yitirmesiyle birlikte şehir de dönüşür. Ama Kavafis'in döneminde dönüşüm henüz yeni başlamıştır daha. İnsanlar daha görünür dünyanın zengin çeşitliliğini unutup, milliyetçilik rüzgârlarının sürüklemesiyle ilkeler ve diğer hayaletlerin peşinde sonsuz bir ilerlemenin ardında koşmaya başlamamışlardır. Bu yüzden çözülmenin izleri olsa olsa bir somurtkanlık, şaşkınlık, ne yapacağını bilememezlik olarak görünebilir. Şehirler gerçekliklerini korumaktadır. Yine de en uç noktada, bir zamanlar medeniyetin ta kendisi, "eşsiz çalgılarla, gizli bir alay" olarak görülen bu mekânlar, artık, insanı dünyanın dışında tutan birer hapisane olarak algılanmaya başlayabilir:

Düşünmeden, acımadan, aldırmadan

yüksek duvarlar örmüşler dört yanına.

(...)

Bir sürû işim vardı dışarda görülecek
 Nasıl da anlamadım duvarlar yükseldi de?
 Ses soluk işitmedim çalışan işçilerden,
 sezdirmeden kapadılar beni dünyanın dışına.

Öteki Kavafis yorumu

Çok hassas bir noktada duruyordu Kavafis. Dilinin duruluğunun da bununla ilgili olduğunu sanıyorum. Pazaryerinde konuşulan dilin henüz şiirini yitirmemiş olduğu bir zamanda yazıyordu, şiirin hâlâ sokaklarda gezindiği son zamanda. Bu yüzden onun için şiir söylemek, yeni bir şiirsel dil kurmak zorunda olmak anlamına gelmiyordu – içinde yaşadığı, hergün seslerini işittiği dünyanın diliyle yazabiliyordu.

Ama durduğu noktanın, yaşadığı anın hassaslığı da buradan kaynaklanıyor. Kendi hakikatini ifade etmek için şiire ihtiyacı olmayan bir kültürün, şiire gerek duyduğu tek anda –sonunda– yazdı. Bu yüzden hiçbir geleneğin içinde yer almadı – ne başı, ne sonu, ne bir halkası olarak. Bu yüzden yabancı iklimlerde okundu, dertleri, dünyaları, duyarlıkları kendisininkilere alabildiğine yabancı insanlar üzerinde etkili oldu.

Nasıl bir etkiydi bu? Kavafis'ten etkilenenler, modernizmin büyük ustalarının kuşağı için sorun, giderek vahşileşen, "barbarlaşan" dünya karşısında öznenin –herhangi bir öznenin değil, bireyin, şairin– sadece imgesel düzeyde de olsa, farklı bir dünya kurabilmesinin olanağını savunmaktı. Edebiyatın kurgusalılığı bu şekilde ön plana çıkarılınca, Kavafis'in şehirlerinin –İskenderiye'nin, İthaka'nın, Troya'nın– ve kişilerinin –Antonius'un, Anna Komana'nın, Makedonyalı Philip'in, Kral Kleomenes'in– bir mitolojinin unsurları olarak okunması kaçınılmazdı.

Kendi belirsiz düşüncelerine bireysel bir biçim kazandırabilmek için şairin simge ve mitlere ihtiyacı vardır. Fazlasıyla muğlak ve son tah-

lilde, sahte oldukları için soyutlamalardan kaçınıyorsa, şairin anlamını bütün doluluğuyla ifade edebilmek için imgelere başvurması gerekir. Bu gereklilik, her zaman ciddi bir sorun yaratmadı. Kadim Yunan şairleri, eşi bulunmaz mitolojilerinde, neredeyse her duruma uyabilecek imge ve simgeler bulabiliyorlardı. Dante'nin ortaçağ Hristiyanlığının tutarlı teolojisinde bulduğu da daha az değildi. Rönesans ve XVIII. yüzyılın yeniden canlandırdığı klasik mitlerde bile, birçok farklı amaç için çok kullanışlı olabilecek bir şey vardı. Ama modern dünya böylesi tutarlı ve tanıdık bir sistemden yoksundur. Mallarmé baştan aşağı simgesel bir şiir oluşturmaya koyulduğunda, imgelerini kendi yaşantılarında buldu. Sonuç, okurlarının anlamının tam olarak ne olduğunu, vurgularının nereye düştüğünü kestirememeleri oldu. Başka şairler de bu güçlüğü gördüler ve tutarlı bir takım mitolojiler yaratarak ya da benimseyerek çözmeye çalıştılar. Yeats'in bir süre için eski İrlanda efsanelerinde bulduğunu, Eliot'un "Çorak Ülke" için antropolojinin figür ve olaylarında bulduğunu, Kavafis çok daha az zahmetle Helen geçmişinde buldu. Onun sisteminin Yeats'inkinde ve Eliot'inkinde bulunmayan bazı avantajları vardı. (...) Yeats ve Eliot gibi Kavafis'in okurlarını kullandığı hikâyeler hakkında bilgilendirmesi, imgelerinin ne anlama geldiğini açıklaması gerekmiyordu. Geçmişin tanımlı bir kesitine başvurarak oradan işine yarayanı aldı ve ne kendisi ne de okurları için özel bir güçlük yaratmadan, onu yeni bir amaç için kullandı. (C. M. Bowra, *The Creative Experiment*, s. 32-3).

Edebiyatın kurulmuşluğunun bu şekilde ön plana çıkarılmasının öbür yüzü, kuşkusuz, öznelğin vurgulanması. Kendisinin de Kavafis'in şiirinden etkilendiğini söyleyen W. H. Auden onun dilinin duruluğundan, çevrilebilirliğinden şöyle bir sonuç çıkarıyor:

Bütün insanların istisnasız sahip oldukları tek nitelik emsalsizliktir, öte yandan, bir bireyin başka bazı bireylerle de paylaştığı bütün diğer nitelikler, –örneğin kızıl saçlılık ya da İngilizce konuşuyor ol-

mak– diğer bazı başkalarıyla paylaşılmayan, bu sınıflamanın dışın-
da kalan bazı niteliklerin de varlığını ima eder. Bu yüzden herhangi
bir şiir bir kültürün ürünü olduğu ölçüde, onu başka bir kültürün
terimlerine çevirmek güçleşir. Ama herhangi bir şiir bir insanın em-
salsızlığının ifadesiyse, o şiiri, şairiyle aynı kültürden olan bir insa-
nın anlaması, yabancı bir kültürden birinin anlayabilmesiyle aynı
ölçüde güç ya da kolaydır. (W. H. Auden, *Forewords and Afterwords*,
s. 335)

Auden'e göre Kavafis'in şiiri bir bireyin, bir emsalsizliğin ifadesi... Bu
bakımdan onun Iskenderiye'de yaşamış olması ve dolayısıyla da be-
nim Doğu Akdeniz şehirliliğiyle şiiri arasında kurmaya çalıştığım
ilişki tamamen arızı bir şey. Çünkü Kavafis'in Iskenderiye'sinin bir
kültür olarak Iskenderiyelilikle bir ilişkisi yok; o tamamen Kavafis'in
emsalsiz imgeleminde yer alan bir varlık, bir kurgu...

Amacım bu yorumu eleştirmek ya da vahşi bir dünyanın evren-
sellliği karşısında emsalsiz bireyin evrenselliğini savunan bu okuma-
nın meşruiyetini tartışmak değil. Ama birey olarak, özne olarak kur-
gularımıza güvenimizi yitirdiğimiz, (dünya) tarihsel umutlarımızın
kırıldığı bu noktada, Kavafis'i başka bir şekilde de okuyabilmenin
olanağının önünün açıldığını düşünüyorum. Edebiyatın –bir gele-
nek ya da kurum olarak edebiyatın değil, “edebi” diye adlandırılan
bazı metinlerin– kurduklarına değil, yöneldiklerine yönelen, sevgiy-
le ilişkisini yeniden keşfeden, kurtaran bir okuma... Kim bilir belki
de, kendi kurgularımıza, öznelliğimize, emsalsizliğimize –ve dolay-
ısıyla romantizme de– güvenimizi yitirdiğimiz bir noktada, bize arka
çıkan tek şeyin sevdiğimiz şehrin bazı köşeleri olduğunu keşfettiğim-
den, dikkatini Kavafis'in neyi kurduğuna değil, neyi sevdiğine yönel-
ten bir okumanın Kavafis'e de daha sadık kalacağını düşünüyorum.

“Kantocu Peruz sahiden yaşadı mı, patron?”

O halde kritik soru şu olsa gerek: Iskenderiye, İstanbul, Antakya,
Troya gibi adlarla anılan bu şehir gerçekliğinin varoluş tarzı nedir?

Bu şehirler Kavafis'in imgeleminin bir ürünü, özlemlerinin, isyanının bir ifadesi olmaktan mı ibaret? Bir ütopyadan mı söz ediyoruz? Yoksa bir somutluktan bahsetmeye hakkımız var mı? Kavafis kullandığı kelimeleri kullanmakla ve yazdığı şiiri yazmakla, yakinen tanıdığı bir gerçekliğe ulaşmaya ve o gerçekliği ulaştırılabilir kılmaya çalışmıyor muydu? Bugün de Kavafis'i anlamamızı, sevmemizi mümkün kılan, bir somutluk olarak varolan o gerçekliğin süren izleri değil mi? "Eşsiz ezgiler, naralarla" geçip giden o alayın gerçekliğini kavramak için Kavafis'in metninin ötesine mi geçmemiz gerekiyor? Böyle şehirler varoldu mu, var mı? Soruyu daha da genelleştirerek (kuram-sallaştırarak) sorabiliriz: Eleştirinin (yorumun), kendi sürekliliğini edebiyat tarihi düzeyinde kuramamış bir duyarlılığı, bir gerçekliği kendi yazısı içerisinde kurmaya çalışmaya hakkı var mı?

Kuşkusuz amacımız Konstantinos Kavafis diye birinin emsalsizliğini kavramak olsaydı, bu şehirlerin hiç varolmamış olduğu kabulü bizim için çok daha elverişli olacaktı. Çünkü o zaman, dikkatimizi bu şehir imgelerinin kurgusallığına yöneltmek gerekecekti. Ve bu kurgusal imgeleri, XIX. yüzyıl Doğu Akdeniz şehirleri hakkında bildiklerimizle karşılaştırmak, Kavafis'in bireyselliği, bir şair olarak özgünlüğü hakkında bir fikir sahibi olmamıza yetecekti. Oysa bizi Kavafis okumaya yönelten, Kavafis'i anlamaktan çok kendimizi, kendi tarihimizi anlama ihtiyacı. Kısmen de gerek kendi şehirlerimiz gerek XIX. yüzyıl şehirleri hakkında bildiklerimizden, tarih kitaplarından öğrendiklerimizden, tarihçiliğin bize öğretebileceklerinden kuşku duyduğumuz için Kavafis okuyoruz. Kavafis'i bireyselliğini anlamak için değil kendimizi ve bugün bu dünyada yaşamak neden bize bu kadar zor geliyor, onu anlamak için soruyoruz, "Kavafis'in Veda Ettiği İskenderiye nasıl bir şehirdi?" diye. Hem zaten Konstantinos Kavafis'in bireyselliğinin şair Kavafis'i pek o kadar ilgilendirdiğini de sanmıyorum. "Biz" demeyi "ben" demeye tercih eden ya da daha doğrusu, kendinden söz ettiği rahatlıkla Antakyalı bir delikanlıdan, ozan İason Kleander'den, Anna Komana'dan da "ben" diye söz ede-

bilen bir şair Kavafis: Kendisini geçici olarak kaptırdığı nesnelerle, geçici kimliklerle tanımlayan biri.

Biz Kavafis'i değil medeniyeti kavramaya ve varsa bugün süren izlerini yakalamaya çalışıyoruz.

Kavafis'in şiirsel mekânını oluşturan şehirlerin tarihte bir karşılığı var mıydı? Ya da isterseniz Ece Ayhan'ın diliyle soralım: Kantocu Peruz Sahiden yaşadı mı, Patron?

Soruyu Ece Ayhan'ın diliyle sormak, "medeniyet" in tarihsel bir karşılığı olup olmadığı, bugün hâlâ bazı izlerinin sürüp sürmediği sorularının her ikisini de vereceğimiz cevabın "Evet" olacağını, daha şimdiden, belki de yazının çok erken bir noktasında, sezdiriyor. Ama henüz Kantocu Peruz'un, Şehzadebaşı tiyatrolarının, elişi tanrılarının, intihar karası faytonların, Kınar Hanımın ve denizlerinin Kavafis'in anlattığı (ve veda ettiği) Iskenderiye ile ilgisinin ne olduğunu söyleyebilecek durumda değiliz. Kınar Hanımın denizlerini Tann'nın Antonius'u bırakmasından kırk sekiz yıllık bir tarih ayırıyor. Nasıl oldu da, Kavafis'in medeniyetinin çoksesli ve düzayak dili Ece Ayhan'ın içedönük karabasanına dönüştü, önce bu sürecin şiirsel tarihini kurmamız gerekir.

Şiirden tarihe doğru

Bugünü bir geçiş süreci olarak değil, durdurulan zamanın saklı tutulduğu ve bizzat üstlenildiği bir an olarak kavramak, tarihsel materyalist için vazgeçilmez bir öneme sahiptir. Çünkü bu kavrayış, tam da onun kendisi için tarih yazmakta olduğu günün tanımını içerir. Historisizm, "ezeli ve edebi bir geçmiş" vaz eder; tarihsel materyalistin geçmişle ilişkisi ise, tekil ve benzersiz bir yaşantıdır. Tarihsel materyalist, historisizm batakhanesinde "evvel zaman içinde" diye maval okuyan fahişeye düşüp kalkmayı başkalarına bırakır. Tarihin sürekliliğini parçalayabilme gücünü korur.

(Walter Benjamin, Tarih Felsefesi Üzerine Tezler, XVI, çev. Nurdan Gürbilek, Nusret Erem, *Akıntıya Karşı*)

Ancak bunu yapabilmek için, şiir gibi kendi iç bütünlüğünü kısıp kançça koruyan yazı türlerinden bir ölçüde uzaklaşmamız gerekiyor. Çünkü şiirsel yoğunluk dediğimiz şeyin kaçınılmaz görünen bir bedeli var. Şiir, Kavafis'te olduğu kadar somuta tutkun olduğu zamanlarda bile, genel olarak yazının doğasına içkin olan içinde doğduğu koşulları unutma eğilimini had safhaya vardiıyor. Hayatın tekrarlanmaz, tekil ve maddi zenginliği karşısında yazının soyutluğunu yoğunlaştırmayı tercih ediyor. Evrenselleşme, zamana direnebilme yeteneğinin kaynaklarından biri de bu olsa gerek. Kuşkusuz bu unutkanlık başka türlü de yorumlanabilir, örneğin demin naklettığım modernist okuma için unutkanlık, şiirsel özgürlüğü mümkün kılan şey; hatta şairin özgürlüğünün ta kendisi. Yazı ile hayat arasındaki bizim unutuş diye adlandırdığımız bu kopuş sayesinde ki, şair kendi kurduğu (ya da iradi olarak benimsediği) mitoloji içerisinde kendi hakikatini, herhangi bir maddilik tarafından bulandırılmamış emsalsiz ve özgün hakikatini keşfedebilir. Oysa biz Kavafis'in şiirini bir kurgudan çok bir yöneliş olarak yorumladığımızı iddia ediyoruz. Bu, belli bir ölçüde metnin ötesine geçmemizi, tuhaf sorular sormamızı, tuhaf karşılaştırmalar yapmamızı gerektiriyor. Çünkü şiirsel olanı şiirin kendi üzerine kapanmış yüzeyinde değil, onun ötesinde, kendisinin de bir parçası olduğu bir bütünlükte, artık parçalanmış, belki de tamamen kaybolmuş bir şehir yaşantısının bütünselliğinde arıyoruz. Şiirsel bir yaşantıya, henüz şiirselliğini tamamen yitirmemiş bir dünyaya ulaşmaya çalıştığımız içindir ki, şiirin kendisini kismileştirmeye, bizim evrensel müzemizdeki yerinden vazgeçerek onu ait olduğu dünyaya ve tarihe yeniden iade etmeye razı oluyoruz. Böyle bir okumanın sorunu evrensellik değil, bugün. Bugünün kısımlığının, geçiciliğinin bilincini yeniden uyandırabilmek. Dolayısıyla, amacımız Kavafis'in şiiri aracılığıyla, sahip olduğumuz özelliklerden herhangi birinin –bu özellik emsalsizlik kadar genel ve içsiksiz görünse dahi– evrenselliğini onaylamak değil. Yönelmemiz ge-

reken Kavafis'in bizimle paylaştığını varsaydığımız özellikleri değil, aksine, bir zamanlar başkalarıyla paylaşmış olduğu ve bizim paylaşamayacağımız şeyler, şiirine sinmiş ya da sinmemiş kokular, sesler,

gözücüyla görülmüş bazı şeyler,
yüzler, çizdiler;
ve yarım kalmış sevdaların
belirsiz bir iki anısı.

Kuşkusuz bir zamanlar "gözücüyla görülmüş bazı şeyler" artık gözücüyla da görülemiyor, yarım kalmış sevdaların anısını hâlâ koruyan bir hafıza yok. Bu koşullar altında yazıyı aşip doğrudan doğruya olaylara, şeylere, hayatın kendisine ulaşabilmemiz söz konusu değil. Yine yazıya, metinlere başvurmak zorundayız. Ama belki şiirden daha savruk, kendi iç bütünlüğünü kurma ve koruma konusunda daha az kararlı, daha "geçirgen" metinlere ihtiyacımız var.

Ya da daha doğrusu, hangi metni inceliyor olursak olalım, onun iç bütünlüğünü (kurgusallığını) kıran, bir anlamda ona tethiş uygulayan bir okuma tarzına ihtiyacımız var. Bu 'tethiş' çeşitli biçimler alabilir: Metne (şiire) onun kendi geleneginden bakıldığında gayri meşru görünecek sorular sormak, belli metin türlerinin (şiir, anı, hikâye, tarih) nasıl okunması gerektiğine dair kural ve uzlaşımların dışında durmak, şiiri kendi bağlamı içerisinde yer almayan metinlerle karşılaştırmak vb.

Çünkü eninde sonunda kendisine bir kanal açamamış, edebiyat tarihi içerisinde gelenegini bulamamış/kuramamış bir duyarlıktan söz ediyoruz, gerileyen bir duyarlıktan... Amaç, bu duyarlığın günümüzün yazma ve okuma gelenekleri tarafından içerilmesine katkıda bulunmak değil, Kavafis'in şiirinin gösterdiği ve gizlediği dünyanın, hayatımızdaki örtük anısını yeniden uyandırmaya çalışmak.

Bir açıdan bakıldığında bağışlanmaz bir küstahlık gibi görülebilecek böyle bir çabayı temellendiren şey şimdilik sadece bir önsezi:

Kendi şehirlilik yaşantımızın ve bizi Kavafis'in gerçek dünyasına bağlayan tarihin örtük sürekliliğinin, Kavafis'e yaklaşmakta, onun yöneldiği şeyi anlamakta bize, okuma alışkanlıklarımızdan, edebi geleneklerimizden daha çok yardımcı olacağına dair bir önsezi. Bu yönüyle önerdiğim tethiş, kimi metinlerin (Kavafis'in şiirinin) yüzeyine karşı olmaktan çok kendi okuma ve sınıflandırma alışkanlıklarımıza yönelik. Bugünkü egemen ve evrenselleşmiş alışkanlıkların, sınıflandırmaların, davranış ve yorum kalıplarının geçmiş tarihlerin ürünlerini değerlendirmek, duyarlıklarını anlamak, umutlarını gerçekleştirmek bakımından yetersiz olduğu inancından kaynaklanan bir öneri... Herhangi bir tarihsel metnin anlaşılması kişinin güncel (modern) bütünlüğünde bir kırılmanın gerçekleşmiş olmasını, bir rahatsızlığın hissedilmesini, yeni bir olanağın keşfedilmesini gerektiriyor. Bu okumayı yönlendiren önsezinin bir yönü de bununla ilgili: Yeni bir pratik olanağının keşfedilip keşfedilmediğini bilmiyorum, ama bugün bizim hayatımızda kalıcı bir rahatsızlığın yerleşmesine yol açan özgül bir kırılmanın gerçekleşmiş olduğunu düşünüyorum. Belki de bu kırılma, Kavafis'in şiirini aydınatabileceği kadar onun tarafından da aydınlatılabilir, hatta belki yeni bir pratik olanağına dönüştürülebilir. Bu yüzden benim için Kavafis'i anlamak demek, bugünkü alışkanlıklarımızca tanımlanmış bir şiir dünyası içerisinde ona bir yer bulmak demek değil, Kavafis'e yönelmemize yol açan bu yeni durumla Kavafis'in kendi dünyası arasındaki ilişkiyi kavramak, bu ikisini birbirine bağlayan dilsiz tarihi yeniden kurmak demek.

Defter, Ekim-Kasım 1987, sayı 1

Şiddet ve Kutsal

RENÉ GIRARD

çev. NECMİYE ALPAY

480 s.

“Temiz olan hiçbir şiddet türü yok; kurban edimi, en iyi durumlarda bile ancak arındırıcı bir şiddet olarak tanımlanmak zorunda. Kurban kesenlerin de bu kesme işinden sonra arınma işleminden geçmeleri zorunluluğu buradan kaynaklanıyor. Kurban süreci, atom tesislerinin arındırılması işlemine benzetilebilir; uzman işini bitirdikten sonra kendi kendisini de arındırmak zorundadır. Ve her zaman kaza olasılığı vardır...”

“Demek ki dinsel demek ‘yararsız’ demek değildir. Dinsel inanç, şiddeti insani olmaktan çıkarmakta, insanı kendi şiddetinden korumak için elinden şiddetini almakta ve bu şiddeti aşkın ve sürekli bir tehdit durumuna getirmektedir. Ancak uygun ayin gelenekleri ya da alçakgönüllü, sakıncalı hal ve tavırlarla yatıştırılabilen bir tehdit. Dinsel inanç gerçekten de kurtarmaktadır insanları, çünkü bunalımı gerçekte yaşadığı biçimiyle anımsamaları durumunda zehirli olabilecek kuşkulardan kurtarmaktadır onları.”

Diyalektik Materyalizm

HENRI LEFEBVRE

çev. BARIŞ YILDIRIM

136 s.

Diyalektik Materyalizm Marksizmin şablonlaştırılmasına karşı Marx'ın 1844 *El Yazmaları*'na ve dolayısıyla Hegel'e dönerek verilen bir yanıt: Stalin'in *Tarihsel ve Diyalektik Materyalizm* kitabının hemen ardından yayımlanması tesadüf değil. Lefebvre, Marksizmi bir tür şematik doğa bilimine çeviren dogmatiklere karşı çıkarak, diyalektik materyalizmin insan pratiğinden ve hayatın içeriğinden sürekli beslenen açık uçlu bir yöntem olduğunu söylüyor: Marksizmin, felsefenin sona erdiğini ilan eden pozitivist tavırla da, salt felsefi bir sistematikleştirme çabasıyla da bir yakınlığı olamaz. Eski dogmatizmin dağıldığı, ancak yerini yeni kabalaştırmaların aldığı günümüzde, Marksizmin problematiğini yeniden kurma çabası hâlâ sonlanmış değil.

"Sosyoloji ve tarihi, diyalektik materyalizm çerçevesinde birleştiren duru ve eksiksiz bir yöntem sunan kişi bence

Henri Lefebvre oldu."

Sartre, *Diyalektik Aklın Eleştirisi*

“Modernizmi, modernizmleri soruştururken, sonrasından çok, *öncesine* bakıyor Savaşır. Ve bu da ona modernizmi bir zafer olarak değil (ancak sonradan ilan edilebilecek bir zafer olarak bile değil) bir *zemin kaybı* olarak görme imkânı veriyor. Bu, “başlangıçta hiçbir şey kesin değildi” diyen iyi niyetli modernistlerinkinden daha kaygılı bir bakış. Başlarken birçok şey aslında belliydi ve hiç de iyi değildi, diyor Savaşır. Habermas ile Frankfurt Toplumsal Araştırmalar Enstitüsündeki selefi Adorno arasındaki fark, Savaşır’ın yaklaşımına da ışık tutabilir: Habermas, modernliğin tam içinde patlak veren faşizm, fundamentalizm, militarizm gibi ‘çarpık olguları’ Aydınlanmanın bütünlenmemiş olmasına bağlar; Adorno içinse Aydınlanmanın kendi çelişkilerinin, başından beri varolan çarpıklık ve körlüklerinin ifadesidir bunlar. Bu paralellikten pek hoşlanmayacağımı, çünkü Adorno’ya iyi gözle bakmadığımı bilsem de ısrar edeceğim: Adorno gibi Savaşır da modernliğin (ve Aydınlanmanın) toptan, dolaysız bir inkârına savrulmaktan kaçınmaktadır.”

ORHAN KOÇAK

ISBN 978-975-8859-57-3



9 789758 859573

