ERNST BLOCH

# Umut İlkesi

## CİLT 2

*ÇEVİREN* TANIL BORA

iletişim

Goethe-Institut'un katkılarıyla yayımlanmıştır.

*Das Prinzip Hoffnung*
© 1959 Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main

İletişim Yayınları 1778 • Politika Dizisi 103
ISBN-13: 978-975-05-1076-2
© 2012 İletişim Yayıncılık A. Ş.
1. BASKI 2012, İstanbul

*EDİTÖR* Derviş Aydın Akkoç
*DİZİ KAPAK TASARIMI* Utku Lomlu
*KAPAK* Suat Aysu
*UYGULAMA* Hüsnü Abbas
*DÜZELTİ* Burag Garen Beşiktaşlıyan
*BASKI ve CİLT* Sena Ofset · SERTİFİKA NO. 12064
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11
Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 03 21

**İletişim Yayınları** SERTİFİKA NO. 10721
Binbirdirek Meydanı Sokak İletişim Han No. 7 Cağaloğlu 34122 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

ERNST BLOCH

# Umut İlkesi

## CİLT 2

*Das Prinzip Hoffnung*

ÇEVİREN *Tanıl Bora*



**ERNST BLOCH** 1885'te Yahudi bir küçük memur ailesinin çocuğu olarak Ludwigshafen'de doğdu. Münih'te, fizik ve müzik yan dallarıyla destekleyerek, felsefe doktorası yaptı. "Emperyalist işgal savaşı" olarak gördüğü Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması üzerine İsviçre'ye iltica etti. 1920'lerde Berlin'de bulunduğu yıllarda, Marksist tiyatrocu-yazar Brecht'le ve düşünür Benjamin'le yakın ilişkisi vardı. Nazilerin iktidara gelmesi üzerine tekrar ülke dışına çıktı. Son olarak gittiği Prag'ın da Nazi işgaline uğraması arefesinde ABD'ye göç etti. 1949'da, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Sovyetler Birliği himayesinde kurulan Demokratik Almanya Cumhuriyeti'ne taşındı, Leipzig Üniversitesi'nde çalıştı ve bir süre "devlet filozofu" muamelesi gördü. 1956'da Sovyetler Birliği'nin Macaristan'daki liberal-sosyalist rejime müdahalesini eleştirmesi ve derslerinde bu eleştirisi doğrultusunda "özgürlük ideali"ni işlemesi üzerine, zorunlu emekliliğe sevk edildi. 1961'de Batı Almanya'ya geçti ve Tübingen Üniversitesi'nde ders vermeye başladı. 1968 öğrenci hareketine eleştirel ama hararetli bir destek verdi. 1977'de Tübingen'de öldü. Üç bine yakın öğrencinin meşaleli yürüyüşüyle uğurlandı.

Eserleri: *Geist der Utopie* [Ütopyanın Tini], 1918; *Thomas Münzer als Theologe der Revolution* [Devrimin Teologu Olarak Thomas Müntzer], 1921; *Freiheit und Ordnung* [Özgürlük ve Düzen], 1947; *Spuren* [İzler], 1930; *Subjekt - Objekt* [Özne-Nesne], 1949; *Erbschaft dieser Zeit* [Bu Çağın Mirası], 1935; *Avicenna und die aristotelische Linke* [İbn-i Sina ve Aristotelik Sol], 1949; *Das Prinzip Hoffnung* [Umut İlkesi], 1954-1959; *Naturrecht und menschliche Würde* [Doğal Hukuk ve İnsan Onuru], 1961; *Tübinger Einleitung in die Philosophie* [Tübingen Mukaddimesi- Felsefeye Giriş], 1963; *Atheismus im Christentum* [Hıristiyanlıktaki Ateizm], 1968; *Das Materialismusproblem, seine Geschichte und Substanz* [Materyalizm Sorunu, Tarihi ve Özü], 1972; *Experimentum Mundi. Frage, Kategorien des Herausbringens, Praxis* [Dünya Deneyi. Soru, Çıkarsamanın Kategorileri, Praxis], 1975.

İletişim Yayınları 2007'de *Umut İlkesi*'nin 1. cildini (çev. Tanıl Bora), 2010'da *İzler*'i (çev. Suzan Geridönmez) yayımlamıştır.

# İÇİNDEKİLER

ÇEVİRMENİN NOTU / TANIL BORA ..... 11

38 DAHA İYİ BİR DÜNYAYI RESMEDEN BİNALAR, MİMARÎ ÜTOPYALAR ..... 13

I. ESKİ İNŞA SANATININ FİGÜRLERİ / *Pencereden bakış 14 • Pompei duvarındaki düşler 15 • Şenlik tezyinatı ve barok sahne inşaatları 16 • Masalda arzu mimarîsi 22 • Resimde arzu mimarîsi 25 • İnşaat loncaları veya tatbikattaki mimarî ütopya 31 • Mısır veya ölüm kristali ütopyası, Gotik veya yaşam ağacı ütopyası 40 • Eski inşa sanatında rehber mekânların başka ve tekil örnekleri 45*

II. BOŞ MEKÂNIN İNŞASI / *Yeni evler ve sahici açıklık 54 • Şehir planları, ideal şehirler ve tekrar sahici berraklık: Bereketin kristale nüfuzu 59*

39 ELDORADO VE EDEN, COĞRAFİ ÜTOPYALAR ..... 69

*İlk ışıklar 69 • İcat etmek ve keşfetmek: Coğrafî umudun karakteri 70 • Tekrar masallar, Altın Post ve Gral 76 • Phaik adası, feci Atlantik, dünyevî cennetin yeri 81 • St. Brendan'ın deniz yolculuğu, rahip-kral Johannes'in imparatorluğu; Amerikan, Asya cenneti 88 • Kolomb Orinoko deltasında; dünyanın kubbesi 100 • Güney ülkesi ve Thule ütopyası 106 • Başka yıldızlarda daha iyi meskenler; hic Rhodus 111 • Kopernik bağlantısı, Baader'in "merkez dünya"sı 115 • Coğrafyanın ayıklığa doğru uzatma hattı; yeryüzünün zemini, emekle dolayımlanmış 120*

**40 RESİMDE, OPERADA, ŞİİRDE TASVİR EDİLEN ARZU MANZARASI** ..... 125

*Hareketli el 126 • Çiçek ve halı 126 • İnsandan ölü-doğa 127 • Gemilerle Kitera'ya 128 • Van Eyck'te, Leonardo'da, Rembrandt'ta perspektif ve geniş ufuk 130 • Şiirde ölü-doğa, Kitera ve geniş perspektif: Heinse, Gül romanı, Jean Paul 134 • Estetikte perspektifin arzu manzarası; maddelerin derinlik ve umut boyutunun ölçüsüne göre derecesi 141 • Pazar gününden kalanın ressamları, Seurat, Cézanne, Gauguin; Giotto'nun destan ülkesi 147 • Şiirde destan ülkesi: Dante'nin Paradiso'sunda semavi gül, Faust'un gökyüzünde aşkın yüksek dağlar 156 • Şatafat, Opera'da cennet ve oratoryo 164 • Müziğin ruhunun iç mekâna ve sınırsıza teması: Kleist'in ideal manzarası; Sistineli Meryem 173*

**41 *SUB SPECIE AETERNITATIS* VE SÜREÇTE ARZU MANZARASI VE BİLGELİK** ..... 177

*Ölçüyü arayış 177 • Aslî maddede ve yasada "Aslolan" 179 • Kant ve akledilebilir ülke; Platon, Eros ve dünya piramidi 182 • Bruno ve sonsuz sanat eseri; Spinoza ve kristal olarak dünya 188 • Augustin ve hedefin tarihi; Leibniz ve aydınlanma süreci olarak dünya 195 • Nöbetteki kavram veya ödev olarak "Aslolan" 206 • İki istek belirten önerme: Öğretilebilir erdem, kategorik emir 210 • Anaksimander'in önermesi veya aynıya kesilen dünya 219 • Derinlikteki hafiflik, ışık-varlığın neşesi 225*

**42 SEKİZ SAATLİK İŞGÜNÜ, BARIŞ İÇİNDE DÜNYA, SERBEST ZAMAN VE ACELESİZLİK** ..... 232

*Açlığın kamçısı 232 • Burjuvazinin koruganlarından 234 • Hayırseverlikle dört koldan teskin 238 • Burjuva pasifizmi ve barış 241 • Teknik olgunluk, devlet kapitalizmi ve devlet sosyalizmi; Ekim Devrimi 245 • Serbest zamanın yanılsamaları: İş için idman 254 • Serbest zamanın baki kalan daha eski biçimleri, bozulmuş ama ümitsiz de değil: hobi, halk şenliği, amfiteatr 257 • Serbest zamanın çevresi: Ütopik Buen Retiro ve Pastoral 265 • Vazgeçilmez, ancak yarı yarıya araştırılmış hedef olarak serbest zaman 271*

BEŞİNCİ BÖLÜM

*(Kimlik)*

## İFÂ ÂNININ ARZU İMGELERİ (AHLÂK, MÜZİK, ÖLÜM İMGELERİ, DİN, ŞARK ÜLKESİ DOĞA, EN YÜKSEK İYİ)


43 KENDİSİNE KARŞI DÜRÜST OLMADAN ..... 281

44 EV VE OKUL GÖSTERİR YOLU ..... 282

45 KENDİNİN YÖN VERİCİ İMGELERİ, İNSANA BENZER OLMAK İÇİN ..... 285

46 TEHLİKELİ VE MUTLU YAŞAMIN YOL GÖSTERİCİ LEVHALARI ..... 289

*Ne çok şey açık daha 289 • Fazla sıkı giyinmiş 290 • Vahşi, pervasız av 291 • Fransız mutluluğu ve sevinç 292 • Mutluluk macerası 294*

47 İRADE ZAMANLARININ VE TEMÂŞÂNIN, YALNIZLIĞIN VE DOSTLUĞUN, BİREYİN VE CEMAATİN YOL GÖSTERİCİ LEVHALARI ..... 295

*Düzgün bir insan 295 • Fabius veya müteredditfail 296 • Sorel, Makyavel veya eyleme geçecek güç ve feleğin çemberi 298 • Kopuş sorunu, yol ayrımındaki Herkül, Dionisos-Apollon 305 • Vita activa, Vita contemplativa veya seçilmiş iyi yanın dünyası 311 • Yalnızlık ile dostluğun çifte ışığı 317 • Birey ve kolektifin ikili ışığı 326 • Biraradalık tarafından kurtarılan birey 331*

48 GENÇ GOETHE, FERAGAT ETMEYİŞ, ARİEL ..... 335

*Tahrip arzusu 335 • Wertherce mutluluk ve acı 336 • Talep, Prometheus, İlk-Tasso 338 • Yüceliğin yönelimi, Faust gotiği ve dönüşüm 343 • Ariel ve şair fantezisi 349 • Demonik olan ve kendi kendini anlatan alegorik-sembolik kapalılık 354 • Yalnız hasreti bilen: Mignon 358 • Yeteneklerimizin ön duyguları olarak arzular 363*

49 SINIRI AŞMANIN YOL GÖSTERİCİ FİGÜRLERİ; FAUST VE İFÂ ANI İÇİN İDDİALAŞMAK ..... 366

*Islak olmayan saman 367 • Lavta çalmak ve bardakları boşaltmak 368 • Don Giovanni, bütün kadınlar ve düğün 371 • Faust, makrokozmos, Eğleşsene, ne güzelsin 380 • Faust, Hegel'in fenomenolojisi ve hadise 386 • Odysseus Ithaka'da ölmedi, gayrı meskûn dünyaya gidiyordu yalnızca 393 • Hamlet, mühürlü irade; Prospero, sebepsiz sevinç 398*

50 SOYUT VE DOLAYLI SINIR İHLALİNİN YOL GÖSTERİCİ LEVHALARI, DON QUİJOTE VE FAUST ÖRNEĞİNDE ..... 406
*Mayalanan irade 406 • Don Quijote'un hazin sureti ve altın illüzyonu 408 • Akraba şeyler: Antonio karşısında Tasso'nun haklılığı ve haksızlığı 426 • Ses katmanında şeytanî-Prometheci olan 429*

51 MÜZİKTE 'ÖTESİNE GEÇMEK' VE EN YOĞUN İNSAN DÜNYASI ..... 433
*Körlerin saadeti 434 • Peri kızı Syrinx 434 • Tuhaf kahraman ve peri kızı: Symphonie fantastique 436 • İnsanî ifade, müzikten ayrılamayan 438 • Kanon ve yasalar dünyası olarak müzik; küreler âhengi, daha insanî kılavuz yıldızlar 448 • Ses ressamlığı, tekrar doğanın eseri, müziğin yoğunluk ve ahlâkı 460 • İçi boş alan; sonatların ve füglerin öznesi 470 • Cenaze marşı, Requiem, ölümün ardından resmi geçit 480 • Marseillaise ve Fidelio'daki an 485*

52 KENDİLİK VE MEZAR LAMBASI VEYA EN KUVVETLİ GAYRI-ÜTOPYAYA: ÖLÜME KARŞI UMUT İMGELERİ ..... 488
I. GİRİŞ / *Ölmekten konuşmamak 489 • Bu dünyada artık sabahı kalmamış gecenin ütopyaları 490*
II. ÖLÜM VE ZAFERE DAİR DİNSEL KONTRPUANLAR / *Ölüm hakkında sırf iyi şeyler 495 • Gölgeler ve Yunan alaca karanlığı 497 • Geri dönüşün onaylanması; Orfeusçu çember 499 • Ruhun iksirleri ve semaya gnostik seyahat 503 • Mezarda Mısır seması 510 • İncil'de diriliş ve kıyamet 514 • Muhammed'in seması, etin gücü, sihirli bahçe 524 • Saf sükûnet semadan kurtuluşu da arar, arzu imgesi Nirvana 527*
III. AYDINLANMIŞ VE ROMANTİK ÖTENAZİLER / *Kuvvetli zihin olarak serbest zihin 534 • Terse dönmüş ve yeni yakılmış meşaleyle delikanlı 535 • Evrende çözülme, doğaya öldürücü dönüş 540 • Buzul, toprak ana ve dünya tini 545*
IV. BAŞKA SEKÜLERLEŞTİRİLMİŞ KARŞI HAMLELER, NİHİLİZM, İNSANLIĞIN EVİ / *Hâlâ hiçliği boyamak 550 • Ödünç bir imanın dört işareti 551 • Mecazi ölümsüzlük: eserde 556 • Trajedinin kalemi olarak ölüm 562 • Sosyalist bilinçte ölüm hiçliğinin kayboluşu 568*
V. YAŞAM SEVİNCİ VE HER BİR ŞEYDE FRAGMAN / *Ölüme araştırma seyahati 574 • Var-Olmama anı; ölüme giden dünya dışılık 575*

53 DİNSEL SIRRA, ASTRAL MİTOSA, HURUCA İNSANİ DAHLİN ARTMASI; ATEİZM VE KRALLIK ÜTOPYASI ..... 581

I. GİRİŞ / *İyi ellerde 582 • Tekrar delilik, gizli patika 583 • Reis ve büyücü; her dinin kurucuları olur 588 • Dinsel Humanum'da da, huşu uyandırıcı olan 594*

II. KURUCULAR, MÜJDELER VE CUR DEUS HOMO / *Yabancı öğretmen: Kadmos 606 • Cezbe halindeki selâmetin şarkısı: Orfeus 606 • Apolloncu tanrıların ve onların maiyetinin şairleri: Homeros ve Hesiod; Romalı devlet tanrıları 608 • Prometeus'a olan çiçek açmamış inanç ve trajik ayin: Aesyklos 617 • Astral mitosun balık-adamı ve ay kâtibi: Oannes, Hermes Trismegitos-Thot 622 • Dünyevi-semavi dengenin ve dünyanın görünmez ritminin (Tao) müjdesi: Konfüçyüs, Laotse 628 • Müjdenin bir parçası olan kurucu: Musa, onun huruç tanrısı 639 • Musa veya dinde ütopyanın, ütopyada dinin bilinci 645 • Savaşçının kendini adayışı, yıldızların ışığıyla karışık: Zerdüşt, Mani 653 • Akozmos'la sınırlı, Nirvana'yla bağlantılı, selâmete erdiren kendini adayış: Buda 662 • Musa'nın ve Huruç'un ruhunu taşıyan, onun müjdesiyle örtüşen kurucular: İsa, Kıyamet, Krallık 669 • İsa ve Baba; halaskâr olarak cennetteki yılan; üç dilek gizemleri: yeniden diriliş, semaya seyahat, geri dönüş 681 • Fanatizm ve Allahın iradesine teslimiyet: Muhammed 692*

II. SAHİCİ DÜNYA-DIŞILIK OLARAK YERYÜZÜNÜN ÇEKİRDEĞİ / *Mevcut bulunmayan 'Ne İçin?'in yolu 696 • Değiştirilemez ve değiştirilebilir kader veya Kassandra ve İşaya 698 • Bilinmeyen insanın ütopik olarak tözselleştirilen ideali olarak tanrı; Feuerbach, tekrar Cur deus homo 702 • Ateizme rücu; tanrının içinde tahayyül edildiği ve ütopyalaştırıldığı mekân meselesi 711 • Dinsel açıdan 'Eğleş hele': Mistisizmde Anında'nın birliği 720 • Mucize ve mucizevî olan; Nike'nin ayağını bastığı nokta olarak an 726*

54 ARZUNUN NİHAİ İÇERİĞİ VE EN YÜKSEK İYİ ..... 736

*Güdü ve gıda 736 • Üç dilek ve en iyisi 737 • En yüksek iyinin çeşitlemeleri olarak değer imgeleri; Cicero ve filozoflar 740 • 'Eğleş hele' ve en yüksek iyi, dünya sürecinde bir yön gösterici imge sorunu 747 • Yeniden itki ve gıda veya öznellik, malların, değerlerin ve en yüksek iyinin nesnelliği 751 • En yüksek iyiyle alakalı salınma ve katılık (akşam rüzgârı, Buda heykeli, krallık figürü) 761 • Niteliklerin sayısı ve şifresi; doğada en yüksek iyinin anlamı 777*

55 KARL MARX VE İNSANLIK;
UMUDUN MADDESİ ..... 785
*Doğru mimar 785 • "İnsanı aşağılanmış, köleleştirilmiş, terk edilmiş, aşağılık bir varlık haline getiren bütün koşulları alaşağı etmek" 786 • Sekülerleşme ve ayakları üzerine oturtma kuvveti 791 • İleriye dönük düş, ayıklık, şevk ve bunların birliği 798 • Kesinlik, tamamlanmamış dünya, vatan 804*

# ÇEVİRMENİN NOTU

*Umut İlkesi*'nin özgün metninde dipnot yoktur. Kitaptaki bütün dipnotlar, İngilizce çevirideki (*The Principle of Hope*, çevirenler Neville Plaice, Stephen Plaice ve Paul Knight, MIT Press, Cambridge-Massachusetts 1995) notlardan da yararlanılarak çevirmen tarafından konmuştur.

Köşeli parantez içine alınan ifadeler de çevirmenindir.

Eski ve Yeni Ahit metinleri, Kitabı Mukaddes Şirketi'nin yayımladığı *Kitabı Mukaddes*'in İstanbul 1991 basımından aktarılmıştır. Kuran'dan aktarılan metinler Salih Akdemir'in *Son Çağrı Kur'an* çevirisindendir (Ankara Okulu Yayınları, Ankara 2004).

Müzik terimleriyle ilgili katkısı için Eser Öykü Dede'ye, Eski Yunancalar için Nilgün Toker'e, esrarengiz bazı kelimeleri çözmekteki yardımı için Hasan Fehmi Nemli'ye teşekkür ederim. Derviş Aydın Akkoç'a titiz okuması için özel teşekkür borçluyum.

TANIL BORA

## 38
## DAHA İYİ BİR DÜNYAYI RESMEDEN BİNALAR, MİMARİ ÜTOPYALAR

"Bir bina aynı anda hem faydalı hem kalıcı hem güzel olmalıdır."
– Vitruv[1]

"Peter Kilisesi'nin içinden geçerek başlattı şövalye, ölümsüzlükten geçen güzel koşusunu. Tıpkı dünya-binası gibi, içinde ilerledikçe genişleyeceğinin ve uzaklaşacağının bilinciyle attı ayağını sihirli kiliseye. En nihayet ana sunağın ve onun yüz lambasının karşısındaydı – ne muazzam sükûnetti o! Üzerinde, dört iç kulenin başında huzura ermiş kubbenin göksel kemeri, çevresinde üzeri kubbelerle kaplı şehir, kiliselere mesken olan. – Panteon'a girdiler; o anda kutsal, yalın, serbest bir dünya-binası yukarılara uzanan göksel kemerleriyle kuşattı onları: semavî sesler için bir Odeum, dünya içinde bir dünya."
– Jean Paul, *Titan*

1 Antik çağın mimari teorisyeni.

"Mimarî, plastiğin anorganik olana geri dönüşünden başka bir şey olmadığından, barındırdığı geometrik düzenliliğin de, ancak daha yüksek aşamalarda ilga edilecek olan hakkını iddia etmesi gerekir."
– Schelling, *Sanat Felsefesi*

"Urbs Jerusalem beata / Dicta pacis visio / Quae construitur in coelis / Vivis ex lapidibus."[2]
– *Ortaçağ Başlarından Bir Marş*

## I. ESKİ İNŞA SANATININ FİGÜRLERİ

### *Pencereden bakış*

Her yere hemen ayağını atacak değil insan. Tasarlanmış bir merdiven, usulca plana işlenmiş, ne güzel görünür. Planların ve krokilerin kendine mahsus cazibesine hep değinilmiştir. Buraya çizilenlerin çoğu, inşaatı biten eve girer girmesine ama kâğıt üzerindeki yaratık, o narin uzanışıyla, başka bir şeydir. Çizilmiş iç mekânlar benzeri bir tazelikle, bir parça da aldatıcı görünürler. Hatta sahici odalar bile; pencereden bakıldıkları veya bir paravanla ayrıldıkları zaman. Kim istemezdi bu soylu soylu kabaran koltuklarda dinlenmeyi, akşamın çöktüğü odada, dostça şuraya yerleşivermiş lambanın altında. Bu sükûn hep bizim olsun isteriz, tüm mekân mutluluğu anlatıyordur. Oysa mutluluk dışardan bakıştadır sadece, mekânın sakinleriyse olsa olsa rahatsızlık verir o mutluluğa. Demek cazibe dolu plan, bir bedene bürünmüş olsa bile, burada da yaşamaya devam eder; tasarımın aldatıcı tazeliği, içine adım atılmamış mekânda yaşamayı sürdürür. Mümkün mutluluklarına gark olmuş genç çiftin çizim üzerinde tadına vardıkları düş evinde, tazelik tümüyle iğvâ edicidir. Tasarımın küçültülmüş ölçekte tümüyle duyusallaştırılması demek olan maket de benzer hisler verir. Zira maket de, evin çocukluğu olarak, sonradan, sahici inşaatta her zaman o biçimiyle gerçekleşmeyen bir güzellik vaad eder. Buralarda hep bir Ta Başında'lık vardır,

2 Kutsanmış şehir Kudüs/ Barışın çehresi denen./Gökyüzünde kurulu/Canlı taşlarla yapılmış.

sonra büyüyenden ve onun ereğinden daha güzel görünen. Tasarım, evle ilgili düşü alıkoyar; pencereden bakış onu çerçeveler, maket ise telefoto gibi durur. Bir koruyucu tabaka vardır, her ne kadar şeffaf olsa da, el atmaya veya içine girmeye izin vermeyen. Bundandır, camın arkasında her şeyin daha iyi, daha rahat yan yana oturur görünmesi.

### *Pompei duvarındaki düşler*

Kalem ve boyayla da her vakit iç gıcıklayıcı inşaatlar yapılabilmiştir. Resmedilmiş olan çökmez, duvara boyanmış hiçbir ev fazla masraflı veya fazla cüretkâr değildir. Bu tarzın en ünlüsü Pompei resmidir; ikamet halindeki seyahatin şehrini resmeder. Bakış perspektifçidir, gerçeğe uygun tasvirler peyzajın kurtlarını dökmesini sağlar, kırılgan bir güzelliği olan imkânsız bina tasarımlarının büyüsü duvarlardadır. Dünyanın taşıyamayacağı, kendileri de ayakta duramayacak binalar; özellikle Pompei'nin ikinci, sonra dördüncü üslûbunun duvar dekorasyonlarında. Boscoreale'deki bir villa, resmedilmiş bahçeleri, acayip bir biçimde ufak görünmesi sağlanmış sütunlu kapılarıyla, arka planda iç içe ev gruplarını yan yana görmeyi sağlar. Perspektifler küstahça ve büyülenmişçesine birbirinin üstüne biner, öndeki mimarî parçalar arkaya veya arkadakiler öne düşer, tahrikkâr parmaklıklar ve orada burada kendi başlarına yükselen dairevî tapınaklar statiğin kurallarına nanik yaparlar. Sıradan renklerine rağmen bu duvar mahlûkları ihtişamlıdır. Öyle ki, bu evlerin arasında ancak uçup salınabilir insan. Pompei oyunbazlığı şimdiye kadar hiç ütopik yanıyla incelenmemiştir. Halbuki ayrıntılarda bile gayet ele gelir biçimde gösterir kendini bu yan: Özellikle, sonranın üslûplarının burada önceden belirmesiyle. Yalnızca "tatbik edilemezliği" üzerinde durulmuş, daha Vitruv bile, bu resmedilmiş mimarîyi böyle itham etmiştir. Oysa tam da muğlak hiçlik, ressama, katı biçimlerle akla bile gelmeyecek etkileri hâsıl etme imkânını veriyordu. Nitekim Boscoreale dekorasyonundaki iç içe, üst üste binmiş ev yığınında gotik bir hava vardır. Barok motiflerin zuhuru, daha da kuşku götürmezdir: burada kavisli bir sütun dizisinde, şurada kırı-

lan veya şahlanan çatılarda, beride yine ağaçlıklarda veya sonra rokokonun kendi üslûbu dışına çıkmaksızın kopya edebileceği benzer şeylerde. Antik mimarlık sanatı bu tuhaf tarzı tanımazdı – veya ancak çok geç bir dönemde temas etti bunlarla, imparatorluğun Suriye sınırında, Baalbek veya Petra'da. Baalbek'teki dairevî tapınakta Pompei çizimlerinin kavisli kirişleri göze çarpar, Petra'nın kayalık ön cephesindeyse türbanı andıran dairevî duvarın üzerinde kesik kesik çatı kenarları. Mamâfih buna benzer şeyler Roma'ya yalnızca münferiden geldi, üstelik Pompei'nin çöküşünden çok sonra, ancak Hadrian'ın[3] inşaatlarıyla. Doğrusu burada yapılanlar da, o orta boy kara şehrinin [Pompei] duvarlarında çiçek açan bereketi olsa olsa uzaktan andırır. Pompeili boya ustalarının zahmetsizce yerine oturttuğu yarım çatılar, kavisli kapı cepheleri ancak İtalyan, Alman baroklarının geç döneminde kullanılacaktır. Pompeili ustalar sıklıkla o zamanın tiyatro ressamlığının şablonlarını kullanmışlardı; bu köken, resimlerdeki kıvraklığı da izah eder, cüreti de. Kibar salonlar, alacalı havadan uçarcasına gelir, düş oyunlarını sürüklerler yanlarında.

### *Şenlik tezyinatı ve barok sahne inşaatları*

Kalem ve renkle, daha da kabına sağmaz inşalar yapıldı, sonradan. Büyük bir maskenin, açık bir görünüşün icap ettiği yerlerde. Şenlikte durum budur, sonra bir de sahnede; Pompei oyunlarının her ikisine de ihtiyacı vardı. Şenliğe başlamak için ve şenlik kutlamanın yordamına göre, bu yordamın niyeti itibarıyla her nevi gündelik hayatı unutması gerekiyordu ve bu bakımdan hiçbir zaman kâfi derecede başarılı sayılmazdı. Bu doymak bilmez şölensellik kendi neşesinin oyunbaz veya parıldayan geniş ülkesinde mukimdir. Orji, insanı hayvandan aklın ayırdığından daha bariz biçimde ayırır; çünkü insan doyunca da durmaz. Şenlik kutlamalarının en parlak zamanları ortaçağın sonları ve barok dönemdi; o zamanlar egemen sınıf hiç olmadığı kadar iyi kıvırıyordu bu tantana işini. Devasa bir servet, tüccar ve prens sermayesi, bir-

3 117-138 yılları arasında hüküm süren Roma İmparatoru. Helen hayranı bir hümanistti, kültür faaliyetlerine çok ağırlık verdi.

kaç noktaya akıyordu; çok zaman yavanlaşmış ama asla yorgun düşmemiş bir haz ve ihtişam kuvvetinin sırtını dayayabileceği bir bolluk vardı. Mimar, *Maître de plaisir*'le[4] ittifak yapmıştı; kalem ve renk, reji ve alegori, ihtiyaç duyduğu her türlü inşa edilebilir düşsel sihri tedarik ediyordu şenliğe. Pompei'de duvara boyanmış binalar, mitsel sahneler burada masanın üzerinde duruyor, şölen salonunu ve dekorun portatif parçalarına dönüşmüş bulunan misafirleri coşkuya kaptırıyordu. 1400 yılı civarlarında Viyana'da Sens piskoposunun verdiği bir baloda sofra şarabıyla, kendi rakibelerinin kılığına girmiş ve çıplaklık imgelerine dönüşmüş kadınlar vardı, 'berrak akşam' deniyordu buna. Lille Dükü'nün 1454'te verdiği ve Konstantinopel'i yeniden fethetmek üzere Türklere karşı bir haçlı seferinin ilanıyla sonuçlanması beklenen bir ziyafette, masa dekorasyonunda şunların yer aldığı nakledilmiştir: mürettebatlı ve teçhizatlı bir ticaret gemisi; üzerinde ağaçlar, kayalar, pınar ve Aziz Andreas'm resmiyle bir çayır; Peri Melusine'le[5] Lusignan[6] sarayı; tepesinde tahtadan kuş hedefiyle bir yel değirmeni; cevval vahşi hayvanlarla dolu bir orman; bir pastanın içine tünemiş müzisyenlerle dönüşümlü olarak gayet dindar bir müzik icra eden şarkıcıları ve orguyla bir kilise. Masanın üzerinde bir araya getirilmiş bu uzak diyarlarla da yetinilmemişti; sofranın etrafında, arzulanan savaş ve zafer manzaralarının nakşedildiği hareketli resimler ve resimli sütunlar göze çarpıyordu. Şölen yemeğinin doruk ânında, bizzat Sainte-Eglise, dev bir Türkün yularını tuttuğu filin sırtına yerleştirilmiş olan kulenin içinde oturur vaziyette, salona geliyordu. Şölenin kurduğu Gargantua evreni, budur; acayip-harikulâde olana dönük, Merveil Şatosu'na[7] müteveccih bir dolu barbarca özlem de vardır bu evrenin içinde; geç dönem şövalye romanlarından alınmış, teşhire açık, gösteriye dönüştürülmüş. Bundan ötürü, böylesi prens şenlik-

4 Zevk ustası.

5 Bir ortaçağ destan figürü. Saygınlık ve serveti temsil eden Melusine, belirli bir gün büründüğü su perisi suretindeyken kendisini görmeyen, bu 'bakmama' tabusuna riayet eden şövalyeyle evlenecektir.

6 Haçlı seferlerine büyük katılım sağlayan, böylelikle Doğu Akdeniz'deki haçlı devletleriyle yoğun ilişkiler geliştiren bir soylu aile.

7 Bir ortaçağ destanına göre, bir büyücünün 400 kadını zorla alıkoyup fuhşa zorladığı gizemli şato.

lerinin kâhyasının, Pheak ülkesinde[8] olduğundan daha fazlasını kıvırması gerekirdi, kâhya cümle mekânı misafirlerle birlikte öte dünyanın korkunçluğuna fırlatıyordu. Casanova, aslında artık kendini *Fortissimo*'yla [kuvvetli] anlatmayan bir dünya olan Rokoko devrinde bile, hâlâ ortaçağın sonundan ve baroktan kalma devasa büyülemelerden haber verir. Simyaya hâkimiyeti Almanya'nın bütün öteki küçük prenslerinden üstün bir despot olan Württembergli Karl Eugens'in, tebaasının terinden altın yapışından bahsedilir; Versailles'a rağmen sarayını Avrupa'nın en pırıltılısı yapmayı bilmiş bir hayalcidir o. Bu şölenler kesintisiz on dört gün sürer, sıkı bir köylü düğününün zevki, kibar fahişeliğin ikramları ve sanatıyla birleşirdi. Dük misafirlerine bin adım uzunluğunda, ışıl ışıl aydınlatılmış bir serayı, portakal ve limon bahçelerini gezdirir, otuz gölün kıyısında fıskiyelerin arasında dolaştırırdı. Sarayın avlusunda uzun bir masa kurulur, bulutlar alçalır, bulutlar bölünür ve Olimp'in zirvesi görünür tanrılarıyla, altın sütunlarla çevrili, yanda dört mevsimin ve dört unsurun tahtları, Olimp'ten İtalyan aryaları ve sirenlerin –tamamen tehlikesiz– şarkıları yükselirdi. Saklı bir makine Venüs ve on altı aşk tanrısını süslenmiş masaya yerleştirir; Hanım lütfeder, kavalyeler gülümser ve şenliğin bitiminde, tadılabilir evrenin tamamı dişinin bedenine, erkeğin hazzına işlenmiş olurdu. Barok'takinden, o teatral dönemden ve onun baki sedası olan Rokoko'dakinden daha parlak şenlikler hiçbir zaman yapılmış değildir; hiçbir şenlik, feodal gücün gerilemesi oranında dekoratifleştiği bu dönemdeki kadar incelmiş bir debdebeyle sembolize edilmemiştir. İkinci Fransa krallığı, çoktan solmuş parlak ışıklarını oradan tedarik etmişti, hatta bugün bile her nevi ihtişam, rehin karşılığı barok periliklerinin kredisini kullanmakla muazzeptir – Madison Square'daki New York buz revülerinden Londra'daki taç giyme törenine kadar. Fakat azap çektirilmeyen eksiktir burada: Makart dönemi[9] dekorasyon zevkinin, kendince ne denli acayip olsa da, ha-

8 Eski Yunan destanlarında, tasasızca hayatın zevkini çıkaran ve son derece misafirperver bir halkın yaşadığı ülke.

9 Avusturyalı ressam Hans Makart'a atıfla; Viyana'nın 1870-1885 dönemi. Saray ressamı olan Makart'ın atölyesi, Viyana'nın "cemiyet hayatının" en mutebber "salonu" idi. Dönemin sanatsal modalarından biri, kabul salonlarının duvarlarına yapılan büyük resimlerdir.

kiki bolluk taşkınlığıyla hiçbir müştereği yoktur. Makart'ın şenlik cümbüşü eski parıltının yeniden çiğnenmesinden ve hilekârca kopyalanmasından ibaretti, oysa Barok'un şenliği kendi çağının dolgun imge gücüyle Eski'yle Kendine Özgü olanı bir üst düzeyde yansılayarak tasvir etmişti. Maskeli balolar ve kızak şenlikleri, eğlencelik av partileri ve binicilik müsabakaları, mimarîde mucize arayan, dekorasyonda asla varolmamış şaşırtıcılığı arayan o Barok stilini yaşatıyorlardı. Barok cemiyetinin en son şenlik düşüyse Hindistan'a, Büyük Moğol'un sarayına nakledilmekti. Kıyafet değiştirmek veya imâ için başvurulan Yunan mitolojisi bile, Delhi'nin ufuk çizgisinin altındaydı. Şenlik mimarîsi her bir tarafta tropik renkler ve hatlar vaz'ediyordu, kendini *ad libitum* [keyfince] evinde hissetmek üzere.

Bu uzaklıktan, o zamanın renkli sahnesi bir adımlık mesafededir. Sahne, kalaslar üzerindeki dünyaya, dolgun bir olay örgüsüyle mütenasiptir. Temsil edilen şölenselliği çerçeveleyen, *poz vermiş* bir sahne yani, böylece başka birileri de aynı zenginlikle serpilebilsin diye. Barok sahne mimarîsi, alışılagelmişten ve onun görüş sahasından taşmış, şenlik tertibatını bile kat be kat aşmıştır. Guiseppe Galli-Bibiena (1696-1757), optik sanatlarla adamakıllı sihre bürünen operavârî sahnenin dâhisiydi. Sahne kişisinin perspektifini veya yandan ve uzaktan görünen bir muhayyel perspektifi izleyicinin basit perspektifi yerine geçirme buluşu buradan çıkmıştır. Galli-Bibiena tiyatronun eksenindeki kerteriz noktasını kaldırmış ve o zamana dek seyirciye dik açılı duran kulisi çapraz yerleştirmiştir. Arzu edilen etki, bu perspektifin, Rönesans sahnesinden farklı olarak, tümüyle yamuğa, yerinden kaydırılmışa, sezgisel zenginliğe işaret etmesiydi. Devletlû ana aksiyonların,[10] her şeyden önce de üst düzeyde fantastik Cizvit operasının çerçevesini bu oluşturdu. Sahne mekânı, sihirli değnek altında bir dünyaya açıldı: Melekler ve şeytanlar kanatlarını gerdiler, büyücüler masumiyetin içlerinden iyice dokunak-

10 17. yüzyıl sonlarından 18. yüzyıl ortalarına dek Almanya'da revaçta olan, odağında komik bir tipin yer aldığı kaba nükteli oyunlara dayanan tiyatro anlayışı. Bir ana oyuna refakat eden yan oyunlar olurdu. Bu oyunlardaki "maskaralığı" eleştiren Aydınlanmacı tiyatro reformcuları söz konusu adlandırmayı (Haupt - und Staatsaktion), polemik amacıyla yapmıştır. "Devletlü" sıfatı, bu oyunların halktan ve gerçekçilikten uzaklığına işaret eder.

lı ve iyice muzaffer yürüdüğü alev denizleri ve seller yarattılar, İlyas ateşten arabasıyla göğe tırmandı; sonunda cehennem pratiği ve göksel parıltı öyle kandırıcı bir şekilde inşa edildi ki sanki sahiden başka bir yerdi söz konusu olan. Mimara düşense inanılmayacak olanın inanılır ve perilığin erişilebilir bir durum olarak görüneceği mekânı tanzim etmekti. Bugüne intikal eden sahne planları (karş. Josef Gregor'un dosyaları derlediği eseri *Denkmäler des Theaters* [Tiyatronun Anıtları]), büyük merdivenli girişler, balo salonları, yeraltı kemerleri, debdebeli kiliselerin neredeyse incelenemeyecek kadar kalabalık çizimlerini, kesişimlerini ve arka planını gözler önüne serer. Eş zamanlı barok romanın da sevdiği Antik veya Oryantal binalar göze sokacak şekilde yerleştiriliyor, renk cümbüşleri misline katlanıyordu bu planlarda: Neron'un altın evi, Büyük Moğol'un sarayı, dünya "erguvanî semavilığin" bu dünyadaki "şeker gibi tatlı hazları," "billur akışlarına" yansıyordu. *Locus minoris resistentiae* [zayıf noktasında], tiyatro buydu: semavi demeyeceksek, kibar debdebenin iktidarıydı bu. Görünüş mimarîsi içinde o görünüş, 19. yüzyıl kulislerindeki gibi tarihsel üslûpları kopyalamaya hizmet ediyor değildi; onun kendi üslûbunu teşkil eden Barok, bu görünüş içinde ütopyacı deneylerle kendini geliştirmiştir. Evet, Barok, tıpkı daha evvel Maniyerizmin[11] yaptığı gibi öyle gayretle kendi yansısını arıyordu ki, gerçek mimarlık teatral mimarlıktan ders alabilir ve kendini daha cüretkârca çoğaltmanın sihirbazlığını öğrenebilirdi. Tiyatro mimarîsinin *son artırımının* kaynağı da buradadır: *resmedilene* dönüşen *gerçek*, *gerçeğe* dönüşen *resmedilen*. Venedik'teki Palazzo Labia'nın balo salonunu resimle neredeyse iki kat büyüttüğünde Tiepolo'nun yaptığı budur: pencereler ve sütunlu kemer yanılsamalarıyla, geniş duvarda Kleopatra'nın misafir ettiği bir topluluk görünüşü yaratarak. Bu illüzyon, kubbe ve fenerlerle beraber, Barok'un tavan resimlerinde şahikasına ulaştı. Duvar ve tavan bir görünmelidir burada, gerçek sütunlar resmedilmişleriyle süregider, resmedilmiş binalar –küçük görünmelerini sağlayan en kaba perspektif hilesiyle– sonsuza uzanır aşa-

11 16. yüzyılda, Rönesansın yetkinlik ve ideal anlayışına karşı çıkan, bunu klasik öğeleri "bozarak" yapan yapmacıklı sanat üslûbu. Rönesans ile Barok arasında bir geçiş üslûbu olarak da tanımlanır.

gıdan bakıldığında. Uzamı büyütmek, tavanı bitiş olmaktan kurtarmak için optik yanıltmanın, perspektifi ikiye ve üçe katlamanın bütün araçları devreye sokulur; bir zamanlar tutkusuzca taş çemberin üzerinde salınan kubbe, emici bir huniye dönüşür. Mimarî binadan resmedilmiş binaya geçişte ve bizzat resmedilmişin içinde, değişik gerçeklik dereceleri kendini gösterir. Tavanı doldurma ve tavanı açma; birbirine zıt bu iki görev kesişir ve fenerin camından içeri düşen gerçek ışık resmedilmiş ışığın odağı haline gelir. Tavana doğru bu haz dolu bakışların ilki Mantua Kalesi'nin gelin odasında Mantegna'ya nasip olmuştu. Sonuncuları ve en tuhafları ise Bavyera ve Avusturya rokoko kiliselerinde, ayrıca Cosmas Damian Asam'ın[12] Weltenburg'daki tavan resimlerinde görülür. Bunların ustaca bir muğlaklıkla cisimleştirdiği, halihazırdakinden farklı, hatta imkânsızlığı istenmiş bir uzamda yaşamanın arzu imgesinden daha aşağı kalır bir şey değildir. Hem perspektiften çıkan pervasız bir mimarlık sirkidir, hem de insanı ötelere sürükleyen illüzyondan, mimarînin seferinden çıkan bir sanat eseri. Zaten bütün bunlar ancak en tantanacı-sürükleyici, perspektifi içselleştirmiş bir mimarîde gerçekleştirilebilirdi. Barok doğumundan itibaren başka hiçbir şeye değil de sadece *Veduta*'ya,[13] bir araya kaynayıp bir sahne oluşturarak, sokağın perde arkasına dönüşen dayanak noktalarına atıfta bulunuyor değil miydi? Tüm düzenleme ajitatifti, prenslik iktidarının ve Katolisizmin propagandasıydı. Bu düzenlemenin aracı ise, –sahnenin dışında da öyleydi– sarhoş edici tiyatroydu ve keyfîliği mucizeymiş gibi sokacaktı sanatın içine. Katı simetrisine rağmen bu üslûbun uğraşmayacağı, kabarık çizgileri ve içselleşmiş *Veduta*'sıyla kesintiye uğratmayacağı hiçbir alışılmışlık, hiçbir katılık yoktu; Rokoko ise yalnızca artırdı bunları. Demek barok mimarî de barok tiyatro üzerinde durur; belirgin kurucu istinat noktalarını gizler, kütlelerini havaya asar, göğe yükseliş tasavvurundaki gibi. İstinat zorluğu yanılsaması yaratan o muazzam kaideler, iyice öne çekilmiş iki sıra, üç sıra sütun ve direkler bununla çelişki arz etmez. Bunlar mucizeyi taşıyor falan değildir; bu mimarî sa-

12 18. yüzyılın ilk yarısında kardeşiyle beraber Güney Almanya'da eser veren geç Barok dönem ressamı.

13 Doğanın veya bir şehrin, bir yerin gerçeğe uygun resmedilişi.

natında *gloria et jubilo* [şan ve kutlama] yerine gerçek şeyler söz konusu olsaydı, bunları taşıyabilmek için onca kütlenin gerekeceğini kastediyor ve vurguluyor olurlardı yalnızca. Barok'un balkonu bile, Burckhardt'ın söylediği gibi, borular ve trampetlerle çıkıp gelir duvardan. O zamanlar sahne inşası sanatından gerçek mimarîye geçiş bundan dolayı o denli kolay olmuştu: fantastik sahnelerini çizen aynı Guiseppe Galli-Bibiena, Bayreuth'da dünyanın en güzel İtalyan tiyatrosu olan operayı inşa etti. Ayrıca Dresden'deki operayı inşa etti ve onu Zwinger'le[14] bağlantılandırdı, bir başka Galli-Bibiena Mannheim'daki Cizvit kilisesini yaptı – taştan şenlik tahayyülleriydi hep bunlar. Binalar duyularımızın içine sokularak ve duyularımızın ötesini zorlayarak orada dikilirken, kutsalla düğününü kutlayan Güzellik durup kalmaz, salınır, sallanır.

### *Masalda arzu mimarîsi*

Lâkin evleri inşa ettiğimizden bile daha renkli tasvir etmeyi başardık her zaman. Böylece, *nazmedilmiş* bina hâsıl olur – masalın sihriyle peydahlandığı türden. Sözle de oynanır böylesi Pompei oyunları, iyice maviye dalarlar veya firuze yeşiline. Gönlün çektiği onca şeyi görünür kılan Alman masalında, düş evinin kayıp odası vardır, isimsiz resmedilir. Tastamam düş sarayları hatta düş şehirleri ise, mimarîyi geliştiren düşlerin taslaklarının o zamanın Kuzey'ine kıyasla daha zengin olduğu *Binbir Gece*'dedir. Ve düşte her şey daha iyidir, evler başka hiçbir yerde bulunamayacak bir güzellikle tefriş edilir: "Sanki bu yaşamın hesabına girmeyen günler ve geceler vardır orada". Bu cümlenin yer aldığı "Canşah Hikâyesi" adlı masalda (*Tausendundeine Nacht* [Binbir Gece], Insel VI, s. 409 vd.) gizh dünyanın iyice uzak köşelerindeki mücevher sarayı Takni tasvir edilir: "Canşah uyandığında uzaklarda bir şeyin ışıldadığını gördü. Sanki bir şimşek gibiydi ve titreyişiyle dolduruyordu semâyı. O ise, bunun aradığı sarayın ta kendisi olduğunu hiç sezinlemeden, bu görüntünün ne anlama gelebileceğinin hayretine düştü. Dağdan indi ve mücev-

14 18. yüzyıl başında Dresden'de festival ve turnuvalar için inşa edilmiş, amfitiyatroya benzeyen barok bina kompleksi.

her sarayı Takni'den ışıyan ışığa doğru gitti. Üzerine inmiş olduğu Karmus tepesinden iki aylık seyahat mesafesindeydi orası. Takni sarayının temelleri kırmızı yakuttan, duvarları sarı altındandı. Dahası, soylu metallerden yapılmış bin kulesi karanlıklar denizinden gelme paha biçilmez taşlarla kaplı salkım saçaklardan oluşuyordu; işte bunun için mücevherler sarayı, Takni, idi adı." Cansız ama sapasağlam ayakta heykeller iştirak eder buna, Mısır ile Fas arasındaki çölde bulunan, ölüler ve hazinelerle dolu acayip pirinç şehrindeki gibi (Insel VI, s. 206 vd.): "Emir Musa bunu gördüğünde durup kaldı ve Allah'ı, ululuların ulusunu tebcim ve ta'zim etti; sarayın güzelliğini, binanın heybetini ve oranlarının şahâne mükemmelliğini seyre daldı." Böyle bulunan yahut ilan veya mübalağa edilen her şey, neticede Alaaddin'in sarayına giden, seyredeni tüm dünya bir araya gelse buna eş bir şey inşa edemeyeceğine inandıran arzu hattında yer alır. Ve etraflarında oluşan çölün ortasındaki Yunan ve Roma şehir kalıntıları Oryantal saray ve şehir masallarına ne kadar fazla katkıda bulunduysa, o çağın bu tarz edebî seraplarla tamamlanan mimarîsi de o kadar görünürdür. Burada öğretici olan, tüm zamanların nazmedilmiş inşaat eserlerinin, parıltılarının esaslı bir kısmını halihazır mimarînin minyatürlerine veya mücevheratına borçlu olmalarıdır; zira bu küçük formlar, başlı başına, üslûplarında saklı sanat arzusunu yoğunlaşmış bir ifadeye büründürmüşlerdir. Bir Fars oyma eseri tezyinat bakımından bir cami kapısından üstündür; sütun süslemesindeki bir kâse, bir mezar siperi, bir sayban, bir katedralden daha gotiktir. Demek, ufkunda keskin bakışıyla çok uzaktaki küçücük camiyi veya katedrali gören minyatür, bilhassa edebî cevherin üretimi için özel bir malzeme sunmuştur. Ziynet âleminin *Binbir Gece*'deki tesiri, altının ve değerli taşların, fildişinden parmaklıkların ve rengârenk vitrayların sınırsız kullanımına bakarak anlaşılabilir. Aynısı, ister dünyevî olanlarında ister asıl kutsal ilan edilenlerde olsun, ortaçağ epiğinin düş binalarında daha bir göze çarpar. Efsanevî türden masal imgelerinin bu epiğe huruç ettiği her durumda böyledir bu. Wolfram'ın *Titurel*'indeki Gral tapınağı,[15] yegâne mukaddes emanet sandığı gibi

15 Wolfram von Eschenbach: 12. yüzyıldaki epik şiirleriyle, ortaçağın en etkili Almanca şairi idi. Gral efsanesi: Kült gizem ve sırları sembolize eden ve iman-

görünür; sandık gibi oymalı ama bir katedral gibi devasâ, malzemesi de kıymetli hatta ezoteriktir. Duvarları ve çatıları altından ve mineden, camları billur ve gök zümrüttendir. Altın çatı kaplamalarına mavi zebercet akıtılmıştır, anahtar taşları zümrüttendir. Kulenin başlığı geceleyin ormandaki patikaları aydınlatan, yolunu şaşıranlara yol gösteren, kızıl bir yakuttur. Tüm tasvir mübalağadır ama yine de doğru mimarîyi işaret eder: gotik yapılı, gotik bir neticeye vardırılmış gökyüzü sarayıdır bu. Tabii burada da tıpkı Oryantal masalların mücevher sarayları ve pirinçten şehirlerindeki gibi, çağın üslûbunu kendince büyüselleştiren bir tarihsel rabıta eksik değildir. Nasıl Arap düş mimarîsinde antik harabelerin, onun yanında ayrıca Muhammed'den önceki eski Arap şövalyeler zamanından kalma harap sarayların tesiri kendini gösterdiyse, ortaçağın bütün saray ütopyaları da Bizans'taki Kayzerlik sarayını devralmıştır. Bu sarayın ihtişâmı bir efsaneye dönüşmüş, Büyük Şarlman'dan itibaren Frank halkları arasında mucize derekesine yükselmişti. Ancak Bizans'ın kendisinde de nazmedilmiş mimarî haçlı seferlerinden beri Şark romantizminin hükmü altındaydı. Bunun da nedeni, nihayetinde, en fantezi dolu sahne inşaatlarının bir nefes Bağdat soluğuyla canlandırılmasının nedeniyle aynıdır. Zira Bizans'ın bina masallarında fantezinin bunca derinliklerine dalınmasının arkasında da, kudreti ve heybetiyle, inşa edilmiş Şark'ın Binbir Gece Güzelliğine çok yakın duruyor olması yatar. Ve bugünkü gözlere bile, Mağribî mimarîsi kadar dolaysız biçimde Oryantal masallardan, –hatta Alman masallarından–, fırlamış gibi görünen hiçbir şey yoktur. Mimarîye toplamda donmuş müzik dendiyse de, Mağribî mimarîsi bu imgeyi kırar; bedene bürünmüş masal gibi görünür daha ziyade: Bundandır, tüm bu dünyanın, sloganlaşmış biçimiyle de, Avrupalılara büyülü gibi görünmesi. Böylece aydınlığa kavuşan şudur: Hemen her defasında *masaldaki mimarlık sanatı*, Mağribî mimarîsinin temsil ve etki ettiğince, *mimarlık sanatındaki masala* dönüşür. Bilhassa, Gral Kalesi'nden Armida'nın[16] sihirli bahçesine

sızların erişemeyeceği/göremeyeceği kutsal bir nesne (çoğunlukla bir kap veya kâse) hakkındadır.

16 Sihirli gücüyle bir haçlı şövalyesini adasına çekip tutsak eden masal kahramanı. 18. ve 19. yüzyılda birçok operaya konu olmuştur.

dek, kendisine fantastik güzel gelen her şeyi Oryantal bir sihirle düşünen Avrupalı bakışında, o Açıl Susam Açıl arzusunda. Aynı şey, tabii Elhamra'nınki gibi bir masala pek uygun düşmeyen bir *Fortissimo*'yla, egzotik Barok romanındaki saraylara, tâ gerilerde Büyük Moğol'a, İbrahim Bassa'ya[17] dek uzanır. Sonra, çok sonraları, Kronenburg,[18] Arnim'in üst düzeyde romantik romanı *Tacın Bekçileri*'nde Avrupa toprağında Mağribîleştirilecek bir cam bina olarak sunulur. Beri yandan, nazmedilmiş bina yine halihazır mimarî üslûbun çizgisindedir ama bunu ütopik bir tarzda geliştirir; sıklıkla efsanevî mimarî imgeleri alarak, hemen her defasında kubbelerin, sütunlu avluların, mavi-altın süslemelerin dünyasına doğru. Nitekim Hoffmann'ın *Altın Çanak* masalında da Lindhorst'un gök mavisi odası, altın palmiyeleriyle, hiç kesintisiz imparatorluk devrinden Şarkî'ye geçiverir. Bilhassa nordik sis altında, mimarî masala en yakın yol. Her halükârda, bütün binalar masallarda sihirli bir boyayla kaplıdır, kendi yurdundaki serap gibi görünürler.

### *Resimde arzu mimarîsi*

Nazmedilmiş evler üzerine bu kadar konuşmak yeter, fakat resmedilmiş olanlar buna ilâve önemli yeniliklerdir. Bunlar arka planı doldurmaya yaramakla kalmıyordu, daha sık ve daha esasa dair olarak, kendileri de arzu binaları olmak istiyorlardı. Mimarî imgenin tuhaf bir biçimde kendi başına yaşar hale geldiği, kendi yoğunlaşmış ifadesine kavuştuğu belirgin bir dizi vardır. Çok gerilere gider bu, duvar ressamlığından çok daha gerilere; Pompei'nin duvar resimleri de yine buraya aittirler, resmedilmiş şehir imgeleri daha o zamandan geç Barok'muş gibi görünürler. Ardından 15. yüzyıl ön-Barok'unun uzaklara bakan mimarîsi gelir, Rafael'in *Atina Okulu*'nda salonlar ve caddeler açılıp uzanır, Dürer ve Altdorfer bizzat kendi uğruna resmedilen mimarîye yol gösterirler. Altdorfer'in *Susana'nın Banyosu* resmindeki açıkta duran Rönesans villası, müstakil bir süje olarak, aşırı abartıl-

17 Von Lohenstein'ın 1650'de sergilenen operası; İbrahim Bassa, bir Osmanlı vezirini temsil eder.

18 Yer adı; "Tacın kalesi" anlamındadır.

mış localarıyla, kırlara bakar. Mimarî resimleri 15. yüzyıl ortasından itibaren bilhassa kuzeyde çok yapılmıştır. Memling'den itibaren hepsinde, yaklaşan inşa üslûbunu peygamberâne biçimde önceden gösteren imgeler yer alır. Sökün etmiş bulunan Rönesans'ta yaşayan ve hem ressam hem inşaat ustası olan Altdorfer, resimlerinde, gelmekte olan inşa üslûbunun da ötesine geçerek, İtalyan-Alman Rönesansının güneyden yukarı asla tatbik edilmemiş tuhaf bir tasvirini sunar. Bunu, Vredeman de Vries ve diğerleriyle, 17. yüzyıl Hollanda Maniyerizmindeki yarı natüralist, yarı fantastik bina resimleri izler. Binanın tek süje, kişilerin ise en fazla manzarayı canlandıran figürler olarak yer aldığı, şimdi kabaca "mimarlık resmi" diye tanımlanan bu tasvirler, Altdorfer'in Rönesans villasını neredeyse mercekli kutu *veduta*'sının, ama aynı zamanda barok ihtişâmın da içine sokarlar; tuvale boyanmış bu saray avlusundan, bu kale meydanından, bu fantastik geç-Gotik kiliseden başka hiçbir şey yoktur sanki bu dünyada (karş. Jantzen, *Das niederländische Architekturbild* [Hollanda mimarî resmi], 1910). Bilhassa ilginç ve uzamı parçalayan tarzı nedeniyle felsefî mesaiye de gayet uygun olan bir mimarî resim, Hendrik Arts'mkidir; Peter Neefs ve başkalarınca sıklıkla tekrarlanacaktır daha sonra bu resim. Üçlü perspektifle ve buna uygun koordine edilmiş uzam üslûbuyla boyanmış bu geniş salonlu kilise, tabii herhangi bir müstakbel mimarîye önceden el atıyor olmayıp, 17. yüzyılın ortasında geç-Gotik'le romantik bir rabıta kuruyordur; ama öyle ki, uzam köşelere ve derinlere doğru, o zamana kadar olduğundan daha fazla uzanır görünür. Böylesi kilise eserleri, Hegel'in Köln Katedrali'ne ilişkin yine de şen bir tasvir niteliğindeki *post festum*[19] tasvirini hatırlatır insana: "Ondaki haşmet ve ziynet – sırım gibi oranlar, yukarı tırmanış olmadığı gibi uçup gidiş de olmayan o geriniş... Bir kullanışlılık, bir lezzet ve neşe, tatmin edilmiş bir ihtiyaç yoktur da orada, insanların –hangi maksatla olursa olsun– faydalanıp faydalanmadığına karşı sanki tamamen kayıtsız duran salonlarda geniş eteklerini savura savura bir dolanış vardır. Bir dev ağaçlar ormanı vardır orada, maneviyatlı, sanatlı bir orman," (*Werke* [Tüm Eserler], XVII, s. 553 vd.). Resmedilmiş mimarî kendi başına tabii sahici mimarîden düşen

19 'Ardından' veya 'geçip gittikten sonra'.

renkli bir gölgeden ibarettir, ama keza kastettiğimiz anlamda, bir izleğin ağını kolayca yan yana durabilecek formlarla ören çeşitlemelere katkıda bulunabilir. Resmedilmiş mimarî, öyle kolayca yan yana duran formlar halindeyken birçok durumda fazlasıyla narin, statik açıdan biçimlendirilmemiş ve dayanaksız görünebilir; fakat zaten bu kendine mahsus inşanın ereği statiğinin ikamete uygunluğu değildir. Ayrıca salt resim açısından bakıldığında da, bizzat zaten sanat olan bir süje, eylem, portre, tarihsel sahne veya peyzaj süjeleri gibi esasen çoğaltıcı nitelikteki açılımlara yol açamaz. Buna mukabil mimarî resminin önemli örnekleri, tam da, bina eskizindeki seher tazeliğinin cazibesiyle akraba olan resim tekniğinin *sui generis* başka malzemeyle onu işlemeyi sürdüremediği noktada, behrginleştirici bir katkı sunar. Burada mimarî resmi, –Tiepolos'taki gibi– illüzyonist kasıtlı duvar ressamlığıyla da karıştırılmamalıdır; onun ereği, resmedilmiş olanla sahici mimarînin Barok ve geç-Barok karışımı değildir zira. Erek daha ziyade, dünyanın henüz sırtlanmadığı veya o kadar öne çıkarmadığı ideal bir mimarînin tasavvurudur. İlkin Jakob Burckhardt, *mimarî resimlerinin, bir çağın mimarî arzu fantezisinin idraki için* taşıdığı değere dikkat çekmişti. Bir çağın inşa tarzı ne denli belirgin bir değişim içindeyse, o çağın mimarî resminde de o kadar kuvvetli bir ütopyacı mayalanma vardır. Keza bir inşa tarzı ne kadar olgunlaştıysa, onun özü de mimarî resminde o kadar parlak biçimde ikiye katlanır, sanki üslûbun resmedilmiş bir *Entelechie*'si[20] varmışçasına. Bu son durumun kanıtı olarak, Paolo Veronese'nin *İncil* kaynaklı şölen resimleri aşılmazdır – bunlardan en bilineni *Levi'nin Evinde Ziyafet*'tir. Arkasında şehir imgesiyle, sütunlu salonun duvarlarındaki resimler, Rönesans toplumunun tüm parıltısını kendine tahvil etmiştir; rengin ateş ve ahengi, Paolo'nun çağındaki Venedik'i tekrar iki katıyla inşa etmiştir. Gerçi mimarî resimlerindeki arzu çizgisi, hem perisellik hem de mimarî resminin kendi çağının ve ülkesinin binalarına bile kattığı kendine mahsus egzotiklik bakımından, toplamda masaldaki mimarînin arzu çizgisine bağlanır. Ancak mimarî resminin arzu inşası, masaldakinden çok daha keskin biçimde, –*sui generis* biçimlendirilmiş sanat eseri sıfatıyla– optik olarak içinde dolanılabi-

20 Ereği kendinde/özünde saklı olma; cevher.

lir [kıldığı] inşa sanatıyla ilgilidir, onunla somut bağıntısı vardır, hatta duvara boyar onu.

Duvara boyamak, inşa formlarını nazmetmek demektir nihayetinde. Ve bunu da bütün üslûpları yatay kesen inşa tipleri olarak, –diyelim ev, zevk şatosu, yüksek kule, tapınak– yapmak demektir. Mimarî resim açısından, arketipik niteliği de olan bu inşa formlarının ikisini seçmiş olalım: Kule ve tapınak. Bu ikisinin resmedilmiş imgeleri, inşa sanatının iki çok eski, efsanevî ön-imgesine/emsaline[21] temas ediyor olmaları bakımından, hayli önemlidir. Bunun iki örneği: Brueghel'in *Babil Kulesi* arketipi, sonra, çok başka bir dönemde, çok başka bir göğün altında, tersine *Süleyman Tapınağı* arketipine dayanarak bir tür *civitas Dei*[22] resmeden Giotto Okulu'nun Assisi'deki freskleridir. Brueghel *Babil Kulesi*'nde tüm inşa fantezilerinin en eskisini, en keskinini duyusallaştırıyordu. Bu Prometeci binayı iki ayrı tarzda çizmiştir; iki seferinde de, Barok'a uygun olarak, hissedilebilir biçimde bir sahne etkisini yankılayarak. Resmin Rotterdam nüshasında, tepelik şehrin ve denizin arasından, on beş katlı henüz tamamlanmamış bir tür kolezyum yükselir, binanın tepesi bulutlarla çevrilidir. Viyana nüshasında amfitiyatronun dairevî biçimi korunmuştur, muazzam kayalık peyzaj inşaat alanı olarak alınmış, ışık vurmuş sol yanı kemerleri, pencereleri, kapıları ve balkonlarıyla neredeyse tamamlanmıştır. *Hibris*'i[23] daha büyük bir haşinlikle tasvir eder: Sağlam bir kaledir *Lusifer*'imiz.[24] İsyankâr inşaatın kendisi bilindiği gibi ancak fragman olarak geçiyordu: *İncil*'de Prometeus ile İkarus'un eserini temsil eden bir fragman (*Tekvin/Musa'nın Birinci Kitabı*, II, 1-9). Yahveci[25] anlatının yazarı cennet hikâyesininkiyle aynıdır; muhtemelen başlangıçta da yitik cennet hikâyesiyle bağıntılıydı. Ama şimdi erken-kapitalizmin girişimci ideolojisi, manüfaktür evresinin muhtelif ideolojileri de katıl-

---

21 Almanca Vorbild: emsal, metinde Vor-bild: Ön-İmge.

22 Tanrı devleti.

23 Kibir. Yunan mitolojisinde Hibris, Zeus'un yarı tanrı Pan'dan peydahladığı bir peridir. Yunan trajedilerinde çok defa bir şahsiyetin 'düşüşüne' Hibris yol açar.

24 Martin Luther'in "Sağlam bir kaledir Tanrımız"la başlayan ilâhisine gönderme. (Lusifer: Şeytan).

25 Yahve: Rab, Yehova.

mıştır buna. Göğe kadar yükselen bina, zayıflayan günah duygusuyla, Faust'un çağına hayli yakındır. Barok teozofisi, Paracelsus'a bağlanarak, kule inşaatı motifiyle ilk günah motifini yeniden birleştiriyordu; arzu inşası için şurası önemli ki, asla açıkça tel'in etmeden yapıyordu bunu. Böylece, Brueghel'in resminde olduğu gibi, sağlam kale Lusifer'i yalnızca bir fragman olarak değil de, tanrı gibi yaratmak istemenin, ne yazık ki baltalanmış bir anıtı olarak tasvir etmeye fırsat oluyordu. Jakob Böhme'nin o sıralarda öğrettiği gibi, gerçi "müstekbirâne bir neticesi" fakat fragman olarak kalması gerekmeyen büyük bir hedefi olan bir yaratma istemidir bu. Böhme, müstekbirliği tel'in eder, onun içindeki ışığa ulaşma ve yükselme dürtüsünü değil: "Onlar (şeytanî ruhlar – E. B.) o ateşlemeyle ayağa kalktıklarında, Babaları olan Tanrı'nın yaptığı gibi doğal hukuka karşı geldiler; büsbütün tanrılık hilâfına bir kaynaktı bu. Çünkü bedeni ateşleyip zaferle kabaran bir oğul doğurdular, sert, kaba, karanlık ve soğuk, yakıcı, acı ve ateşli... O zaman ateşe verilmiş gelin gururlu bir yaratık gibi durdu ve dedi ki, şimdi kendisi Tanrı'nın üzerindedir, yoktur kendisine eş hiçbir şey... Onlar (şeytanî ruhlar – E. B.) artık Eskiyi istemiyorlardı, tüm tanrılıktan daha yüksek olmak istiyorlardı ve istediler ki, toprakları tüm tanrılığın, bütün krallıkların üzerinde olsun" (Seher kızıllığı: günahın başlangıcı). Ne var ki, ateşte ışık vardır veya yeniden doğan insan, "Tanrı'nın öfkesine hâkim olmakla ve O'ndan, kovulmuş Lusifer yerine dünyada hüküm sürecek mucizevî bir özgür iradenin doğmasıyla" Lusifer'in mirasçısı olur. Kule inşaatının da kefareti ödenir böylece, hatta Lusifer'in yerine İsa'nın ruhunun tinselliğiyle, göğü mülk edinen bir dünya evine dönüşür: "Tüm malzeme, tinsel bedenlerin bir haz yuvası olmalı, her şey kendi tinsel zevkine göre serpilip kendini oluşturmalıydı, ki hiçbir zaman herhangi bir surette hoşnutsuzluk bulmasınlar, ruhsal tinleri tüm tahsil-terbiyenin merkezinde yer alsın" (Seher kızıllığı: Ruhun tinselliğine dair). Böylece burada özne mistisizmi, Hıristiyan insanın aristokratik mutlakıyetçiliğinin kendi içinde, Lusifer'le İsa arasındaki diyalektik muğlaklıkta, göğe uzanan evle göğe yükseliş arasında, eski âsi motifine, gök mavisi motifine atılıp onu kapıvermiştir. Kule inşaatı da yarı yarıya cehennem yargıcını, yarı yarıya inadın göğe uzanan merdivenini

duyusallaştırıyordu. Bilhassa Brueghel'in resminde böyledir bu: Tanrı'nın rakibi olarak mimar ve arzu inşasının inkâr edilmezliği. Mamâfih Yakup'un çadırı[26] bu tarafta değildir. Ve Brueghel'in inat kulesinden öteki bina arketipine, yani *Süleyman Tapınağı*'na sıçrayış, –ki sofu Assisi fresklerinde kendini gösterir– büyük bir sıçrayıştır. Yine de, tinsel bir aşırı büyüklük arzusu veya bir tarafta kara, bir tarafta ak büyünün inşa sanatı, her ikisini birleştirir. Giotto Okulu'ndaki Assisi freskleri keza taşkın, paradoks mimarî örnekleriyle doludur, *civitas Dei*'yi zorlu veya aydınlık yayıcı *statu nascendi*'de[27] resmederler. *İsa'nın Ebeveynine Dönüşü* resmi (yeraltı kilisesinde), yukarıya dönük itkinin duvarlara yüklendiği binaları gösterir. Uzunlamasına gerilmiş figürlerin ardında, aynı anda hem baskıyı hem öte dünyayı temsil eden tuhaf bir Kudüs'ün kule, kale ve şapel gotiği yükselir. Bilhassa ağır ve mehabetli inşa edilmiş bir tür ayazma vardır. Şehrin muazzam kuleleriyle aynı boydadır ayazma, onların arasından mağrurca göğe doğru uzanır. Öteki resim, *Saray Düşü* (yer üstündeki kilisede), bizzat süjesi tarafından, bu dünyanın mimarî alışkanlıklarına ait olmak istemeyen bir görüşe yönlendirilmiştir. Rab kutsal Franz'a [Assisi] dinî hasımların hazine binasını gösterir. Burası silahlar ve zırhlarla doludur ve binayı çevrelemekle kalmayıp, Yaradılış Günü'nün fırtına ışıltısının onda içkin olduğu, ondan yansıdığı bir ışıkla aydınlatılmıştır. Duvar tehditkâr biçimde karanlıktır, yalnızca sütunlar ve pencereler parıldıyordur, dünyevî olmayan bir aklıkla; işte o arketip: Süleyman Tapınağı temayüz ediyor. Hıristiyan dünyasının nazarında kanonik arketipti o, Babil Kulesi'nin tam zıddıydı. Ve onun *İncil*'de verilen ölçüleri, dikkatleri fanteziye de çekiyor göründüğünden; Tapınak Roma üslûbunda olduğu gibi Gotik'te de, hatta klasik üslûpta da hep böylesi figürlerinden arındırılmış, inşanın Kudüs'ten kalma bir kök-imgesine dönüştürülmüştür, bir nevi özel usâresiyle. Yeni bir yere, daha doğrusu, en yüksek mütekabiline, ancak *göksel bir Kudüs*'te erişecekti. Ortaçağ başına ait bir ilâhinin tanımlayışıyla bu "*urbs vivis ex lapidibus*"un[28] kendisi ise asla gözler önüne

26 Eski Ahit'e göre, Yakup kutsanmazdan önce hep çadırda yaşamıştır.

27 Oluş halinde...

28 Kudüs şehri, yaşayan taşlardan.

serilecek şekilde resmedilmemiştir. Bu en ırak burçlar neredeyse yalnızca pencerelerde görünürler, örneğin ortaçağ şehri Troyes'nın geç döneminde St. Martin'de, sihirli kareye ve öte dünyaya oturtulmuş, yukarılarında kuzunun[29] ışığı. Büyük resimler Hıristiyanlığın bu en yüksek inşa arketipinin tasvirinden sakındılar; van Eyck'in Genç sunağındaki resminde bile Kudüs yalnızca ufukta resmedilmiştir. Mimarî resminin fantezisi buraya önceden çapa attı ve bir "*urbs vivis ex lapidibus*"un en azından anlamlandırılması ise inşa sembolüne, yani şimdi göstereceğimiz gibi *bizzat mimarînin içindeki* –şu durumda gotiğin içindeki– ütopya formlarına bıraktı yerini.

### *İnşaat loncaları veya tatbikattaki mimarî ütopya*

Resim ve şiir, evi hazırlayabilir, abartabilirler de. Tutarlı bir yaratıcılığa, ancak inşa gayretiyle, tatbikatla erişilir. *Ce qu'il n'est pas formé n'existe pas*,[30] şayet geliştirici bir biçimlendirme ise yalnızca varlık değil, ütopik içerik de biçimlendirmeyle beraber büyür. Düşün büyük tatbikatında, teknikten sıvışmak yerine onu kendi tırmanışı için kullanması halinde, bu daha kolay gerçekleşir. Bu bakımdan, eski inşaat loncalarının maksadı da önemlidir; yani, mükemmel bir örnek olarak onları çalışmalarında yönlendiren *bina resmi*. Gotik inşaat loncaları, çok daha önce Mısır'dakiler gibi, birtakım gizli tutulan "kuralları" ölçü alarak çalışıyorlardı. Elbette, inşaat loncalarının kanonik bünyesiyle ilgili olarak, onların sırlı havaları ile gerçekten inandıkları sırları ayırt etmek gerekir. Kuşkusuz bir dizi el çabukluğu, hatta hile de vardı saklı tutulanlarda. Saklı tutuldukça, hiç tuhaf olmadıkları halde öyle görünüyorlardı. Profesyonel taş oymacılığında da bu tarz kodlar, hatta tescilli markalar görülür – keza inşaat loncalarının kullandığı temel figürlerde de. Taş oymacılarının işaretleri tek tek kalfalara emanet edilir ve zaten belirtmek istediklerinin yanında bir işi imzalamaya da yararlardı. Diğer yandan, "oymacılığın âdil temeli" denen temel figür, başka şeyler yanında, o zamanlar ölçüle-

29 Kuzu, Hıristiyanlıkta, çarmıha gerilen İsa'nın vekâlet ettiği insan-kurbanın sembolü.

30 Biçimlendirilmemiş [bir forma kavuşturulmamış] olan, mevcut değil demektir.

mez olan, sözgelimi $\sqrt{2}$ veya $\sqrt{3}$ gibi irrasyonel sayıları hâsıl eden orantıların pratik yollardan kısmî çözümlerini bulmaya yarıyordu. Bu oranlar eşkenar bir üçgenin diyagonal kesitlerinde veya bir küpün gövdesel diyagonali boyunca çaprazlamasına kesilmesinde ortaya çıkıyordu (bir küpün kenarı ile bedensel diyagonalinin birbirine oranı 1: $\sqrt{2}$/3'dür); mamâfih böylesi irrasyonellikler zaten duraklama evresindeki ortaçağ matematiğine de kapalıydı. Demek "âdil oymacılığın temeh," başka şeyler yanında, belirli bir profesyonel pratikçilikle de bu matematiğe katkıda bulunuyordu. Dolayısıyla, özel hükümlerle kısıtlanmış tasviriyle fabrika sırrı olarak kalması icap eden, bu bakımdan asla kanonik bir inşaî mükemmelliğin "kurallarını" içermeyen bir katkıydı bu. Ortaçağın son döneminde pratik duvarcı matematiği kısmen kitaplara bile basılmıştı; örneğin, bir mekanik formüller derlemesi olan "Adalet Kulesi Kitapçığı"nda olduğu gibi. Ama tabii, gotik inşaat zümreleri bu tescillenmiş veya fâş edilmiş fabrika sırrı dışında, hiç de mekanik türden olmayan başka geleneklerin de tohumlarını ekip biçmeyi açık seçik sürdürüyorlardı. Semper'in kendi zamanında epeyce fayda sağlamış olan, tatbikatın yegâne belirleyici esaslarının hammadde, teknik ve amaçtan teşekkül ettiğine dair öğretisi, böylesi binalarla ilgili geçerlilik taşımaz. Bu kısıtlama, Viktorya çağının ve başka *kitsch*'lerin anlamsız yapıştırma süslemeleri karşısında bir haklılık taşıyordu ama bütünü itibarıyla eski mimarîyi esas aldığında da bu kez kendisi anlamsızlaşıyordu. O sıralar, amaçlı sanat çerçevesinde, başka türlü bir sanat-yapmak-isteme hali iş başındaydı ve *sanat*-yapmayı istediği için de bu sanat, hammadde, teknik ve amaç dışında en önemli belirlenim olarak, fanteziye sahipti. İman edilen bir sembolik emsale gözlerini dikmiş kanonik inşaî mükemmelliğin fantezisiydi bu. Eserin tatbikine bu emsal yön veriyordu ve yalnızca arketipteki gibi düşünü ve *ante rem*[31] planını tayin etmekle kalmıyor, bizzat ustalık kurallarına kural koyuyordu. Dolayısıyla, bu büyük mimarî sanat-yapmak-isteme hali, eski inşaat zanaatının geleneksel ideolojisinde etkili olan sembolik yönelimle aynıydı. Fakat bu yönelim, üçgen ve pergelle, *emsal olarak tahayyül edilmiş bir varlık binasının ölçülerine takliden yaklaşmaya çalışıyordu.* Ne yazık

31 Maddeden önce gelen, kurucu fikir.

ki şimdiye kadar bilinebilen malzeme, inşaat loncalarının hedef-imgelerinin taslakları dışındaki ayrıntılarını öğrenmemize yetmiyor. Zaten bu izlek, sanat tarihinde pozitivizmin sökün etmesinden beri kaale alınmaz olmuştur. Öte yandan, romantizm çağının kültür tarihçileri de, Stieglitz ve en önemlisi Schnaase, bu izlekle temaslarını hâlâ sürdürüyor olmalarına rağmen, onu konumlandırıp çerçevelemenin ötesine pek geçememişlerdir. Romantizm de, hele ondan önce mistikleştirici masonluk da, eski mimarînin sahici sembol yönelimlerine, kendi çağının ve kendi ideolojisinin ruhunu yansıtan yanlış yönelimler atfetti. Örneğin "semâya işaret eden" gotik kuleler, hakikatte, kendi zaman ve zeminlerinde, göksel özlemlerden ziyade burjuva gururunun, "azâmetin" işaretleriydi. Yine de, inşaat loncalarında mevcut bulunan sahici sembol yönelimi, ne pozitivizmin küçümsemesi ne de romantizmin duygusal ilâveleriyle tüketilmiştir. Sahici inşa sembolleri, söz konusu sanat formunun tatbikatında, görmezden gelinemeyecek kadar aşikârdır. Keza, bırakalım bir tapınağı, herhangi bir yolun temelinin bile asla mitsel ritüeller ve buna uygun doğru ölçüler gözetilmeksizin atılmadığı kutsal töre, inşaat loncalarının hafızasından büsbütün silinmiş değildir. Kelt ve Gal taş sütunları da Babil Kulesi de, Mısır piramidi de insanî ölçülerdeki Yunan tapınağı da, *Roma quadrata*[32] da, dairevî Slav pazaryeri de, üstyapısal sembolleri itibarıyla, hammaddenin, tekniğin ve dolaysız amacınınkinden başka nizamlara biat ederler. Gotik katedral de bu nizamnamelerden müstesna değildi. Gotik inşa loncası sembolizminde gözden kaçması hepten imkânsız olan şey, Akdeniz ülkelerinde ve özellikle Provence'da canlılığını koruyarak oradan kuzeye yayılmış olan ikici-gnostik sayı ve figür mitolojisinin artçı tesiridir. Burada Hıristiyan formlarına dayanan inşa sanatını pagan-astrolojik inşa sanatından ayırt eden yalnızca mitsel tasnifin içeriğinin tümüyle farklı olmasıdır, yoksa o tasnifin kendisi değil. Tabii kendine mahsus bir tasnif/tekabüliyet imgesi Yunan inşa sanatında mevcuttur ama yıldızlara veya Hıristiyan-ötedünyacı değil de, bedensel-insanî orantılara dayalı, saf beşerî bir tasniftir bu. Ruhbanı olmayan bir toplumdan çıkan bu tarz tasnif, Yunan inşa sanatını bütün diğer mimarîlerden farklılaşan o şehir-

32 Roma'nın üç kapılı ilk yerleşimi.

li insanî üslûba ulaştırdı ve bu üslûp yeniçağda akraba üslûplarca devralınarak veya mitosun aşılmasıyla büyük ölçüde insanî ölçülerin dünyasına dönüştü. Ancak bilcümle Yunanî yapılı *Urbanum*'da [kent] tüm inşaat loncalarının ve onların inşa ütopyalarının iman edilmiş formülü şudur: *En mükemmel olarak düşünülenle rabıta kurma gayesiyle, kozmik ama Hıristiyan formlu bir binanın Imititio'sunun*[33] *denenmesi. Imitatio* özlenen rabıtanın zorunlu olarak önünden gitmiş, böylece en radikal örneklerinde, *Mısır piramidinin billur oranlılığını* veya *Gotik katedralin yaşam dolu katı nizamını* yaratmıştır.

Güzel binalar kurmanın, hoşa giden bir dışsal etki yaratmaktan daha öte bir anlamı da vardı, bu bakımdan. Ne yazık ki –yukarıda da vurgulandı– o zamanların kuşkusuz mevcut olan "kuralları" hakkında ayrıntılı bilgiye sahip değiliz. Ve yine ne yazık ki, buradaki açığa mütemadiyen atıfta bulunanlar yalnızca masonlar olmuştur – şüphe götürür ve büyük ölçüde tahrif edilmiş bir atıftır bu. Yine de onların edepli cinnetlerini yansıtan maskeli balolarını dikkate almalıyız, zira pekâlâ inşaat loncalarının bir kalıntısına rastlanabilir orada. Bilindiği gibi, masonluk inşaat zanaatının işaretlerini kullandığı gibi, her şeyden önce kendi hikâyesinin fantezisini tümüyle inşaat tarihi içinden kurar. Burjuva-asilzade kardeşliğinin kendisinin, hele şu hokuspokusuyla, duvarcı zanaatkârlığından doğmuş olması, büyük ölçüde ihtimal dışıdır. Ancak kullandığı aslî mimarî tasvir oyununu kendi kendine icat etmiş olması, daha da ihtimal dışıdır. Selâmet Ordusu[34] da askeriyeden doğmuş değildir ama askeriye olmasaydı onun teğmen ve yüzbaşıları da olmazdı; Tanrı'ya hamdeden şarkıları okuyan çavuş rütbeli kızcağız da başka yerlerdeki bir çavuşu varsayar. Deist hoşgörü erbâbı biraderlerin, inşa tasvirlerinin bazılarını inşaat loncalarından intihal ettiklerini varsaymak için de sebeplerimiz vardır. Yine de bu intihal, bulanık da olsa, oraya giden bir yolu açmış olmalıdır – yalnızca *faute de mieux* [ehveni şer] de değil üstelik. Belki de inşaat loncalarıyla bağlantıyı, 18. yüzyılın

33 Halef, taklit.

34 19. yüzyılın ikinci yarısında İngiltere'de kurulan uluslararası Protestan (Metodist) mezhep hareketi. Hareket "subay" denen üniformalı elemanlarıyla askerî disiplin içinde çalışmış, kendisini sosyal yardım faaliyetlerine adamıştır.

başında masonların kopuşundan önceki tarihi ortaçağ sonlarına dek uzanan Güllü Haçlılık sağlamıştı. Güllü Haçlılardan Comenius'da, ilkin, "taşı münasip ölçülere göre yontma"nın yeniden hatırlandığını görürüz. Sonra masonlarda, tüm o diğer mistagojinin[35] arasında, duvarcılığın ataları denen adamlar da takdim edilir; bunun 18. yüzyılda artık çoktan kaybolmuş bulunan inşaat loncalarına atıfla yapılması dikkate değerdir. Bu atalar: Musa ve Mısırlı rahip mimarlar, Fırat ve Dicle boylarındaki Keldanîler ve büyücüler, Süleyman Tapınağı'nı inşa eden Hiram, Romalı rahip-kral Numa Pompilius, ilk *Pontifex*[36] ve onun *collegia fabrorum*'u.[37] Bu atalara, Strassburg Katedrali'nin mimarı Erwin von Steinbach ve onun etrafında ortaçağ "taş oymacılığının" tüm "Süleymanî" geleneği ekleniyordu. Ayasofya'nın taslağının, mimarına düşünde başmelek Raziel tarafından nakledildiğine dair Bizans rivayeti gibi sofuca efsaneler de buna katıldı. O kilisenin tanrısal planında gökle yerin ahengi, sütunlarının konumunun ve orantılarının büyülü anlamını veriyor ve ayrıntılarını belirliyordu. Masonlarda tapmak tarikatına[38] ve onların gnostik-kabalacı mahiyeti kuşku götürmez amblemlerle süslenmiş kiliselerine atıflar da eksik değildir. Fakat masonlarda mükemmeliyetin doruğu olarak anılan Süleyman Tapınağı bulunuyordu, bu inşaat loncası sembolü en tepedeydi. İlk masonların anayasa kitabı tapınağı "başlangıcından bugüne dek dünyadaki en güzel duvarcılık eseri" diye adlandırılır, çünkü onu inşa eden Hiram'ın mimarîsi "özel bir semavi gözetim ve idare altında bulunuyordu ve soylularla bilgeler keskin zekâlı üstadın kalfaları ve işçileri olmayı şeref sayıyorlardı." Aslında "dünyanın en güzel eseri" mübalağası masonluk zemininde doğmamış, dekoratif amaçlı kullanılmıştır yalnızca; bu mübalağa tüm Hıristiyan mimarî tarihi boyunca reel bir etkiye sahip olmuştur. Süleyman Tapınağı'nın temel planı,

35 Mistagoji: antik çağda, gençlerin-öğrencilerin gizem kültüne hazırlanması, bunun için eğitilmesi.

36 Roma İmparatorluğu'nda, resmî seremoniler ve kurban törenlerinden sorumlu memur.

37 Roma'da, inşaat ustası yetiştiren ve ahlâkî eğitime de büyük önem veren okullar.

38 12. yüzyılda Kudüs'ü ziyaret eden hacıları korumak üzere kurulan tarikat. İki yüz yılhk ömründe büyük bir siyasal güce erişti ve tasfiye edildikten sonra da, onu muazzam kudretli bir ağ olarak tasvir eden efsane sürüp gitti.

tahrip edilişinden neredeyse bin yıl sonra ilk Hıristiyan bazilikalarına ilham vermiş, ortaçağın inşaat loncaları da onu kutsal emsalleri olarak görmüşlerdir. Masonluk, bu silsilenin en azından temayüz etmiş bir örneğine atıfta bulunmayı ihmal etmedi, sanat tarihinde salt *factum brutum*[39] olarak anılan bir örnekti bu. Würzburg Katedrali'nin kubbelerinin birinde, tuhaf şerit ve başlıklarla süslenmiş iki sütun bulunur, sütun başlıklarının birinde "Yakin" ("O doğrultacaktır" demektir), diğerinde "Boaz" ("Kuvvet ondadır" demektir) yazar. Süleyman Tapınağı'nın girişindeki sütunların da adları buydu, belki de eski bir yükseklik, yani güneş kültüne dayanıyordu kökeni (II. Tarihler, 14, 2). Würzburg'un şerit ve başlıkları orijinaldeki, *İncil*'de de anılan zincirler ve narlara tekabül eder: "Ve direklerin başında zambak işi vardı, böylece direkler işi bitti" (I. Krallar, 7, 22). Bu işin büyüsel geleneği öylesine eskidir ki, Josephus[40] bile (*Antiqitäten der Juden* [Yahudilerin Antikaları], I, 2) Henoh'un sütunlarını "kurulu" kılmıştı; Würzburg Katedrali'nin inşaat loncası kabalist eski çağın bu gibi sembolik taşıyıcılarını doğrudan doğruya kendi binasına aktarmış, böylece tüm kiliseyi Hıristiyan bir Süleyman Tapınağı olarak anlamlandırmıştı. Masonluğun Süleyman Tapınağı'nı taltif etmesini sağlayan *Pathos*, aynen Hıristiyan inşaat loncalarının hermetik *Pathos*'una, bu arada keza İslâmî *Imitatio*'ya atıfta bulunur. Tapınak, ütopik bütünlemesiyle, dinleri veya dinsel zekâları *İncil*'e dayanan bütün inşaat bilgelerince, kendi mimarîlerinin hürmete şâyan planı ve mükemmellik imgesi sayılıyordu. Evet, törensel mimarî düşlerinin neredeyse mükemmelleşmiş bir derlemesi, Süleyman Tapmağı'na 19. yüzyıla dek ihsan edilen rekonstrüksiyonların bir derlemesi olacaktır; Tapınağın *Imitatio*'su olduğuna inanılan binalar Ömer Camii'nden Escorial'e (eskiz olarak kutsal Laurentius'un ızgarasına oturur fakat Tapınağın "rekonstrüksiyonuna" uygun olarak iki İspanyol Cizvit binası üzerinde yükselir) dek uzanır. Tabii masonlar tüm bunları yaparken, "Âdem'in zamanından beri" her nevi mimarînin ahenk ve uyarlığına ilişkin öğretisinin *kitsch*'i içinde, tüm inşaat tarihinin üzerine anlamsız bir denklik boca ettiler. Gotik inşaat loncaları hiç de "Mısır rahip

39 İzahat gerektirmeyen, apaçık vakıa.

40 1. yüzyılda yaşamış Yahudilik tarihçisi.

mimarlarından" veya "Fırat ve Dicle boylarındaki Keldanîler"den ilham almış değildiler; Rönesans'tan sonraki Güllü Haçlılar gibi kozmik-pansofik[41] değil, gnostik-Hıristiyan-ikici [düalist] idiler. "*Paue, paue*, hele dur, bak evrenin ahenksizliğine" – düalist Gnosis'in bu duası, tam da, Hıristiyan mimarîsinin –en yüksek biçimiyle Gotik'te– içinde doğduğu Hıristiyan huruç/göç ideolojisini tanımlar. Mamâfih, burada yine de masonluğa değiniliyorsa, tarihi, gizemci savrukluklarıyla lekelemelerine rağmen, eski mimarî tasvirlerinin yer yer gerçeğe uzak olmayan anımsamaları hatırına yapılıyordur bu. Hakiki inşa sembollerinin kendi mekânında ve zemininde işlenmesidir mesele; eski inşa sanatının, kendi tatbikinin kuşkusuz etkili olmuş hedef imgelerinden hareketle anlaşılmasıdır. Ve masonların soyağacı icatları ne denli keyfî de olsa, şayet bu gelenek, inşaat loncalarının belirli bir mekân mitolojisiyle, onunla beraber mekân ütopyasıyla rabıtasına dair iddiasını inatçı olduğu kadar anlamlı bir şekilde sürdürmüş olmasaydı, ortada bu soyağacı da olmayacaktı – ve bu da önemsiz değildir. Eski bir ev takdis usulü vardır; bu usul, büyüsel bir temas noktasının vaz'edilmesinde geleneğin naklettiği dakikliğin hatta sıkıcı bilgiçliğin inkârdan gelinemeyeceği bir nesnel kasıt taşır. Masonluğun ucuzlattığı alegori ve bunu mümkün kılan tarz, belli ki tüm zamanlarda kutsal inşa sanatının biçimlenmesine katkıda bulunan ve bu biçimi belirleyen şeyi tecrit etmekle kalmıştır: büyülü bir mekânın *Mathesis*'i,[42] "evin timsali" (2. Mos. [*Çıkış/Musa'nın 2. Kitabı*] 25, 9). İyice eski, kendini ağır ağır altüst eden, değişik esasların normatif bireşimini sağlayan üst yapı olarak – elbette normun ereksel bağıntıları sürekli değişerek. Panteon, Babil'in basamaklı piramidi, Ayasofya, Keops piramidi, Strassburg Katedrali gibi binalar, asla, eserin kendisini timsalleriyle belirleyen sıkı bir iman ve umut dünyasının ideolojisi dışında oluşmuş değildirler. Babil'in basamaklı piramidinin astral[43]-mitsel karakteri çoktan tespit edilmiştir, Gotik katedralin inşa ütopyası ise aklî-mitsel karakterinden çıkarsanmalıdır. Fakat her yerde,

41 16. yüzyıl ilâ 18. yüzyılda, bütün ilimleri evrensel bir bilimde bütünleştirmeyi vaz'eden öğreti.

42 Öğrenme.

43 Astral, yıldızlarla ilgili.

*kutsal inşaat loncasının* tamamında, sanat arzusu bir tekabüliyet arzusudur, *en mükemmel olarak tahayyül edilen, ütopyalaştırılan mekânla örtüşmenin tatbikatıdır*. Şunu diyebiliriz: kutsal mimarî, böyle bir mekânı ölçü alarak taşlaşmış dans hareketi veya bu tarzda inşa edilmiş dans maskesi olarak doğmuştur nihayetinde. Evet, Yunan mimarîsi bile, katiyen aşkın-kutsal olmayan karakterine rağmen, nihayetinde böyle bir *Imitatio* olarak doğmuştu. Yani, o soylu canlılığıyla Mısır kristalinde, o sessiz âhengiyle Gotik yaşam doluluğunda zuhur eden –sonrasında Rönesans'ın söyleyeceği gibi– *divina proportio*'suna[44] bütün tapmak orantılarında riayet edilen gövde plastiğine rağmen. Bu iyi tartılmış vakarda, bedensel-doğal olana doğru uç noktasına kadar abartılmamış bu ölçülü iç deniz gezintisinde de *Imitatio* vardır; kristal yerine piramide, katedralin geç dönemlerdeki orman bolluğu yerine onun mimarî sembolünü teşkil eden mükemmel bedensel surete vâsıl olan, özgül bir *Imitatio*'dur bu. Genç, dinç, aynı zamanda da soyut insanîliğinde, hem Mısır'ın nihâî berraklığını hem de gotiğin nihâî dolgunluğunu belirli bir tashihle birleştirecek veya zaten birleştirmiş bir sembol gibi. Ancak, her ne kadar Mısır ve ondan sonra Gotik inşa sembollerininkinden yer yer daha mahdut görünse de, mimarî mükemmellik ütopyasının bu inşaata katkısı daha az değildir. Üstelik, ileride göstereceğimiz gibi, mimarî deney olarak topyekün geometrileştirmenin imkânını ilkin Mısır ve topyekûn vitalizasyonun[45] imkânını ilkin Gotik gerçekleştirmiş olduğu halde. Sonra dünyanın bütün diğer mimarîleri Mısır geometriğini ve Gotik'teki vitalistik unsuru *arzu alternatifleri* olarak, *mimarînin nihâî ifadesinin timsalleri* olarak daima ihtiva etmiştir; değişik oransal içeriklerle ve yalnızca Yunanistan'da, sonra belki Erken-Rönesans'ta soyut biçimde uzlaştırılabilen bir sürekli mücadele içinde yapmışlardır bunu. Daha taş devri sanatında bile, sonradan Mısır veya Gotik olarak kemale erdirilecek olan hakkında, okkalı bir anakronizmayla, geometrik veya vitalist süslemecilik diye söz edilebiliyor olmasının anlamı burada yatar. Keza, Roma tarzı inşa sanatının, Roma'nın geç dönemi aracılığıyla,

44 Kutsal oran.

45 Vitalist: her canlının varlık esasının/ilkesinin, bir yaşam kuvvetine dayandığını vurgulayan öğreti.

Barok'la işlevsel değişime uğrayan Gotik'teki gibi Mısırlılaştırabilme, yani geometrikleştirebilme yeteneği de burada saklıdır. Mısır ve Gotik, yegâne radikal inşa sembolleri olarak kalırlar – aynı zamanda, niyetlenilen mimarî mükemmelliğin içeriğindeki radikal değişikliğin de sembolleridir bunlar. Bundan ötürü, Gotik ve ondan çok önce Mısır taş oymacılığı loncalarının "kuralları"nın, o mahalde, her iki taraftaki sembolik yönelimlerin geleceğe dönük içeriğindeki mükemmeliyet ütopyasından bir parça barındırdığından emin olabilirsiniz. Öte yandan, her iki sembol de asla serbestçe salınır yahut nesneden yoksun durumda değildir; bütün sahici semboller gibi onlar da *dünyadaki reel imkânları*, bu *sembollerin estetik gizilliğinden cevaplar üreten karşı imgeleri* tanımlarlar. Mısır inşa sembolü, birazdan daha yakından göreceğimiz gibi *ölüm kristalinin* sembolü iken, Gotik'inki *yaşam ağacının* veya ortaçağ ideolojisiyle ifade edersek *Corpus Christi*'nin[46] sembolüdür. Plastik-mimarî ütopyaların, –tercihen, özel sıvıları kendi toplumlarının dinsel üst yapılarında da bir yükselip bir alçalanların– çeşit yelpazesi budur. Memphis'in[47] inşa arzusunda, o mahalde, *taş gibi varolmanın ve olmak istemenin, kristale dönüşmenin* ütopyası vardı. Amiens ve Reims'teki, Strassburg'daki, Köln ve Regensburg'daki inşa arzusu, *Diriliş gibi bir olmak isteme ve varolmanın, daha yüksek bir yaşam ağacına dönüşümün* ütopyasını güdüyordu, mahallinde. Yunan antik çağı, genel-insanlığa dair bir güzel baht vakasıdır – ve kâmil yaşamla kâmil geometri arasında, hiçbir zaman aşırı büyük boyutlara varmayan bir dengenin talihidir. Soyut-insanî de olsa insanî bir rabıtası olan bir tek odur; ve köpürmeyen güzel gençlik gibi, bir parça *ante rem*'dir. Fakat tastamam kemale erdirilenler yalnızca *Mısır ve Gotik'tir*; *birisinde aşırı donukluk, diğerinde aşırı dolgunluk*. Uçlardaki inşa sanatı bâbında, en mükemmel olarak düşünülen kozmik veya İsa-biçimli bir mekânın anılan *Imitatio*'su, burada doruğa ulaşır ve mimarî bir uyum sunma ereğiyle burada değişim geçirir.

---

46 İsa'nın bedeni.

47 İ.Ö. 3000 dolaylarında, Firavun Menes'in Nil Nehri'nin yatağını değiştirerek kurdurduğu şehir. *Men-en-nefer* (iyinin/iyiliğin yeri) adı, Yunanlılarca *Memphis*'e dönüştürülmüştür.

*Mısır veya ölüm kristali ütopyası,*
*Gotik veya yaşam ağacı ütopyası*

Canlı malzemeyle kalıcı inşaat imkânsızdır. Yapraklardan duvar, yaş dallardan çatı yapılmışsa, sararır çok geçmeden bunlar ve kış kaldırıp atar hepsini. Yaşam inşaya gelmeyecek kadar dayanıksızdır; oysa ölü olan, inşaattaki muhkemliğiyle yaşar. Duvar, çatlasa da, en azından insanın kısa ömür müddetini aşacaktır. Her inşa, ölü ya da ölen malzemeye el atmak zorundadır; ahşap bina için de geçerlidir bu, taşı kullansa bile, organik biçimde boy atan inşaat için de. Fakat canlı olmayan malzemeye el atmak zorunda olmak başka, dahası eserde herhangi bir yaşam belirtisinden kaçınmak başka bir şeydir. Bunun uç örneği Mısır'da, o büyük donukluk üslûbunda gerçekleşmiştir. Sütun başlarındaki Lotus ve Papirus, güneş amblemindeki yılan gibi organik motiflerde zuhur etseler bile, en yalın taslaklarına indirgenir, sıkıştırılır, çiçek açmazlar. Bu katılık, içine işlemiş şeref ve seremonisiyle, despotik toplum biçimine tekabül eder. Bundan ötürü, Mısır sanatında neredeyse yalnızca halkın tasvir edildiği sahnelerde "hayatiyet" vardır. Hareketsiz duruşsa herhangi bir durumdan azâde, olabildiğince stereometrik, yüksek bir plastik nitelikle dayatılır. Kralların ve soyluların heykelleri, tasvir edilenin kişisel bekasını amaçlayan büyüsel nedenlerle yüz hatlarının kendilerine olan tüm benzerliğine rağmen, blok bir bütünlüğe yönelirler, taşla birdirler. Mutat muntazam gövdelere kazınmışlardır, her hareket durdurulmuş, bir duruş haline getirilmiş hatta çok defa çömeltilerek bir kübe sıkıştırılmıştır; hareketsizlik onların onurudur. Yunan heykeli canlı bir bedeni hatırlatır ve anlamlandırırken, Mısır heykeli kendi ölümüne nüfuz edecek büyülü bir güçle canlı ölümün tini haline gelmeyi bekleyen ölü bir bedeni temsil eder. Böyle bir plastiğin kemale ereceği yer, artık hiçbir organik bedenin rahatsızlık vermeyeceği; organik olanın tümüyle gizlendiği, Hegel'in söylediği gibi bir ölüyü barındıran kristalde saklı olduğu yerdir: piramit. İmparatorluğun birliğinin, merkezî kral kültünün ifadesi olan piramitte, Mısır sanatı yalnızca seremoni kültünün değil, –ona akraba– hareketsizlik ve ölüm kültünün de en yüksek mertebesine erişir. Onun pürüzsüz perdahlanmış boş duvarlarında, kristal formun-

da, herhangi bir organik motifin hatırasımn veya taklidinin tutunması mümkün değildir. Fakat aynı zamanda bu formla beraber, salt hareketsizliğe ve katılığa olan arzunun çok ötesine geçen yeni bir etmen peyda olur. Onlara her cepheden bakanın gözüne üçgenlerini tutan piramitler, neredeyse dayatarak 'gösteren' yapılardır. Dolaysız pratik amaçları, yani gösterişsiz girişli mezar odaları olma işlevi, sözgelimi taş devrinin dev mezarlarındaki gibi meyilli tepelikler formunda veya kübik biçimde de yerine getirilebilirdi. Bunlar olmamıştır da, başka hiçbir yerde görülmedik yalınlığıyla, dikkat çekici üçgen olmuştur ve Orta Krallık'ta ölçek cüce piramitlere kadar ufaldığından, ölmüş firavuna bilhassa yüksek bir çatı kurmak maksadıyla seçilmiş olması da pek muhtemel değildir. Yeni Krallık'ta mezarlarda ölülerin yanına gönye, küçük bir merdiven ve üç köşeli su terazisinin yanı sıra, küçük taş piramitler de konuyordu. Bir piramit yazıtının bildirdiğine göre, bu piramitler ölünün yükselen ve batan güneşe bakmasına yardımcı olacaklardı. Esas itibarıyla, mimarî eserler olarak piramitlerin kozmik bir tasvir niteliği de taşıyor olması gerektiği kesindir; tıpkı, Keltlerin dairevî taş sütunlu kült yerleri olan *Kromlech*'lerden Babil'in basamaklı kulelerine dek, tüm astral dinlerin kutsal binalarında olduğu gibi. Babil'in basamaklı kulesi de semânın bir tasviri olmayı istiyordu; yedi kat gezegene tırmanışıyla, gök-dağınm bir sureti gibiydi. Böyle basamaklı piramitler Mısır'da da vardı, hatta piramit inşası Sakkara'daki altı kuleliyle başlamıştır. Fakat dördüncü hanedandan itibaren galebe çalan üçgen, Keops piramidinde neredeyse Strassburg Katedrali'nin boyuna erişir; karenin üzerindeki dört cepheden profil veren üçgen, gök-dağın intizam kazanmış suretidir. İngiliz astronom Piazzi Smyth'in Keops piramidinde yaptığı ölçümler, tamamen aydınlığa kavuşturulamasa da hâlâ sönmeyen bir ışık yakmıştır. Ancak bundan sonra, "Büyük Piramidin," orantılarıyla o zaman bilinen evreni tarif edip onunla uyumu "kastettiği" düşünülmüştü. Kapı açıları, binanın ekseni ve şakülü, genellikle yıldızların konumuna göre yerleştirilmişe benziyor, piramidin yüksekliği dünyanın varsayılan çapıyla uyumlu gibi görünüyor, duvarların eğimi *Alpha Draconis*'in, o zamanki kutup yıldızının açısına tekabül ediyordu ve saire (karş. Smyth, *On the Reputed Metrological System of the Great Pyramid*, 1864

ve *Our Inheritance in the Great Pyramid*, 1880, s. 380). O zamandan beri Smyth'in ölçümlerinde bazı düzeltmeler yapıldı, kurduğu astronomik bağıntılar Ludwig Borchardt gibi Egiptologlar [Mısır uzmanları], Eduard Meyer gibi tarihçiler tarafından tümüyle reddedildi, dolayısıyla amatörler tarafından da muazzam şişirildi (karş. Nötling, *Die kosmischen Zahlen der Cheopspyramide* [Keops piramidindeki kozmik sayılar], 1921 ve antropolojik bakış açısından: Bindel, *Die ägyptischen Pyramiden* [Mısır piramitleri], 1932). Fakat hâlihazır resmî hükme ve amatör-gizemci ikamesine rağmen piramit kozmomorf [evren-biçimli] yönünü ve tasvirîliğini korumaktadır: tüm eski Şarkın hiyerarşilerini –çok farklı biçimlenmelerle de olsa– yönetmiş olan astral mitosun içinde. Suskun ve yaşamdan uzak durmaktadır öylece. Plütark, şunları dediğinde Helenistlerin alışıldık Mısır romantizmine rağmen, yine de mevcut ve anlaşılan geleneklerden kâm alıyordu: "Mısırlılar evrenin doğasını en güzel üçgenin imgesi altında tasavvur ettiler" (*De Isi et Osiri*,[48] bölüm 56). Piramit gökyüzünü bir merkezî noktaya, bir sivri uca doğru çekerek toplamış, anorganik sükûnun ışınını bütün cephelerden yeryüzüne yansıtmıştı. Karnak Tapınağı, tepesinde yıldızlarla, aşağı doğru akan duvar ve sütunlarla, bitki dekorasyonuyla taşan Nil'i temsil eden zeminiyle, aynı sükûn nizamını gösterir. Ölçüleri ve kütleleri yalnızca teknik kurguya değil, iman edilen simgesel anlama dayanan sütunlar, boyamaları ve kabartmaları gökyüzünün dünyaya nakşettiklerini temsil eden tapınak duvarları, piramidin herkesin anlayabileceği, neredeyse ampirik tatbikata dair yanları olmuşlardır; duvarların dış cephesinin meyli de böyle anlaşılır. Yalnızca Nil'deki barajlar bu meylin modelini sundukları için değil (dünyada pek çok meyilli baraj ve tepelik, ama çok az piramit vardır), Fırat'ta olduğu gibi burada da duvar, piramidin açısını koruduğu için. Fanatik geometrikleştirme eğilimi, tüm Mısır sanatının inşa ütopyasını ifade eder: *mükemmeliyet sezgisiyle, kozmomorf olarak kopyalanmış ölüm kristali.*

Taşın inkâr ettiği şey, keskin çıkıntının kırıldığı yerdeyse çok farklıdır. Kendini Hıristiyanca ele alan ve döndüren yaşam, donukluk istemez. Tersine, yaşam ebedî olmak ister; nitekim Go-

48 Isis ve Osiris'e dair. Eski Mısır mitolojisinde, –Antik Yunanlıların koyduğu adla– Osiris en büyük (kural koyucu) tanrı, Iris de onun karısıdır.

tik süsleme, süslemelerin en coşkunu ve en dolgunu olmuştur, ne düz ne dairevî bir çizgi tutunabilir onda. 13. yüzyılda serpilen Gotik, feodal düzenden kurtuluşun ilk safhasına dayanan büyük teferruat serveti ile, zengin şehirlerin ruhban düzeninden kurtuluşunu yansıtırcasına bütün yapı eklemlerinin dosdoğru yukarı doğru atılışı ile, şehirli-mistik bir oluşumdur ve pekâlâ feodal nitelik taşıyan bir Tanrı-Kalesi olan Romantizmden son derece parıltılı, son derece dinamik bir biçimde farklılaşır. Organik devinim kendini aşkınlaştırarak devam ettirdiği oranda, Hıristiyan-biçimli bir huzursuzlukla köpürür ve muzaffer olur. Bitkiler, hayvan bedenleri –kimileri canavara benzer– Gotik süslemeye sıkıştırılmadan, kabartmalarla stilize edilmeden kolayca dahil olurlar. Bunun için, Gotik katedralin Dışı da İçi de, mübalağasıyla, bir ormanla mukayese edilebilmiştir. Sahiden de ağaç dalları taş organiğine sihrî akraba yakınlığıyla dahil olabilir ve bina tepesine dikilen sütotuyla tamamlanır. Sütunlar yukarı doğru atılır, sütun başlıkları bu devinimin düğümlerinden ibarettir, bu nihayete ermemiş dikeycilik tavana çarpıp patlar, duvarlara efsaneler anlatan devâsâ yükseklikte kırmızı altından pencereler kakılmıştır; doğanın gündüzünden başkaca bir gündüzün sofu orji ışığı yansır içeriye. İçe ve Tıpkı İç gibi olan Yukarı'ya dönük özlem, inşa edilen her şeyin ölçüsü olur. Gotiğin bu Yukarıya eğilimi tüm inşaat ölçülerini örgütler: "Şimdi marazî tablolaların yeri vardır onun mekânında, işitilmemiş bir oymacılık sanatının ağ ve örgüleri yaprak tezyinatında ve sütun başlarında çiçek açar, desenleri ve gülleriyle ateşîn pencereleri kaplar; kubbe değil de kemer teşekkül eder – ve kilisenin ön kısmında, bütün parçaları yukarı doğru –üstelik bir de mihrabın yanındaki, rahiplerin bulunduğu bölmenin derinliklerine– ittiren muazzam dinamik bir *Pathos*. Günah ile tövbe, şeytanın parıldayan güzelliği ile hafif, eğri, gevşemiş ruhun ülkesi, bu muazzam figürler katedralinde karşılaşır, bu figürleri kâmil ve mukavim Hıristiyanlık macerasının taşlaşmış geçit resmine dönüştürürler" (*Geist der Utopie* [Ütopyanın Tini], 1923, s. 33 vd.). O âna kadar hiçbir sanatın idrak etmediği coşkunlukların iç içeliğidir bu, coşkuyu dindirmeyen, ona hakkını veren taşkın bir tezyinat içinde. Yunanlıların yumuşak-organik düzenliliğine, İyonik sütunun ölçülü yük-

selişine ve onunla sütun teknesi yükü arasındaki ahenge karşıttır, fakat her şeyden önce Mısır'ın katı-anorganik kristal ütopyasına kesinkes karşıttır. *Mısır'da tezyinat, hatta bizzat yeşerip serpilen, organik olan bir anomalidir; Gotik'te ise güdülemenin, kutlamanın inşa olunmuş sembolizmine karşılık gelir bunlar.* Gotik'in kısıtlı anorganik simetrileri: kemerlerin ve çıkıntıların aynı suretle ufaltılmış alt bölümleri, defaatle bölünmüş, indirgenmiş, keza geometrikleştirilmiş görünenler, bu organik-aşkınlaşan bereket karşısında kendilerini gösteremezler. Strassburg Katedrali'nin tepe alınlığı dar açılı bir üçgen oluşturuyorsa, bu asla geometrik sadelikle olmaz; bir yerden kesilmiş gibidir, kesintilidir, yanlarda spiraller, tepede sütotu vardır. Velhâsıl üçgen, böyle serpilen bir üçgen olarak, piramitle savaş halindedir ve üçgen haliyle bile bir anti-kristaldir. Böylelikle Gotik, kozmomorf olandan, hele astral-mitsel olandan çok başka bir *Imitatio* arz eder; başka bir şiâr altında, sarhoş etme göreviyle bir daha ancak Barok'un erişebildiği bir dinamikle, Mısır'ın granit sükûnunun karşı kutbunu oluşturur ve *radikal-organik bir düzen* arz eder. Üstelik bu düzen, kilise binasının hemen bütün ayrıntılarını sembolik olarak diriliş ve yaşam doğrultusunda belirlemiştir. Öyle ki, tam da bitki süslemelerinin, Meryem'in mucize bahçesiyle mistik bir rabıtası vardır; ortaçağın geç döneminde bu mânâda bir aşkınlaştırıcı botanik de teşekkül etmişti. Elbette, bina anorganik türden geometrik düzenlilikler, üçgenler, daireler içerdiği gibi, bazı kozmolojik atıflar da arz eder; yuvarlak pencere Zodyak'a tekabül etmektedir, başka bazı tasvirlerde ise kader çemberine, tepe aydınlatmaları ise gezegenlerin üst üste binmiş kürelerine. Fakat tepe aydınlatması, üst üste halka halka çemberleriyle çok daha sahici bir şekilde semavi gülün[49] bir *Imitatio*'suna tekabül ediyor; direklerin, pencerelerin, devinime sokulmuş tüm mekânın tertibinde dünyevî statiğin her nevi taklidi sona eriyordu. Neticede her yerde, dünyanınkilerle paradoks oluşturan orantılar ve biçimlendirmeler galip gelir: bina planı, mihrap başta olmak üzere, İsa'nın çarmıha gerilmiş bedenine tekabül eder; sütotu, onu telâffuz etmesiyle Kelam olarak Oğul'u doğuran mistik gırtlağı sembolleşti-

49 Dante'nin *İlâhî Komedya*'sında Tanrı'nın etrafında dönen melek ve azizlerin oluşturduğu bin yapraklı gül.

rir; cam pencereler semavi Kudüs'ün duvarlarındaki değerli taşlara tekabül eder (karş. Josef Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes* [Kilise Binasındaki Sembolizm], 1924). Tatbikatın uzun müddeti ve planların sıklıkla değişmesi esnasında, sembolik rabıtası olmayan veya semboliği değişime uğrayan inşa unsurlarının sayısı her ne kadar artsa da, Augustin'in Gotik tarafından yerine getirilen talebiyle, en üst kanon daima büyüsel bir Hıristiyan-biçimlilik olmuştur – "*in typo et in figura ecclesiae et corpus Domini.*"[50] Gotik katedralin orantıları, Hıristiyolojik düzenin evrenin düzeniyle oransızlığıdır; bu, dürüst taş ustalığında zaman ve zeminin hakikatidir. Burada gerçekten mimarîde Mısır'dan huruç etme eğilimi vardır, taşı yuvarlayıp mezardan çıkarak dirilişin taklidi vardır (*Markos'a Göre*, 16/4). Şayet Mısır sezilen mükemmellik olarak ölüm kristali idiyse, Gotik de ütopik yönelişiyle aynı kesinlikle dirilişe ve yaşama dairdir. Gotik'in inşa sembolü zorunlu olarak ölümü kovmaktır, anti-ölümdür, *sezilen mükemmellik olarak yaşam ağacıdır – onun Hıristiyan-biçimli taklididir*. Mısır sanatı taşınki gibi bir Olmak İstemeyi barındırıyorsa, Gotik sanatında ise yaşam ağacınınki, İsa'nın asma kütüğününki gibi bir Olmak İstemek vardır; yalnızca bu iki inşa tarzı, *Imitatio*'larmm radikal nihayetine ermiştir. Tarihsel açıdan, bu iki düzenin, yani katılığın ve bereketin düzeninin ayrıca geliştirilmiş tüm üslûpları kendi içinde değişim gösterir; ancak yalnızca Mısır'da ve Gotik'te, radikal bir işlemden geçerek, öylesine muazzam ve öylesine zıt biçimlerle dinsel taş ustalığı temeliyle bağlantılanırlar. Piramit-Katedral inşa formlarının kendi kesinlikleri bunlardır; her ikisi de kemale ermiş bir mekânın tasvirîliğini inşa denemeleri olarak kalırlar: bir tarafta sessiz ölüm ve onun kristalinin mekânı; diğer tarafta, yaşam ağacı ve cemaatle organik Yüceliğin mekânı.

### *Eski inşa sanatında rehber mekânların başka ve tekil örnekleri*

Bu denli eskidir, inşanın son kertede neyi esas alması gerektiği endişesi. İnşaat yalnızca barınma ve saire ihtiyacını karşılamaz, tek isteği hizmet etmek değildir. Kelimenin ne hayırhâhlık ne de

50 Kilisenin ve Tanrı'nın bedeninin sureti ve biçiminde.

iyice sefaperest, zanaat anlamında. İnşa sanatı, döneminin toplumsal ilişkileriyle, teşhir edilecek iktidarla, nüfuzla nasıl da iç içedir. Yalnızca bilhassa üstyapısal değil de plastik, yani nesnel bir sanat, nasıl da içkindir inşa etmenin kendisine. Fakat bu niteliğiyle, tüm plastik sanatlar gibi, görülebilir bir dünyaya bağlı kalır, onu alımlar ve özselliğini sınayarak yeniden biçimlendirir. Peki ama hani neredeydi, bir inşaat ustasının bir ressam veya heykeltıraşınki gibi önünde bulacağı görülebilir, yani doğal formlar? Sadece kopuk kopuk bazı şeyler vardır, mimar model olarak önünde yalnızca ayrıntılar bulur; bu ayrıntıları içinde kullanacağı o kendine mahsus Bütün'e: Ev'e dair ise inşaat ustasının elinde pek az şey mevcuttur. İnşa sanatının hiç yoksa taslak hazırlamak için bir yumurtadan, bir petekten, bir kuş yuvasından öğrenecekleri olabilir pekâlâ. Tezyinat için kadimden beri organik emsallere başvurulmuştur: Akantos yaprağı, lotus, istiridye kabuğu; sütun bir ağaç gövdesidir, kubbe mağarayı, katedralin içi ise ormanı taklitle yapılmış olabilir. Sütun teknesi yalçın kaya üzerindeki düzlük gibi uzanır (Miken'deki aslanlı kapı, bu kökeni belli eder), zaten kuvvet ve yükün dağılımı, yani statiğin esas işi, şüphesiz, doğanın kanunlarına tabidir. İnşaat ustası öteden beri yarı yarıya teknisyendi; bu kadar fazla matematiksel ve fiziksel dış koşul, müzik dışında hiçbir sanata, hatta o sanatın ayrıntılarına değil bizzat temellerine bu kadar çok karışmamış, hiçbir sanatta da –gerek statik gerek ahenk uğruna– bu kadar dikkate alınmamıştır. Bunların hepsi doğrudur; ama yine de mimar evin kendisini, yani eserinin birlik ve bütünlüğünü, dış dünyanın *dolaysızca verili* olmayan, en azından onun sabit dolaysızlığında yer almayan yol gösterici imgelerden hareketle icat veya keşfetmek zorundaydı. Gerçi keza çok belirgin matematiksel-fiziksel temellere sahip bulunan fakat dünyada kendine bulduğu dolaysız modeller de mimarînınkinden çok daha az olan müzik, bu durumda, alanlar/âlemler arasında bir ahengi tahayyül etmişti. Ve öğreticidir, bunu kadim Şark tesirinden geri kalmadan yapmıştı; yani, görülmüş olduğu gibi, Babil ve Mısır inşa sanatının esas aldıkları kozmik ölçüleriyle aynı kozmik bakış açısından hareketle. Gerçi astronomik ahenk öğretisi, mimarîdeki kozmik ölçü inancından farklı olarak müziğin gelişmesini teşvik etmekten ziyade sekteye uğrat-

mıştır. Ölçü imanı, başından itibaren nesnel olan bu sanata, krallığının pagan yarı küresini kazandırdı. Ona, bu nesnel fakat dolaysızca verili dünyada karşımıza çıkmayan, tam da insanın evsizlik durumunu aşarak ortadan kaldıran sanata kozmik bir ev, bir tutamak ve özgül bir mükemmellik imgesi kazandırdı. Buna en fazla yaklaşan Mısır olduğundan, astral-geometrik olan ve anorganik-kristal olan, daha uzun süre, inşa sanatını etkilemeyi sürdürdü. Küçüğü de büyüğü de, soylu zevkleri ve saf form arayışını da klasisizm tanımının ancak kısmen tasvir edebileceği durmuş oturmuş nizamı da etkiledi. En güzel tekil formlar, tabii içinden alınmış olabilecekleri yaşamdan ithal ediliyor ama sonra yine memnuniyetle geometrikleştiriyorlardı. İşte yumurta, pekâlâ bir tekillik olmakla beraber, modern akım hattına kadar izi sürülebilecek statik bir model sunar tam da. Böylece klasisizm çağında dalga çizgisi hatta yılankavî çizgi, ressam-estetikçi Hogarth'ın 1753'te yayımlanan ünlü *Analysis of Beauty*'sinde[51] "Tek ve Çoklu-Çeşitli olanın etkileşimi ve nüfuzu" olarak ilan ettiği ve Lessing'in sanat teorisine de model oluşturduğu üzere, en mükemmel güzellik olarak geometrikleştirildi. Böylece 19. yüzyılın taklidî klasisizminin özellikle belirgin geometrikleştirmesiyle; inşa edilmiş güzellikte de –güzel sayılabilmesi için– bir bütünün kendi büyükçe parçasıyla ilişkisinin onun daha küçük bir parçayla ilişkisi gibi olması gerektiğini varsayan 'altın kesim' temayüz etti. Formel estetikçi Herbart'ın okulunun bu ilişkiyi bitkilerin, hayvanların, kristallerin ve gezegenler sisteminin yapısı boyunca, maddelerin kimyasal bileşimi ve yer yüzeyinin oluşumu boyunca takip etmesiyle (Zeising, *Aesthetische Forschungen, Das Normalverhältnis der chemischen und morphologischen Proportionen* [Estetik araştırmalar. Kimyasal ve morfolojik orantıların normal münasebeti], 1856), formalist [biçimci] bir şekilde içi boşaltılmış da olsa tümüyle yeni bir alanlar/küreler âhengi, oradaki güzelliği hem düzenlemek hem açıklamak üzere plastik sanatlara uyarlanmış oldu. Bu açıdan bakıldığında, Vasari, Pacioli ve Vignola'yla 16. yüzyıl Vitruv ve geometri rönesansının takipçisi olmayı istediği, *divinia proportiones*[52] de aslında aynı fakat çok daha nezih

51 Güzelliğin analizi.

52 Kutsal orantılar.

bir diziye aittirler. Temel çizgilerini büyük bir tutarlılıkla *Timeus*'tan, yani Platon'un "en Mısırlı" metninden alan bir kristal spekülasyonudur bu. Dünyayı inşa eden usta veya *Demiurg*[53] bulunmaz burada sadece, onun meyvesi tamamen geometrik biçimde olgunlaşmıştır; temel parçaların üçgen oluşundan başlayıp, evrenin içinde durduğu muhtelif çok yüzlü cisme kadar. Tüm geometrikleştirilmiş formlardaki model, önünde sonunda, tikellikler, ayrıntılar yerine evreni kat eden, kat ettiğine inanılan bir tür kanonik dünya binasıdır. Onun geometrik görünüşü bizzat, görünür-berrak, Öklidçi bir sükûn içinde olması gereken mimarîdeki *divinia proportiones*'in nizam verici dayanağını oluşturmalıdır. Devamla, şu da aydınlığa çıkar: kristalin, dayanakların, hanelerin, kanonların hepsinde yalnızca berraklığın değil, asıl daha fazla gizil yıldızlar mitosunun yolu, Mısır ütopyasına çıkabilir, dahası çıkmak zorundadır – çok defa klasisizmden geçerek. En büyük klasisist mimar Ledoux'nun binalarında hep küpler, küreler, piramitler, elipsler kullanması sebepsiz değildi, bir arka plana yaslanıyordu. Klasisist tarzın en kuvvetli numunesi olan Roma mimarîsinin kendisi, Etrüskler'den ve *Roma quadrata*'dan beri, geomantik[54]-geometrik ve kozmometrik bir bağıntıyı barındırıyordu. Bu bağıntı en kararlı biçimde önce Mısır'da, ardından Babil'de tatbik edilmişti ama bu şâhika altında da biçimlendiriciliğini sürdürdü; *imitatio mundi*[55] sekülerleştirilerek de olsa, yine Roma tarzı bir biçimlendiricilikle, bağlayıcı bir iman maddesine dönüştü. Kadim çağın *Roma quadrata*'sına onca uzak duran Vitruv bile, bir binanın mükemmel olması için belirlediği üç talebi, *firmitas, utilitas, venustas*'ı,[56] nihayetinde astronomik yani kozmomorf olarak ortaya koyar. Onun Rönesans'ta bol bol atıfta bulunulan *De architectura* [Mimarlık üstüne] metninin 9. kitabında baştan sona, olanca kuruluğuyla astronomi ve astrolojinin öneminden, ayın safhalarından, zodyaktan ve yedi gezegenden, yıl-

53 Platon'un *Timeus*'unda, ideler temelinde dünyayı inşa eden yaratıcı tanrı.

54 Geomanti: "Dünyanın/yeryüzünün kehaneti." Tohum dizerek ya da yere veya kâğıda noktalar koyarak oluşturulan tesadüfî matristen anlam okumaya, "çıkarsamalar" yapmaya dayanır.

55 Dünyanın taklit edilmesi.

56 Sağlamlık, kullanışlılık, güzellik.

dızların konumunun dünyaya tesirinden bahsedilir. Vitruv'dan yüz sene sonra Roma mimarî sanatı yine Etrüskler'in kozmometrik mirasıyla temasa geçti. Şamlı bir inşaat ustası Roma'da *Pantheon*'u, aynı anda hem kubbealtı-mağara hem göksel kubbe olan bu binayı inşa edince Helios[57] mitosunun vadesi gelmiş ithali de vuku buldu. Zaten bundan ötürü, pagan olduğuna inanılan *görünür-kanonik dünya evi* imgesi hiçbir klasik mimarî eserde geç döneme ait bu binadaki kadar belirgin değildir. Çünkü tam da *Pantheon*'da zuhur eden kubbe, Yunan hazine dairelerine, Roma erzak depolarına, hatta sarnıç ve çeşmelerin oturtuluşuna formunu vermiş olan o ferah veya öngörülebilir yuvarlaklık değildir; daha ziyade büyülü bir şekilde tesis edilmiştir ve özel antikalığını bundan alır. Nitekim *Pantheon*'un küresi çok daha önceleri kadim Penat[58] tapmaklarında, dairevî mihrapta, yuvarlak formda hatta Vesta[59] Tapmağı'nın kubbesinde kendini gösteriyordu. Roma sirkinin değirmi formu hatta Kolozyum'un yuvarlaklığı da doğal-mitsel rabıtalardan azâde değildi. Zaten genellikle büyük Roma mimarîsinin ktonik-uranik[60] tarzda kadim geçiş/rehber imgeleriyle, kısacası kanonik yer ve evren inşasıyla teması Yunan mimarîsinden çok daha fazlaydı. Nasıl esaslı bir bilgiye dayanmadan bunların toplumsal temellerini kavramak mümkün değilse, bu toplumsal aracılıkları, yani ilgili dinsel ideolojiyi, özellikle de ütopyayı dikkate almadan, mimarî ana üslûplar da lâyıkıyla anlaşılamaz. Neron'un çok sonraları hâlâ ihtişamlı saraylara model alınan Altın Evi'nde bile, Sueton'un tasvirine bakılırsa, yıldız gibi kenarları kırpıklı bir tavan ve tavanın ortasında da "tıpkı evren gibi gece gündüz sürekli dönen" bir abanoz çember bulunuyordu. Kolozyum'la St. Angelo Kalesi'ndeki ağır silindir arasında da, ancak Hadrian tarafından tekrar kavranan ve arzulanan bağlantılar vardır. Demek *Pantheon*'un, kubbesi ve yıldız tezyinatıyla, yedi gezegeni simgeleyen oyuklarıyla ve yukarıdan aşağı bakan güneş-gözüyle kesin olarak evreni yansıtması gerekiyordu; Dio

57 Yunan mitolojisinde güneş tanrısı.

58 Romalıların yurtlarını koruyan ilâhlar.

59 Eski İtalya ve Roma dininde ateşi, yurdu ve ocağı koruyan tanrıça.

60 Ktonik: yersel –yeraltına da hükmeden– tanrılarla ilgili. Uranik: Yıldızlar ilminin ilham perileriyle ilgili.

Cassius bu bina için açıkça "semanın sureti" demişti. Mısır piramitleri ve tapınaklarının had safhada stereometrik evreni değilse de artık, onun mimarî nesnesi Stoik-astrolojik evrendir. Hâlâ rahatı bozulmamış gökyüzünün paganca mükemmelliğiyle doludur; yani sözün/aklın [Logos] mitosunun astral mitosa yöneltmek üzere olduğu itirazdan da, İsa'nın karanlığın dünya hükümdarlarına itirazından da (*Efeslilere Mektup*, 6/12) uzaktır. *Pantheon*'un dünya kubbesinin camideki tekrarı ise yalnızca görünüştedir; çünkü yükselen Hıristiyanlık gibi, *İncil*'i temel alan İslâm da bu dünyanın özünün geçici olduğuna inanır, onun da bir Kıyamet Günü, bir başka düzeni vardır. Dolayısıyla *Pantheon*, Spengler'in yorumladığı gibi Avrupa toprağındaki ilk cami değil, *son yalın astral binadır*. Kudüs'teki Ömer Camii, Ayasofya, Büyük Şarlman'ın Aachen'daki saray şapeli merkezî yapıya ve kubbeye bambaşka bir anlam kazandırır; bir dünya yuvarlağının değil, bu dünyanın ötesindeki içe dönük bir tanrının kurtarılmasının peşindedirler. Kubbe Hıristiyanlıktaki yerini kaybettikten sonra da mihrabın, İsa'nın dünyayı çember içine aldığı form olarak yuvarlaklığını istikrarla muhafaza etmesini sağlayan, işte bu aynı tahliye çabasıdır. Astral-mitsel mimarînin numune aldığı, muazzam çeşitlenen suretleriyle hep kendisine akraba olan muadil kavram ise *dünyanın mükemmelliği* idi. Artık o kadar dünya-biçimli değil de Hıristiyan-biçimliliğe eğilimli oluşuyla ilkin ancak Bizans'ın katılığı ayrılmıştır, Mısır'ın katılığından.

Zira bundan böyle öte tarafa ait bir evdir kastedilen ve inşaat onu izleyecektir. Ev artık pagan değildir, bu halihazır dünyadan *çıkış yolunda* bir yere kondurulmuştur. *İncil*'in başlangıcı olan dünyanın bol tezahüratlı girişi ile dünyadan çıkış yolunda olduğu vurgulanan bu ev, sadece görünüşte karşıtındadır. Kendi tanrısını dünyayı yapan olarak ve her şeyden önce, eserinden mevcut haliyle ziyadesiyle memnun bir özne olarak metheder. Mamâfih dünyayı kurana dair bu imgenin kaynağı *İncil* değildir, bizzat pagan bir imgedir bu, yani Yahudi-Hıristiyan toprağından başka bir yerde yetişmiştir. Pagan yaradılış destanlarının dahi hepsinde yer almaz; ne Yunan ne Nordik ne de Babil tanrı destanları, en yüksek efendiyi dünyayı kuran suretinde gösterirler. Dünyayı kuran tanrı esas itibarıyla Mısırlıdır ve Mısır dininin sa-

nat merkezi olan Memphis'ten gelir. Kutsal sayılan heykeltıraş atölyeleri de oradaydı, başlarında koruyucu tanrıları olarak Mısır'ın en yüksek tanrısı Ptah bulunuyordu. Ptah'ın ruhbanı eski Krallığın en kudretli ruhbanı olarak orada hüküm sürüyordu. *Huruç/göç tanrısı Yahve'den çok farklı* bir tanrı olan *Dünyayı Yaratan*'ın kök imgesi, Memphis'in heykeltıraş tanrısının ta kendisidir: Ptah. Dünyayı yapan özne olarak böyle bir sanatçı-tanrı, bir tek Mısır'da bulunur (Demiurg olarak Ptah'la ilgili karş. Breasted, *Geschichte Aegyptens* [Mısır Tarihi], 1936, s. 214). Dünyayı inşa eden ustanın ahvâdı ve onun eseri olan evrenin *İncil*'in/Hıristiyanlığın yönelimindeki görünüşte devamı da sırf Yahve'deki Ptah kavramına dayanarak ortaya çıkmıştır. *İncil*'in birinci bölümündeki tekevvün hikâyesine dayanan 5. yüzyıl rahiplik kodeksi, bu noktada Yahveciliğin 8. yüzyıldan devreden yaradılış hikâyesini saklı tutmuştur – tıpkı onun da Memphis kozmogonisini[61] koruduğu gibi. Genelde *İncil* mitosuna tesiri büyük olan Babil, yalnızca düzenleyici olarak tanrıyı taşımıştır *İncil*'e; gerçi bu da, Yahve'deki yaratıcı Ptah'ı iyice kuvvetlendiren bir tanrıdır. Babil'in imparatorluk tanrısı Marduk düzen kurucu sıfatıyla dünya kurucu Ptah'a katılmıştı, evrenin harikûlade yaratıcısına harikûlade bir evren naibi yakışırdı. Bu iki tanrı semânın suyuyla dünyanın suyunu birbirinden ayırarak, dünyayı kemale erdirerek, dünyanın girişinden ve başlangıcından itibaren her şeyi kusursuzca mükemmele eriştirirler. Böylelikledir ki, dünyanın girişi, yani onun öte taraftaki hiçbir eve, *halihazırdan herhangi bir huruca/göçe* muhtaç görünmeyen sözümona mükemmelliği, *İncil*'e de konmuş oluyordu. Böylelikledir ki, *İncil*'in yaradılış hikâyesinde, Ptah'ın modelini çizdiği Nil balçığı dip sularına dönüşüyor, zamanları düzenleyen yıldızlar konuyor, Ptah'ın eserine hükmedici yerel ayrım ve nizam tayinleri dahil ediliyor, yaradılış günlerinin sırası belirleniyordu. Kısacası, Mısırlı dünya inşaat ustasıyla, Babilli nizam vericiyle, *İncil*'in ünlü yaradılış eseri çıktı ortaya. Destansı mükemmelliğiyle, pagan olmayan mimariye de kozmomorfik bir görünüş getiren bir eserdi bu. Fakat bu mükemmelliğe *İncil*'de yalnızca bir defa değinilir (*Tekvin*, I, 31) ve en yüksek tanrının kemale erdirdiği, bir sanat eseri olarak dünyanın men-

61 Evrenin doğumuna, oluşumuna ilişkin mitsel öğretiler.

şei, *İncil'in karşı-ülkesidir*: Mısır-Babil. Çünkü Mısır'dan hurucun tanrısı olan Yahve'nin kendisi, hâlihazır dünyanın ölçüsü olmaya yabancıdır, onun Kenan'ı evren değildir. Yeni bir gök ve yeni bir dünya vaat ederek eskisinin yani Tekevvün'ün dünyasının artık yâd edilmemesini isteyen İşaya-Tanrı ise, şayet isyankâr demeyeceksek, basbayağı ters davranır olmuş bitmiş evrene – öncelikle de bu dünyada Yahudilere nasip olan evrene (İşaya 65, 17). Ve *pagan olmayan, tam mânâsıyla anti-Mısır inşa sanatı, yalnızca Huruç'un kendi önüne koymak istediği bu öte yakanın, Kenan'ın evine aitti*. Eyüb'ün kitabındaki Amos'taki ve bazı mezmurlardaki kadim yani kozmo-teolojik mimarî imgelerin de bu Huruç/Göç tasarımına diyecek bir şeyleri yoktur; hemen oracıkta başka bir umut, başka bir temel ilke tarafından aşılırlar. Gerçi Amos "odur [Yehova'dır]," der, "yukarı odalarını göklerde yapan ve kubbesini yer üzerine kuran;" 104. mezmur, semâyı bir halı,[62] yeryüzünü [asla sarsılmasın diye] temeller üzerine kurulmuş olarak metheder; Eyüb 38. Bab'ında (4-6) dünyayı kurarken üzerine ip çektirir, temellerini bir şeyin üzerine kaktırır, bir köşe taşı koydurur. On Emir'in saklandığı sandığın bulunduğu kutsal çadırın tertibatı da, dünyanın mükemmelliğiyle belirli bir analoji içinde nakledilir: Kudüs/Süleyman mâbedinin en mukaddes yeri semâya, hariçteki ibadet yerleri dünyaya, avlu denize, yedi kollu şamdan göğün yedi ışığına tekabül eder. Süleyman Tapınağı bile orantılarının ve parçalarının mütemadî rakam dizileri ile, basamaklı tapınaktan ve piramitten beri bilinen ve semavi Kudüs'ün astral-mitsel yıldız kalıntılarıyla da rücu eden kutsal geometriyi hatırlatır. Fakat bütün bunlar, tekerlek biçimli Gotik pencerede Zodyak'ın yer almasından veya Bizans kubbesinin gök kubbeyle benzerliğinden daha fazla bir şey ifade etmez; yabancı beden her şeye rağmen tabi konumda, Ptah'ın sarayı Huruç/Göç Kilisesine çevrilmiştir. Sonraki dönemlere, Gotik inşa sembolüne akan Gnostik ışık süduru dahi, evrenin refleksinden yani her ne surette olursa olsun *Panteon*'dan kesinlikle farklıdır; zira Hıristiyan Gnosis'inde "ikinci devir"den, müstakbel bir dünyanın devrinden gelir. Hâsılı, şurası kesindir: Daha iyi bir dünyaya dair mimarî düşlerin dinler tarihi açısından mecrası ve menfezi Mısır'da güneşe tapma, *İn-*

62 Mezmurlar'ın resmi çevirisinde: çadır ("Gökleri bir çadır gibi geren...")

*cil*'deki peygamber dilindeyse Huruç'tur – yani şimdiye kadarki dünyanın Mısır'ından çıkış. Söz konusu ideoloji içinde bu, Maimonides'in[63] mimariyle ilgili bir yazısında yoğun bir tarihsel içkinlikle, yani uzmanlık ideolojisiyle yaptığından daha açık seçik ifade edilemez. Maimonides, İbrahim'in Moria Dağı'nda ibadet için Batı yakasını seçmiş olmasına dair efsaneyi yorumlarken şu hükme varır: "Bunun sebebi, o zamanlar dünyada hâkim olan inanışın güneşe tapma olması, güneşe tanrı gibi ihtiram edilmesi, böylehkle bütün insanların yönünü şeksiz şüphesiz doğuya dönmesidir. Bundandı İbrahim'in Moria Dağı'nda, yani mukaddes yerde yüzünü Batı'ya dönmesi; böylece güneşe sırtını çevirmiş oluyordu" (*Führer der Unschlüssigen* III [Kararsızların Önderi], Meiner, 1924, s. 275). Bu, Kolomb için bile hâlâ dünyanın yaratıldığı ve dünyevî cennetin bulunması gereken yer olan Doğu noktasının anti-Mısır, anti-Babil etkisi altındaki bir tashihidir. Ama her şeyden önce astral mitosun kurulmuş olduğu yer – mimarlık sanatının rehber mekânını son kertede kozmik-geometrik olarak tutan yer, yani. Oysa *İncil*'deki Hıristiyan inşa ideolojisinde, öncelikle de onun mimarî sembolizminde dünyanın dışsal güneşin yükseldiği istikametinden mecburen yüz çevrilirken, güneşin halihazır dünya düzeniyle beraber sönümlendiği ve battığı istikamet giderek tercih edilir. Augustin'le beraber, ortaçağ boyunca, özellikle de Gotik'te kilise inşasının, merkezlendirilmiş düzenin değil de federatif özgürlüğün –ki burada "Tanrı'nın çocuklarının özgürlüğü" olarak düşünülür– nişanını taşıyan başka bir inşanın sureti olarak kutlanması, bundandır. *Kayadan ve taştan yontulmuş yeni bir dünya ve insan cemaati inşası* denemesi olan Gotik, radikal bir şekilde, orada duruyordu. Onun mimarî umut imgesi, Kıyamet'in son bölümünün ortaçağ insanlarına anlattığı "âb-ı hayat"tı, "yaşam ağacı"ydı. Sonra bu imge, katedrale atfedilen öngörücü tasavvurun ön-mekânında, "yeni semâ"yı ama aynı zamanda "yeni dünya"yı da oluşturacaktı. Kulenin ve sütunların devâsâ yatay hareketliliğiyle; iç mekânda, ortaçağ müminlerine mevcut dünyadan bambaşka bir Hıristiyan dünyasının ışığını düşüren resimli pencere camlarıyla... Eski mimarî sanatının radikal

63 İbni Memun. 12. yüzyıl Endülüs'ünde (Kordoba), İbni Sina ve Farabi'nin eserlerinden ilhamla Yahudiliği Aristotelesçilikle telife çalışan Yahudi filozof.

tasarılarında taş gibi veya yaşam ağacı gibi olmak istemek üzerine, şimdilik bu kadar. Tek sorun, rehber mekânlar olarak kristal veya ağacın, dinsel ideolojilerinin içlerinden çekilmesinden sonra, hele bir de geç kapitalizmin mimarîyi tümüyle hiçleştirmesinin ardından nasıl ve ne iş görebilecekleridir. Tabii yine alternatifler oluştururlar: Yunan klasizminde –hemen hiç dinsel ideoloji olmadan– soyut tarafından önü alınmış alternatifler. Ancak mesele, onları somut bir birlikle aşmaktır; bereketi öldürmeyen bir açık seçiklikle, canlı süslemenin özgürlüğünü dışlamayıp kendi içeriğine dönüştüren bir kristal düzeniyle aşmak.

## II. BOŞ MEKÂNIN İNŞASI

### *Yeni evler ve sahici açıklık*

"Bir doğum forsepsinin perdahlı olması gerekir, şeker kıskacının ise hiç de değil."
– Ernst Bloch, *Geist der Utopie* [Ütopyanın Tini], 1918.

Bugün evler birçok yerde her an seyahate hazır gibi bakıyorlar yüzümüze. Süssüzlüklerine rağmen veya belki tam da bu nedenle, üzerlerinde veda ifadesi taşıyorlar. İçleri hasta odası kadar aydınlık ve kel olan bu evler, dışarıdan bakıldığında hareketli çubuklar üzerindeki kutulara benziyorlar – ama aynı zamanda gemilere de. Düzayak güverteleri, lombozları, yan merdivenleri, güverte parmaklıkları var, beyaz ve güney güney ışıyorlar; içleri gemiler gibi kaybolup gitmeyi çekiyor. Evet, Batılı mimarînin ince ruhluluğu o kadar ileri gitmişti ki, epey uzun zamandır, arka yollardan, savaşın, Hitlerci savaşın kokusunu alıyor ve kendini savaşa hazırlıyordu. Saf dekoratif gemi formu bile, bugünün kapitalist savaş dünyasında insanlara bir kaçış motifi olarak yeterince reel görünmez. Epeydir, yapay ışıklandırmalı, yapay havalandırmalı penceresiz evler tasarlanmaktadır bu dünyada: içi dışı çelik kaplamalı panzer-evler. Zaten genel olarak, modern mimarî doğuşunda dışa, yani güneşe ve kamusallığa yönelmişken, şimdilerde –en azından konutlar açısından–, dışa kapalı yaşamın güvenliğine olan ihtiyaç artmıştır. Yeni inşa sanatının ana çizgisi

başlangıçta açıklıktı: bu çizgi, karanlık taş mağaraları kırıyor, hafif cam duvarlarla bakış açıları açıyordu; fakat dış dünyayla denkleşme arzusu için henüz erkendi, kuşkusuz. İçeriyi dışa vurmanın neticesi, içi boşluk oldu; dış dünyaya yönelik güneylik arzusundan da, kapitalist dış dünyanın bugünkü suretine bakarsak, mutluluk doğmadı. Çünkü bugün sokakta ve güneş altında iyi olan hiçbir şey vuku bulmuyor; açık kapı, kocaman açılmış pencereler artık birer tehdittir faşistleşme koşullarında. Ev bir kaleye dönüşmelidir yine, yeraltı mezarı olmayacaksa şayet. Dış dünyayla dolu geniş bir pencereye gereken şey, çekiciliği olan yabancılardır, bölük bölük Naziler değil. Keza zeminden tavana cam kapı, şöyle bir bakıp içeri dalacak güneş ışığını varsayar, Gestapo'yu[64] değil. Birinci Dünya Savaşı'nın siperleriyle de genellikle bağlantılı, ama her şeyden önce ikinci Savaş'm beyhûde Maginot hattıyla[65] beraber, bir yeraltı şehri planı gelişti; bir güvenlik şehri olacaktı bu. Gökdelenler yerine "*earthscraper*"ları[66] çağırıyordu bu tasarılar, tavanda ışıl ışıl delikler, bodrum katta hayat kurtarıcı bir şehir. Yukarılarda, ışıkta ise uçan bir şehrin Stuttgart'ta da Paris'te de ütopyası kurulan daha az reel ama yine de dekoratif kaçış planı göz gönüne seriliyordu: evler birer küre suretinde bir direğin üzerinde dikiliyor veya sahici balonlar olarak tel halatlarda asılı duruyordu; bu ikinci durumda, sallanan binalar doğrusu biraz fazla kopuk ve çekip gitmeye meyyal görünüyorlardı. Fakat bu oyun formları da yine, yalnızca evlerin bu tarafta mağaralar olarak, beri taraftaysa direkler üzerindeki halleriyle düşlenerek tasarlanmaları gerektiğini gösterirler.

Ya peki, böyle bir zemin üzerinde yine de aydınlığa doğru bir sıçrayış gösterilecekse? İnşaat tekniği bakımından fiilen zaten denenmiş olana, bu kez sıra sıra pencerelere ve aynı derecede çıplak-yalın evlere ve eşyalara dönük huzursuzluğu *onaylanmış* bir arzuyla girişilecekse. Elbette, buna benzer bir şey, önceki yüzyılın küfünün ve onun emsalsiz tezyinatının temizlenmesi olarak

64 Nazi rejiminde Gizli Devlet Polisi (*Geheime Staatspolizei*).

65 Birinci Dünya Savaşı sonrasında Fransa'nın kuzey ve doğu sınırları boyunca uzanmak üzere inşasına girişilen tahkimat hattı. Ancak hat, Nazi ordularınca kolayca aşılmıştır.

66 "Yer-delen"ler.

takdim etmişti kendini. Ama bu iş uzadıkça açık seçik ortaya çıktı ki, salt 'bir kenara bırakmak'tan öte bir yere gitmiyordu bu ve geç dönem burjuva boşluğunda başka bir yere gideceği de yoktu. Ve yine uzadıkça açık seçik görüldü, *Bauhaus*'un[67] ve onunla bağlantılı her şeyin üzerindeki şu yazılı şiâr: Yaşasın, aklımıza artık başka bir şey gelmiyor. Bir yaşam modeli geç-burjuva dönemdeki kadar yozlaşmışsa, artık örtülü değil de kararlı biçimde ruhsuz olmanın dışında, salt mimarîye ilişkin bir reformun erişebileceği hiçbir şey yoktur. Bu pelüşle çelik sandalye arasında, Rönesans üslûbu postaneler ile yumurta kolisi arasında, fanteziyi kurcalayan üçüncü bir şeyin olmamasının etkisidir. Bu etki, tenhada kalmış bir şey değil de yalnızca ışık saçan bir *kitsch* havası taşıdığı oranda, üşütücüdür de; başlangıcında nasıl da temiz olduğu, zira toz emici bir kasıt taşıdığı, ne denli tartışma götürmez olursa olsun. Adolf Loos Avrupa'da, Frank Lloyd Wright Amerika'da, bu taklitçi kabarcıklara karşı ilk ret çizgilerini çekmişlerdi. Wright'ta bir şehir nefreti de vardı gerçi, kâh anarşistçilik oynayan, kâh sağlıklı bir nefret; caniyâne irileşmiş şehirleri "*home town*"lara,[68] bir "*Broadacre City*"e[69] bölerek, herkese sahip olmaya alıştığının on misli mekân ayırarak. Corbusier ise tersine, yüksek-şehirli bir "ikamet makinesi"ne övgü düzüyor; Gropius'la, hatta yeni nesnelciliğin[70] çok daha düşük yaratıcılarıyla beraber, kendini o kadar ilerici diye satan ve o kadar da çabuk donuklaşan, o kadar çabucak paslanan şeyleri, mühendislik sanatı olarak tanımlıyordu. Nitekim o çelik möble, beton küp, yassı çatı mahlûkâtı bir kuşaktan fazla zamandır tarihsiz bir şekilde olduğu yerde duruyor, yüksek-modern ve sıkıcı, görünüşte cesur ama aslında gayet bayağı, sözümona her nevi içi boş süslemeye karşı nefretle dolu ama öte yandan o feci 19. yüzyılın herhangi bir taklit üslûbundan daha fazla şemalara kaptırmış paçayı. Ta ki, Fransa'da da, Perret gibi önemli bir beton mimarının şu açıklamasına

67 Almanya'da 1920'lerde ve 30'larda –Nazi iktidarına dek– faaliyet göstermiş, sanatla zanaatı ve işlevselliği birleştirmeyi hedefleyen, çığır açıcı mimarlık okulu. Düz çevirisiyle: inşa edilen ev.

68 Kent-yurt; mahalle.

69 Geniş arazili kent.

70 *Neue Sachlichkeit*. 1925'te dışavurumculuğa karşı ortaya çıkan ve 'nesnel gerçekliği' temsil etme iddiasında bulunan sanat hareketi.

varıncaya dek sürdü bu: "Tezyinat daima bir inşaat hatasını örtüyordur." Klasisizme bir imrenme de eksik değildir burada; kısmen geometrik formları nedeniyle, kısmen sükûnun birinci yurttaşlık vazifesi sayılması nedeniyle, kısmen de soyut insanîlik icabı. Corbusier'nin "*La ville radieuse*"[71] programı, her köşede bir Yunanî Paris arar ("*Les éléments urbanistiques constitutifs de la ville*"[72]), Akropolis'te bir tür genel-insanî tin görür ("*le marbre des temples porte la voix humaine*"[73]). Fakat Yunanistan da, mimarî unsurların salt işlevsel olarak ilişkileneceği, bunun ötesinde ayırt edilmemiş "*Être humaine*"[74] de, burada daha evvel hiç olmadığı kadar soyutlamaya dönüşmüştür. Bu sebatkâr işlevselcinin şehir planlayıcılığı da özel ve soyuttur; baştan aşağı "*Être humaine*"e kesmiş bu vaziyet altında, gerçek insanlar evlerin ve şehirlerin içindeki normlandırılmış termitlere veya bir "ikamet makinesi" içindeki –haddinden fazla organik– yabancı cisimlere dönüşürler; o denli kopuktur her şey gerçek insanlardan, yuvadan, âfiyetten, yurttan. Bir inşa sanatı zeminin, uygunsuzluğunu dert edinmediğinde olacağı budur. "Saflık" ihmalden ve fikir kısırlığından, neşelilik –şayet aldatmaca değilse– devekuşu politikasından ibaret kaldığı ve dört bir yanda ışımak isteyen gümüş güneş de krom kaplanmış sefalet olduğu müddetçe de böyle olacaktır bu. Mimarî bütün buralarda yüzey olarak vardır, ebediyen işlevsel yüzey; en şeffaf halde bile görülecek bir içeriğe sahip değildir, mimarî bir içeriğin tomurcuklanmasından ve tezyin edici çiçeklenmesinden yoksundur. Mamâfih bu soyutluk camla mükemmel bağdaşır, camın içinde tuhaf biçimde yaratılabilir; yenikozmik bir tarzda Hiç'ten çıkmış, hava ve ışıktan yontulmuş boşluk. Scheerbart'ın bir müridi olan Bruno Taut böyle bir "sema evi" eskizi çizmişti (karş. *Die Stadtkrone*, 1919): kesit yedi üçgenden oluşur, duvarlar, tavan ve zemin camdandır, evi renkli bir yıldıza çeviren bir ışıklandırma vardır. Tam da cam mimarîsini evrenselleştirmiş olan "pankozmik" Paul Scheerbart'ın izinde, neticede tüm dünya kristale dönüşecek şekilde yeniden inşa edi-

71 Bir odaktan çıkan ışınların saçılımını model alan şehir.

72 Şehrin kurucusu olan şehircilik unsurları.

73 Tapınakların mermeri insanlığın sesini taşır.

74 İnsanlık.

lecekti. Taut, yeni saydamlığın numunesi olarak, Claudel'in "Beyan"ından şu dizeyi zikrediyordu: "Tanrısal ışığın dalgalarında, planlı, bilge, inşaat ustası/ oturtuyor taştan iskeleti bir süzgü gibi/ şimdi tüm bina bir inci damlası." Taut'un programlarında en modern malzemenin yanında sayıların mistiğine de, nihayetinde renklilikle ilgili astral mistiğe de yer vardı; böylece beyhûde de olsa, Hiçlikten bir Mısır macerası doğuyordu. Bunun yanında, Hiçlikten çıkan bir Gotik de kırıp geçiriyordu ortalığı, tutulmaz roketler gibi fırlayan içeriksiz ışınlar ve ışın demetleriyle. Yalın ereksel form ve rabıtasız taşkınlık ikici [düalist] dururlar ama tamamlarlar da birbirlerini; öyle ki, makine üslûbu soğur ve sırtındaki yükten kurtulur, lâkin fantezi de o oranda yurtsuzlaşarak iyice mahvolur. Oysa eski inşa sanatında, Vitruv'un koyduğu üç ilkeden *utilitas* ve *firmitas* hiçbir yerde eksik olmazdı, *venustas* veya fanteziyi içlerine nüfuz ettirir, böylece gerek parçada gerek bütünde binayı baştan ayağa tezyin ederlerdi. Ancak çöküş halinde, ereksel formla fantezi de artık bir araya gelemezler; bu ikincisi, bazı dışavurumcu ressamlarda olduğu gibi –mimar olarak değil, ressam olarak– azâmetli ve çoğu zaman da anlamlı bir nitelik kazandığında bile. Gerçi her şeyi kuşatan burjuva Hiç'inden veya yarı-Hiç'inden ötesiyle bir rabıta aranıyordu pekâlâ; çoğunlukla yarı yarıya mühendislik tekniğince, yarı yarıyaysa herhangi bir anlam ve idrakten yoksun olarak: "evrenin yasaları"yla bir rabıta deniyordu buna. Lâkin resimdeki ve plastik sanatlardaki ganimet ne denli ilginç olursa olsun, inşa sanatındaki Taut ve Scheerbart varlığı o denli verimsiz kaldı. Mimarlık diğer plastik sanatlardan çok daha fazla toplumsal bir yaratım olduğundan ve öyle kalacağından, onun geç-kapitalizmin boş mekânında serpilmesi mümkün değildir. Ancak başka bir toplumun inşasının başlaması, yeniden, bizzat kendisindeki sanat arzusunun aynı anda hem inşaî hem tezyinî nüfuzunu taşıyan sahici mimarlığı mümkün kılacaktır. Soyut mühendis üslûbu, edebiyatçılar onu ne kadar şişirse de, cilâlı ölümü seher aydınlığıymışçasına takdim eden "modernlik" ne kadar tazelik yanılsaması yaratsa da, asla nitelikselleşemez. Hâlâ fazlasıyla soyut olan günümüz tekniği, estetik terbiyeden geçmiş haliyle, sanatsal ikame suretiyle dahi, o boş mekândan dışarı çıkaracak yolu bulamaz. Bu boş mekân, daha ziyade, şu sö-

züm ona mühendislik sanatına nüfuz eder – tıpkı o da kendi boşluğuyla zorunlu olarak boş mekânı büyüttüğü gibi. Burada dikkate değer olan tek şey, bu zamâne fenomenlerinin kendi kendilerini terk etmeye dönük bir istikamet almalarıdır – işte şu gemi suretindeki ev. Kuşkusuz, yeni bir topluma doğru tomurcuklanan yeni insan ve doğa ilişkileri, mimarî taslaklara ve tezyinata da yansıyacak şekilde olgunlaştığı ve belirginleştiği oranda burada da dönüşüm uğrakları serpilir. Mirasla dolu, tarihselcilik olmadan, hele –herhalde söylemeye gerek yok– rezilâne üslûp kopyaları olmadan, Kuruluş Devrinin[75] budaklı romantizmi olmadan. Aşırılıklar setine ve *kitsch*'e karşı, yaratıcılığın bereketine açılan bütün kaynakların baki kalmış olanlarının arındırılması, bakımının yapılması, akacağı mecraların temizlenmesidir esas olan. Bundan önce, inşa sanatının makineden radikal biçimde ayırt edilmesi gelir. Bugünün veya dünün görece en ilginç olanı: Camdan bina ütopyası da şeffaflığı hak eden suretlere ihtiyaç duyar. İnsanı bir soru olarak muhafaza eden ve daha henüz dolayımlanacak, açımlanacak cevap olarak da kristali muhafaza eden biçimlendirmelere ihtiyaç duyar. İşte o zaman inşaat ustası belki eserine "inciden bir damla" konduracak, ama onun yanında nihayet, yitmiş ve daha az şeffaf bir şifreyi de verecektir: yaratıcılık bereketinin çekirdeğini – tezyinatı.

### *Şehir planları, ideal şehirler ve tekrar sahici berraklık: Bereketin kristale nüfuzu*

Diğerleriyle beraberken, evler seyahate hazır gibi bakmazlar artık. İyi inşaat ustası gruplara, meydanlara, bir şehre ihtiyaç duyar, öyle ki şehir artık kaybolup gitmelerin zaruretini duymamalı, uzun vâdeli planlanmış olmalıdır. Yarına dair bir umuttur bu ve yarının şafağının söktüğü, bugünden doğduğu yerin umududur; lâkin inşaat sanatının kendisi kadar eski bir umuttur, mimarlıkta kayıtlıdır ve doğallaşmıştır oradaki mevcudiyeti. Dolayısıyla şehir plancılığı hiç de yeni zamanlarla sınırlı değildir, bu yüzyılda ve öncekinden bir evvelki yüzyılda sıklıkla zuhur etse

75 19. yüzyıl Almanya'sı ve Avusturya'sında, 1873 büyük borsa krizine ön gelen, büyük bir sanayileşme atılımının yaşandığı dönem.

bile, aynı dönemde tuhaf biçimde engellerle de karşılaşır. Çünkü burjuva toplumu gerçi kâr icabı hesaplayıcı bir toplumdur ama anarşist iktisadiyatı icabı aynı zamanda düzensiz bir iktisadî tesadüfler toplumudur da. Bundan ötürü, tam da önceki yüzyılın azametli inşaat spekülasyonuna borçlu olduğumuz sanayi şehirleri ve mahalleleri, başlı başına düşünülmemişlik ve plansızlık örnekleridir. Çoraklıkları, taştan uçurumları, hiçliğe uzanan meyus sokakları, ağlak veya çalıntı böbür üslûplarının *kitsch*'i birörnektir yalnızca; geri kalan tertibat ise tıpkı temelindeki kâr itilimi kadar anarşistçedir. Buna mukabil, tam da kapitalizm-öncesi zamanın müterakki denen şehirleri, görece düzenlenmiş bir üretim biçimi zemininde, hiç de öyle rastgele oluşmuş değildir. Antik çağdan kalma belirgin şehir planları vardır; keza Nil'den Himalayalar'a süratle şehirler kuran İskender'in zamanından da planlar kalmıştır. Bu planların başlangıcından itibaren mimarı temayüz ettiren, üstelik şaşırtıcı biçimde toplumsal inşacılığa yakın duran, düşünülmüş ihtimamdır. Aristoteles, mimarî ve politik planlama arasında düşündürücü bir ikilik kurarken Hippodamos adlı bir mimara değinir: "Miletli Euryfon'un oğlu, şehirlerin taksimatını (*diairesis*) bulan ve Pire'yi bölümleyen Hippodamos... aynı zamanda, pratikte devlet adamı olmaksızın, en iyi anayasa üzerine bir şeyler söylemeye teşebbüs eden ilk kişiydi" (*Politika* II, bölüm 8). Mimarî ve politik planlama arasındaki temas bu denli eskiye dayanır: Hippodamos devlet çerçevesi içinde Kült'e, kamu yararına, özel mülkiyete hizmet etmek üzere de bir *Diairesis* planlamış ve bunun inşa planını neredeyse toplumsal bir temele oturtmuştu. Öteden beri Sezarlık cinnetinin bir parçası olan ve onun inşa ihtirasını hesaba katan mübalağa eksik değildi planlamada – lâkin planlı ve yöntemli bir cinnetti bu da. İskender ve onun inşaat ustası Dinokrates, Athos dağının eteklerini yekpâre bir heykel kütlesi gibi oyarak iskâna açmayı düşlüyorlardı; bu dağdan heykel sol yanında bir şehri taşıyacak, sağ yanındaysa dağın bütün nehirlerinin suyunu toplayıp antik bir Niagara misali denize akıtan bir çanağı tutacaktı. Sadece aşırılığıyla değil, düşünülmüşlüğüyle de, herhangi bir yeni feodal kurgucu-barok tarzın yanına yaklaşamayacağı bir şehir fantezisidir bu. Augustus Roma'yı tuğladan mermere dönüştürdüğünde de, sonra

Konstantin Bizans'ı payitahtına çevirdiğinde de mevcuttu şehir planları – yarı geomantik, demek astrolojik düzende olsa bile. Romantizm ve onun ısıtıcıları tarafından bilhassa "güdüselci" olduğu söylenen ortaçağ da, şehir plancılığında *sui generis* bir zenginlik taşır. Ortaçağın başlarında yerleşimler titiz bir mütalaayla, kaleyi merkez alarak kurulurdu; hatta Güney Fransa'daki, Doğu Almanya'daki kolonyal şehirlerde de hep aynı planın uygulandığı görülür. 19. yüzyılın inşa anarşisiyle patlayan bireyselci tesadüfîlik bir yana, ancak kapitalist hesapçılığın, yani meta toplumunun bu öteki yüzünün, rasyonel şehir ütopyalarını sayıca çoğalttığı, bir gerçektir. Tesadüflerin üzerinde bir soyut yasa olarak yer alan hesaplamamn/hesapçılığın bir parçası olan iktisadî anarşiyle patetik-kurgusal bir zıthk içinde... Özellikle Fransız Devrimi'nden evvel, küçük ve orta sanayicilerin büyük kitlesi henüz kurtuluşa ermemişken, manüfaktür evresi her şeye nizam veren bir genel bürokrasiyi vaz'ederken, vaktinden önce gelmiş bir tertibat, satranç tahtası, çember, kısacası planlamaya ve yeni inşaya dair biçimsel bir şehir matematiği rağbet görmüştü. Tek tek binalardaki süslemeler ne denli coşkun kabarırsa kabarsın, bina grupları ne denli hâlâ bol kavisli Veduta'yı esas alırsa alsın; tek tek barok binaların kesiti gibi onların planlanan gruplaması da sıkı sıkıya simetrikti. Gali-Bibiena'nın değil, Versailles bahçelerinin ve Descartes'm hükmü geçiyordu burada; ancak Rokoko bu simetriyi kaldırmıştır. Bunun dışında Barok'u hep küçümseyen Goethe'nin *Hermann ve Dorothea*'da neşeh ve sevimli bir bina olduğunu söyleyebildiği, Mannheim'daki gibi bir barok yeni imar yapısındaki satranç düzeni, barok mimarînin taşkın organik üslûbuyla neredeyse eşzamansız, neredeyse klasisist bir karşıtlık içindedir. Barok toplumunun kültive olmuş sohbetlerindekiyle aynı gerilim vardır burada: onun en ilginç bulduğu şey insanî tutkulardı ve bununla ancak tek bir şey rekabet edebilirdi: matematiğe olan ilgi. Böylelikle kale mühendisleri de saray ve kilise mimarlarıyla işbirliği yaptılar; en önemli Barok mimarların birçoğu, Hildebrandt, Balthasar Neumann, Welsch, Eosander, işlevsel askerî inşaatçılıktan geliyorlardı ve mimarî fantezilerini sürdürmenin yanı sıra, bu alanı da idare etmeyi sürdürmüşlerdi. Barok, şaşırtıcı biçimde, heyecana kapılmayla burjuva hesapçıhğının, karşı-re-

formasyonla askerî geometrinin bu yan yanalığını barındırıyordu; galip gelen, özellikle de şehir plancılığında Rönesans kalıbına rücu eden ikinciler oldu. Burada hep, 17. yüzyılda dünya imgesinin had safhada mekanikleşmesiyle taşkın organik Barok tezyinatı arasındaki çelişkiyi görürüz. Elbette, o zamanın matematiği de bir hareket matematiğidir, işlev kavramı kendini dayatmaktadır, flüksiyon ve diferansiyel hesapları, yani bir Sonsuz'un Veduta'sı. Fakat dünya imgesinin kendisi Descartes'ta, hatta Spinoza'da bile, anorganik bir imgedir, yani esas itibarıyla mekaniktir. Barok felsefesinin inşaat planlarındaysa azami kristal berrakhğının hükmü geçer, *more geometrico.*[76] Plastik sanatlardaki, mimarîdeki, keza edebiyattaki organik aşırı yüklemenin yanı sıra, böylece matematiksel bir ön cephe yükselmiştir: Berraklık, kristal. Denebilir ki, mimarî Barok'un "gotiği"nin yanında, fikrî Barok'un "Mısır"ı duruyordu (en dikkat çekici biçimde, Spinozacılıkta). Bu kristal öz ayrıca kolaylıkla yeni-feodal Barok'taki tüm düzen eğilimleriyle, hispanikleştirmelerle bağlantıya geçiyordu. Kristal öz, Rönesans'ın imgeleri ile Rönesans sonrası Barok'un devlet romanlarında yer alan ütopik mimarî imgeleri arasındaki farkta da kendini gösterir. Thomas More liberal toplumsal ütopyasında tasarladığı en iyi devleti müstakil evler, bodur binalar, ferah bahçe-şehirlerle süslerken, yüz yıl sonra Campanella'nın otoriter ütopyasında konut blokları, yüksek binalar, tamamen merkezîleştirilmiş bir şehir imgesi zuhur eder. Bu şehir imgesinde, –bitişik duvarlarla, kozmik duvar freskleriyle, toplamda dairevî tertibatıyla–, pergelle çizilmişçesine bir matematiksel kurgunun hâkimiyeti vardır; astrolojik belirlenimli genel düzen ütopyasının sonucudur bu. Fakat bunun ötesinde genelde geometrik olan, Barok'un şehir planlarından beri, her ideal burjuva şehrinin, hesaplı kitaplı şehir fikrinin parolasını teşkil etmiştir. Tabii şehir planlamasını hiç bilmeyen çağlar, yani şehir planlamasının bireysel kâr iktisadiyatı tarafından baltalanmakla kalmayıp tamamen ortadan kaldırıldığı 19. yüzyılın ikinci yarısı hariç. Mamâfih o zamana dek ve sonra tekelci kapitalizm evresinde, sözümona tanzim edilen bir emperyalist iktisadiyatın koşullarında tekrar, düzenli tesisat, binalar ve şehir imgeleriyle daima Mısır tarzına

76 Geometrik tarzda.

sınırdaş bir kült hüküm sürer. Bu aynı zamanda, villalı mahallelerdeki bir kısım yamuk sokak lüksünü bir kenara bırakırsak, Gotik şehir imgesiyle, eski Alman şehirlerinin açılılığı, köşeliliğiyle, derin-ferah dolgunluğuyla her türlü teması da dışlar. Kapitalist toplumun artık insanlara sunmadığı bağlanma duygusu, şehir geometrisiyle ikame edilmeli veya bu duygunun yeni baştan zihinlerde kurulması sağlanmalıydı. Şehir geometrisi, en bariz bazı örneklerinde tekil olarak da görülebileceği üzere, *tümüyle yeni dönemin burjuva şehir kurgusunun ütopyası* oldu. Bu örnekler toplamda tesadüfün iktisadiyatıyla olan ve bu iktisadiyatın anarşikliği nedeniyle gitgide tırmanan tezadı kapsar, fakat aynı zamanda onun yabancılaşmasının ve ruhsuzluğunun gitgide artan özürcü onayını da kapsarlar. En talihli halde, yani açığa çıkarıcı gerçekleşmenin programı dışında, bir şehir kristalinin somut düzeni ('neyin düzeni?' sorusunun cevabına bağlıdır bu) geriye itiyor veya hâlâ saklıyor olmasının ifade ettiği *sorunu* kapsarlar.

Demek aranan basbayağı, düzensiz yaşama daha berrak bir yaşamın çerçevesini çizmekti. Bu türden en erken taslak 1505'te Fra Giocondo'dan çıktı: bu düş şehri yuvarlaktır, ortasında kubbeli binaların bulunduğu dairevî bir meydan vardır, caddeler güneş ışınları gibi bu meydandan yayılır. 1593'te, Markus Meydanı'ndaki proküratör[77] konutlarını inşa eden Scamozzi, birbiriyle bağlantılı kapıları, birbirine eş yarımları ve çeyrekleriyle düzenli bir poligon-şehir tasarladı (Udine'deki Palma nuova buna göre tesis edilmiştir). 1598'de, Vasari il Giovane'de, *Cittá ideale*[78] dikdörtgen ve dairevî tertibatların birbirine bağlanmasından meydana gelir: ortada yön tayin edici büyük binasıyla ana meydan vardır, buradan güneşin ışınları gibi sekiz cadde uzanır, caddelerin hedef noktaları büyük kapılardır, diğer sokaklar dik açılı bir şebeke içinde düzenlenmiştir. Uzunca bir süre sadece Roma harabelerinin hakkedicisi olarak takdir gören Piranesi (1720-1778), erken klasisizmden, bir ideal şehri yalnızca tertibatıyla değil, evlerinin hatlarıyla ve tezyinatıyla da burjuva toplumunun giderek daha fazla eksikliğini duyduğu o simetriyle donatmak üzere yararlandı. Hatta Sovyet Rus mimarîsi Piranesi'nin kimi unsurlarını

77 Üst düzey devlet adamı.

78 İdeal şehir.

ve şehir inşa ütopyalarını devralmıştır ("*penseur dans le domaine de l'architecture*"[79] diye tanımlıyordu onu Sovyet mimarı Sidorov), özellikle de kemeraltı ve meydan düzenlemelerini, kule inşası ve yükseklik oranlarını. Tüm ütopyacı mimarî tarihi boyunca herhalde geleceğin yerleşimlerinin en tuhaf tasarımcısı, ancak bugün hakkı verilen (karş. Kauffmann, *Von Ledoux bis Corbusier* [Ledoux'dan Corbusier'ye], 1933) Fransız devrimci mimar *Ledoux*'dur. Ledoux (1736-1806), imparatorluğun yaptığı gibi temsilî bir klasisizm gütmemiş, buna mukabil onu çok yönlü hale getirmiştir. Ledoux, mesleklere göre eklemleşmiş bir komünü gözeterek, ideal şehir Chaux'yu tasarladı. Böylece inşaî birlik bir yandan küçük gruplara bölünerek gevşetilirken bir yandan da bütünleştirilmiş oldu; modern pavyon sisteminin tezahürüdür bu tasarı. Şehir merkezi teşkili ve sonsuz periferiler yerine Ledoux dört bir yanda iş merkezleri ve yeşil alanlar planlar; kullanışlılığı ifade eden bir "konuşan mimarî" vardır bu planlarda. İdeal şehir, sakinlerinin mesleklerine tekabül eden değişik bina tipleri içerir (oduncunun evi, bekçinin evi, tüccarın evi ve saire); hatta bir "tutkular evi" (bir tür cinsel özgürleşme tapınağı), bir "kadının şân evi", bir "birlik ve beraberhk evi" vardır. Ancak bu evlerin geometrisi, stereometrisi, yine o göreli gevşemeye sınır koyar; gevşemenin üzerinde, yeni çağın tüm şehir planlarının karakteristik düzen ütopyası yer alır. Ledoux'nun binalarına ihsan ettiği geometrik alegori, geometriyle sevk eden ve Mısırca ayartan bu tarz bir düzen ütopyasına işaret eder. Böylece, pavyon sistemine rağmen Campanella'nın şehrini hatırlatan bir askerî geometrinin hâkimiyeti vardır, astrolojik imâlar bile eksik kalmaz bu geometride. Oduncu piramitsel bir damın altında oturur, bekçi yeryüzünü yansılayan bir küre-evde yaşar, toplamda "*ville naissante*"[80] gezegen yollarına tekabül eden bir elipsle çevrilidir. Böylelikle Ledoux'nun ideal şehrinde de neticede bağlanmışlığın *Pathos*'u zuhur eder; üstelik şaşırtıcı ve ön alıcı biçimde, Fransız Devrimi'nin ortasında. Ledoux, mimarı "Tanrının rakibi" olarak tanımlamıştı; beşerî mahlûk açısından muazzam bir özbilinçtir bu. Lâkin böylesine Prometheusçu bir tarzda kurmak istediği

79 Mimarî sahasının düşünürü.

80 Doğurgan şehir.

dünya, bitmiş –geometrik olarak bitmiş– olarak görülen bir evrenin düzenine bürünür. Nasıl Piranesi klasisist motifleri ideal şehir geometrisine bağladıysa, Ledoux da masonik-Mısırlaştırıcı olana bağlamıştır: içeriği gerçi ütopyacı kolektivizmdir fakat kendisi kristal –fazlasıyla kristal– bir şehir ütopyasının gövdesi içindedir. Daha Taut'ta, evet Corbusier'de insanî mimarî ereğinin ve onun zuhurunun üzerini bir kubbeyle kapatan "evrenin içine doğru salınma" yönelimi; yalnızca boş lâfların değil, dışsal bir çerçeveye râm olan putperestliğin de dokunduğu bu sekülerleştirilmiş astral mitos, tesirini tüm yeni çağın şehir ütopyalarında gösterir. *Kapitalist hesapçılık* açısından matematiksel, *büyüyen iktisadî ve kültürel anarşiyle zıtlık hissi içindeyse* duygusal temellere dayanan bir tesir. Bundandır, en yakındaki zıtlık oluşturan katılık olarak kristalin cazibesi ve yine bundandır, hesabın ve hesapçılığın yanında, en azından ortalığı kırıp geçiren insanî keşmekeşten arınmış görünen geometrinin kudreti. Son zamanlarda, bilhassa yabancılaşmış bir etmen, kendi içinde *yegâne orijinal* motif olan, ütopik açıdan da önemli bir etki yaratan, *mimarî suretindeki mühendislik sanatı* ilâve oldu buna. Daha ziyade, mühendislik sanatı ilâve oldu; mimarî, gerçek sanat olarak buraya intikal etmiştir ve daha somut bir toplumun eşiğinde, tekrar buradan yükselmek zorundadır. Eski kristalleşme ütopyası ile *örgütsüzleştirme hazzı* arasındaki yeni bağlantıdır, kastedilen. Bu haz, yeni mimarînin sıkı sıkıya bağlı bulunduğu soyut tekniğin kendisiyle de bağlantılıdır ve kristal şehir ütopyasına da teknolojinin sınır bölgelerinden gayet iyi bilinen, *sui generis* bir örgütsüzleşme boyutu katar. Böylece, hâlesi olmayan ev, cansızlığı ve insana uzaklığı onaylanmış, kendi başınalaşmış ışık demetlerinden veya projektif geometrinin başka taklitlerinden müteşekkil şehir imgesi, artık insan-benzeri olmayan makineye tekabül eder. İşlevselci mimarî zaten meta toplumunun buz gibi soğuk otomat dünyasını, onun yabancılaşmasını, işbölümüyle parçalanmış insanlarını, onun soyut tekniğini yansıtır, ikiye katlayarak. Evet, nasıl teknolojinin Öklidci-Olmayana doğru nüfuz etme imkânı varsa, mimarlık mekânının da, özellikle de cam yapılara, soyut "kompozisyonlara" yüklendikçe, hayalî bir mekânı ampirik bir mekân olarak temsil ve tasvir etmeye olan hırsı gözden kaçmaz.

Dışavurumculuk, perspektifçi gözün mekânıyla hiçbir ortak noktası kalmamış, dönenen veya salınan cisimlerle mekânsal figürler yaratma deneyleri yaptı; sanki kübik-ötesi olmayı isteyen Soyut Mimarî, yine öyle sapada kalmış, artık organik olmayan, hatta artık mezo-kozmik görünmeyen düzenler arıyor ara sıra. Tabii bu dönenen cisimlerin mekânı da diğer her mekân gibi Öklidcidir yine; gayrı Öklidci denen pangeometriyle[81] de (karş. Panofsky, *Vorträge der Bibliothek Warburg* [Warburg Kütüphanesi Tebliğleri], 1927, s. 330) mimarî alanında iyi geçinir – sembolik imâları bakımından da. Önemli olan sadece şudur: Kristal unsur Rönesans'tan beri, umumiyetle organikle mest olan Barok'unkiler dahil bütün şehir planlarına hâkimdir, kozmik bağlantılar arar, ama bunun yanında organik-dışı sapaların kimi cüretkârlıklarını da arar; her ne kadar, tıpkı teknolojideki gibi, onca "evrende salınmaya" rağmen herhangi bir maddî temas sağlayamasa da. Elbette dışavurumculuk, sıklıkla olduğu gibi, saf öznelliğin taşkınlıklarını boşluğa fırlatmakla kalmadığı yerlerde; üst düzeyde soyut eser formlarındaki, nesne temelli olduğu kadar insanî özneye derinden bir uyarlığı da bulunan, "Benliğin kristal ormanındaki" ifade sorunu üzerine deneylere girişti. Daha da tamamlanmış ve meşru biçimde, yani hâlâ yükselmekte olan burjuva toplumuyla bağlantılı olarak, Barok içindeki ve Barok karşıtı Maniyerizm (Correggio, Tintoretto, Greco – ama daha da önce Michalengelo [Mikelanj]) "ruh hali"nin ve ifade değerinin en yüksek özne-temelliliğini heykel modellemesindeki en sıkı cüretinin yanına koymakla kalmamış, onu bu cüretkârlığın içine ittirmiştir. Bugün ise, nicedir hüküm aşamasına gelmiş bulunan, *kristal bir "Gotiğin"* muazzam inşa sorunu dikiliyor önümüzde. Öyle ki, mekân sanatının tüm kristal özü, sanki neticede salt Mısır tarzı ölüm berraklığına götürmek yerine, *malgré lui*[82] bilhassa sıkı bağlanılacak bir *Humanum*'muş gibi. Muhasebesini yaptığımızda, daha doğrusu muhasebe sorunu olarak, geriye kalan şudur: *Berraklıktaki insanî bereket nasıl yeniden inşa edilebilir? Hakiki yaşam*

81 Rus matematikçi Lobaçevski'nin geliştirdiği, "Bir doğru üzerinde bulunmayan her noktadan bu doğruya iki paralel çizilebilir" kaziyesine [postulat] dayanan sanal geometri. (Öklid kaziyesine göre, sadece bir paralel çizilebilir idi.)

82 Ona rağmen.

*ağacı, insanî tezyinat, nasıl olup da mimarî bir kristalin düzenine nüfuz ettirilebilir?* Oradan biraz Mısır, şuradan biraz Gotik mimarî ütopyası alıp sentezlemek mümkün değildir, ahmakça taklitçilik ve hayalperestlik olurdu bu; ama tıpkı sosyal yapıda olduğu gibi mimarîde de, donukluk ile taşkınlık arasında şimdiye dek hiçbir yerde ortaya çıkmamış bir özgün üçüncü seçenek vardır. Marksizmin kuvveti, insanî berekete yer açılabilmesi için, düzeni en sona koymasından gelmiyor mu? Daha önceki bütün soyut sosyal ütopyalarda alternatif olarak çıkan içerikler: özne-temelli özgürlük (Morus) veya yapılandırılmış düzen (Campanella), Marksizmde sentezlenmemiş, onun yerine üretken biçimde birbirlerine tavassut ederek bir üçüncü seçeneğe: özgürlüğün inşa edilmiş [yapılandırılmış] krallığına yükseltilmişlerdir. Marksizm doğanın düzenleri karşısında da öznesiz, diyalektik olmayan tasvirîlikten, yani her nevi "evrende salınma" halinden uzaktır; somut eğilim daha ziyade doğanın insanîleştirilmesidir. Sınıfsız bir toplumun mekân sanatının, iktisadî anarşiye zıt (bu anarşi ortadan kalkacak olsa bile), soyut-kristal olarak kalması pek müşkûldür. Henüz eski şehir planlarında bile, Piranesi'de, Ledoux'da bile ara ara, her ne kadar klasisist bir kapsüle kapanmış olsa da, soyut veya insansız kristal formu arkasında bırakan yepyeni bir mekân sezgisi belirir. Biçimci olmayan cam işçiliği ve cam mimarîsi de, belirtildiği gibi yine yer yer, bilinmedik inşa formlarına, mekân formlarına uzanır; bu yeni form bastırır burada, tuhaf kavisler ve stereometriler bastırır, form görünüşte kozmik fakat hakikatte insanî dışavurumun peşindedir. İnsanî öngörücü tasavvurun kristalin ortasındaki sureti işte burada başlar – belki onun aracılığıyla, ama onun içinden geçerek. Evrene açıklıkla, fakat bu açıklığın *bir yurdun eskizine* doğru geri bükülmesiyle başlar. Toplamda mimarî insanî yurdun üretimine dönük bir girişimdir ve böyle bir girişim olarak kalacaktır – mütevazı ikamet amacından, orantıda ve tezyinatta daha güzel bir dünyanın görünmesine dek. Mimarlık Hegel'in yalnızca idealistçe olmayan hakiki belirlemesine göre kendi ödevini, anorganik doğayı işleyerek, sanatkârane bir dış dünya olarak Tine akraba kılmakta görür. Tin, bu demektir ki insanî özne, –ki bizzat kendisine akraba olarak tanımlanabilecek şeylerin neler olduğunu arama sürecin-

dedir–, muhtelif toplumlarda, insana odaklanmış bir yeryüzünde hep başka türlü açılar, kavisler, kubbeler, kuleler inşa eder. Mimarî ütopya böylelikle, coğrafî bir ütopyanın, kristal kabarcıklarıyla dolu bir kaya oyuğu olan yeryüzünde değerli taş aramaların, bir dünya cennetine dair düşlerin başlangıcı olduğu kadar bitişidir de. Büyük mimarlık neticede inşa edilmiş bir Arkadya –ve dahası– misali orada dikilip durmak istiyordu ve beraberinde ağlamaya değer bir şeyler, trajik gizemler taşıdığında da, –Gotik'te olduğu gibi–, sadece o zorlu âhenge katmak için yapıyordu bunu. Az sayıda temel unsurdan çıkartılmış servet devasadır; Karnak'taki bir sütunlu salonla Paris Sainte Chapelle'deki alternatifi arasındaki fark, yurdumuzun taştan imgesi ile kolonlu kirişli ve ışık akıntılı imgesi arasındaki fark devasa. Ama *daha iyi bir dünyanın eskizi:* koruma çemberi, önceden inşa edilmiş yurt *demektir, mimarîdeki tatbikatı itibarıyla.* Kuşatıcı bir biçim olarak estetik suret burada hâsıl olur. Öyle ki, tüm diğer tasvirî suretler burada yerleştirilir ve tasnif edilirler: resimler duvarda, heykel duvardaki şu oyuktadır. Kuşatıcı olan, yurt verir veya onunla temastadır: tüm büyük yapı eserleri *sui generis* ütopyanın içinde, insana uygun bir mekâna dair öngörücü tasavvurda kurulurlar. Böyle kurularak katı anlamlı bir mekân formuna tahvil edilen *Humanum*'un ödevi de organik olandan, İnsanî'den kristale doğru yürümektir ve her şeyden önce kristal temelli olanın, onun içinde inşa edilen itkiyle, *Humanum*'la ve bereketle iyice dolması demektir. Özgürlüğün düzeninin koşulları kısmî olmaktan çıktığında, fizik yapıyla organik tezyinatın birliğine, tezyinatın armağanına giden yol nihayet tekrar açılacaktır. İlk kez gerçek anlamda açılacaktır bu yol; oradan biraz Mısır'ı, şuradan biraz Gotik'i, yani kristal veya yaşam ağacı olarak tanımlanmış olanları tekrar tekrar münavebeye sokmak, bunların karışımlarını yapmak ya da tecrit ederek kıskanmak gerekmeksizin. Kristal çerçevedir, sükûnun ufkudur, fakat bu kuşatıcı sükûn ve berraklığın tek sahici içeriği, insanî yaşam ağacının tezyinatıdır. Büyük mimarî üslûbun belirginleştirdiği ve öngörücü tasavvurla tasvir ettiği 'daha iyi dünya', tümüyle gayrı mitsel biçimde mevcuttur: *vivis ex lapidibus*, yaşamın taşlarından müteşekkil reel ödev olarak.

"Olduğu gibi kalmak
Zorunda değil dünya.
Onu ileri doğru itmek
Araştırın, bilene dek."
– Brecht

"Nasıl da doğal gelir insana; tahayyül gücüyle mekânın kısıtlarını aşmak, görüş çevresinin ötesinde, deniz yüzeyinin sınırladığı bir şeyleri sezmek; dünyanın henüz düz veya yüzeyi hafifçe içbükey bir levha gibi görüldüğü çağda bile, Homerik okyanusun oluşturduğu kemerin öte tarafında insan için başka bir evin, tıpkı Hint mitlerinde yedinci denizin ardında olduğu söylenen Lokaloka dağ silsilesi gibi başka bir Ökumen'in [evren] var olduğu inancına kapılabilmek."
– Alexander von Humboldt

"Çünkü Allahın Rab seni iyi diyara, akar vadiler, derelerde ve tepelerde çıkan pınarlar ve kaynaklar diyarına; buğday ve arpa ve asma ve incir ve nar diyarına, zeytinyağı ve bal diyarına götürüyor."
– *Eski Ahit, Musa'nın Beşinci Kitabı (Tesniye)*, Bap 8/7

### *İlk ışıklar*

Kolaydır, kötü bir yerden çok uzakta olmayı istemek. Ama kişiyi oradan çıkarıp götürecek yol o kadar doğal bir şey değildir, önce döşemek gerekir onu. Doğru yolu bulmak açısından, her bir yöne açılan geniş düzlük de dışa kapalı dağlık bölge kadar zorludur. Bundandır insanın yolunu şaşırması; en acı durumlardan biridir bu, dahası en tuhaflarından. Kabiliyeti eksik ya da henüz eksik olan arzunun uzantısıdır o şaşırma hali, asla doğru düzgün filiz süremeyen tohumun uzantısıdır. Yolunu şaşırmış kişi, kalakalmış arzu ile durup kalmayan veya kendini göstermeyen yolun

arasındadır. Ama yolunu şaşırmanın seyyahı içine attığı tehlike, yani ölüm tehlikesi Yeni'nin de geçiş vergisidir. Yeni'nin karanlığın içinden koparılıp alındığı her yerde ödenir bu gümrük; Yeni'ye doğru yürüyüş, yatakta-olmama kararıdır. Farkında olunan âşina dünya gözden uzaklaştıkça, güvence azalır. O zaman da ilk ışık ne kadar önemli hale gelir, bilinen bütün ölçülerin ötesinde ferahlatır. Issızlık yutmamıştır insanı; evvelce hiç görülmedik olan, yanlış yoldayken korku salmıştır, doğru yolda, doğru tutulmuş yoldaysa basbayağı sevince kaptırır insanı. Ganimete ve hayrete dönük güdüler şaşırtıcı biçimde çok defa iç içe geçmiş veya yan yanadırlar. Uzaktaki yeryüzü Hindleşir, ahşılagelmişin ardında fantastik biçimde zuhur eder. Yelken karadan kurtarır, açık denizi erişilir kılar. Sadece icat değil, keşif de yapılsa gerektir – had safhada dolgun bir düş keşfe yollar insanı.

### *İcat etmek ve keşfetmek: Coğrafî umudun karakteri*

Yalnızca icat değil, keşif de edilecekse, nedir o aradaki sıçrayış? Birisi şeyleri değiştirir ve onlara müdahale ederken, diğerinin yalnızca buluyor ve gösteriyor olmasıdır, görünüşte. Tümüyle yabancı bir sahile vâsıl olan gemi, o sahili kurmuş değildir elbette. Dolayısıyla, esasa dair inşa planları dizisi, tıbbî olsun, sosyal olsun, teknik olsun, burada kesintiye uğramış görünür. Mucit, *coğrafî* açıdan sadece yalancı olarak zuhur eder, yalancılığın en âlâsı Münchhausen'in[83] sevimli suretindedir – ama asla, daha önce hiç var olmamış bir şeyi yapan değildir o. Münchhausen, habire tekrarlanan anlatı içinde, ayak bastığı ülkeleri görmüş olduğunu düşündü belki zamanla; fakat o ülkeler kendisini hiç görmedi. O ülkeler onlara bağlanan düşlerle daha iyi hale gelmez; devlet romanının düşündürücü ve düşünülebilir olan yanı yoktur bu düşlerde. Aksine, keşfetmek, vakıa denen şeylerce derhal düzeltilenler hariç, hiçbir düş içermiyor görünür; kâşif salt gözlemci gibi davranır. İcat, yeni bir şeyin yapılmasını sağlayan bir edimdir (cam, porselen, barut); keşif ise yalnızca oraya gelen özne için yeni olan bir şeyin bir yerde bulunuvermesi edi-

83 18. yüzyılda yaşayan Alman Baron Münchhausen, "Yalanlar Baronu" olarak da bilinir; kadim kökleri olan birçok palavra hikâye ona atıfla anlatılmıştır.

mi (Amerika, Uranüs). Mucit gerçi çok zaman –araştırıcı da denen– kâşifi varsayar ama onun gibi temâşâcı/tefekkürcü olarak kalmaz. Araştırıcı kelimesinin Afrika'yı kat edenlere veya Kuzey Kutbu seyyahlarına uygun görüldüğü gibi, şeyleri oldukları gibi alan veya alıyor görünen teorisyenler (doğa araştırmacıları, hatta Goethe araştırmacıları) için de kullanılması, bundandır. Demek keşfetmek yöntemsel olarak da bir şeyi açığa çıkarmakla, onun üzerindeki kapağı kaldırmakla eşanlamlı görünür; güya sabit bir şeyin haritasının çıkarılmasını sağlayacak bulgular da işte o kapağın altında duruyordur. Mucidin veya *homo faber*'in[84] karşısına müşkül bir örnek, Scheler tarzı fenomenoloji tarafından çıkartılmıştır; bu fenomenolojideki salt ahmlayıcı yan nedeniyle, tabii, *homo contemplativus*'u[85] temsil eden kâşifin veya araştırıcının lehine olarak. Burada mucit ile kâşif arasındaki fark neredeyse modern ve ortaçağ "Habitus'ları arasındaki fark" gibi konuluyor, dahası, farklılık seçim/tercih gibi icat etmeye de keşfetmeye de çok uzak bir edim üzerinden açıklanmaya çalışılıyordur. Yeni çağın *homo faber*'i bir parlamenteri veya bir başkanı seçtiğinde, o kişi ancak çoğunluğun oylarıyla parlamenter veya başkan yapılıyordur; bir karakter yaratılıyordur, seçmek burada halketmektir. Oysa Alman Kralı ilkin özgür erkeklerin çoğunluğu sonra *Kurfürst*'ler[86] tarafından seçilirken, –en azından mevhum ve ideoloji itibarıyla–, halkediliyor değildi, zaten mevcut olan, "gizli kral" olarak bulunup açığa çıkarılıyordu; seçmek burada keşfetmektir. Kâşif olarak fenomenolog da, *mutatis mutandis*, böyle görmek ister bunu: aslî nesneler tek tek görülüp incelenerek tinin huzuruna çıkarılacaktır; burada etkin halde olan, sadece toplam nesnelliğin hangi parçalarının, hangi yanlarının, hangi anlarının dikkate alınacağını vurgulayan veya vurgulamayan "seçme"dir. Bu, tuhaf, baştan aşağı gerici, dünyanın değiştirilmesine karşı gelen bir bilgi teorisidir; fakat bütün müdahale edici, yeniden inşacı edimlere olan nefretiyle, icat ile keşif (yani bir yerde olanı bulma) arasındaki farkın altını çizen bir teoridir. Kâşif burada mucidin tersine başından sonuna kadar edilgin görünür, temâşâcı/tefekkür-

84 Çalışan, yapan insan.

85 Tefekkür/temâşâ eden insan.

86 Kralı seçmek için oy verme imtiyazına sahip prensler.

cü olduğu kadar muhafaza edicidir. Ortalama burjuva bilincinde de kuşkusuz, sözgelimi Edison'un *habitus*'u veya Kuzey Kutbu seyyahının *habitus*'u üzerine düşündüğünde, sert bir karşıtlık vardır. Bu karşıtlık, hep söylendiği üzere kâşifin çoğu kez mucidin önkoşulu olduğunu, mevcut koşul ve yasaların dümenini kırmazdan evvel onların bilgisini edinmemiş bir icadın sonuçsuz kalacağını veya ancak tesadüf eseri bir hedefe ulaşacağını, o zaman da tasarlanan hedeften geri kalacağını dikkate almadan kurulur. Yalnızca coğrafî bir kâşiften, yani zaten çoktan beri mevcut olanı bulandan değil de yapay bir Indigo'yu veya Salvarsan'ı[87] bulandan da bahsederkenki konuşma alışkanhklarımızda yerini almış bulunan öğretici muğlaklığı dikkate almadan. Bu asla statik olmayan, değişime ehil dünyada kâşifinin edilgin bir "dünya gözü" olarak kalmasını sıklıkla engelleyen Mevcudu da dikkate almadan. Buna rağmen İcat ile Keşif arasındaki, en nihayetinde "dünyayı mahveden" *homo faber* ile en nihayetinde "dünyayı ifşâ eden" *homo contemplativus* arasındaki fark, kopuşa varacak kadar mutlaklaştırılmıştır. Nitekim, –kâşifin en tipik görünüşüne geri dönecek olursak–, *coğrafî* ütopya, ilk bakışta tıbbî, sosyal, teknolojik ütopyalarla homojen olmadığı izlenimini verir.

Fakat sadece görünüştür bu, zira Keşif de değiştirmek ister ve pekâlâ değiştirebilir. Kazanç iptilâsı, bilinmeyen uzaklara duyulan merak, alışılmadık olana doğru itmeye yeter insanı. Rahvan giderken bile, alışılan sokaktan gelmeyen ve sadece seyirlik olmayan bir pırıltı peyda olur ve kâşifi daha ötelere ayartır. Keşifle beraber, şimdiye kadarki yaşamın tüm değerleri değişir – en azından seyyah için, sonra onu yollayan grup veya ülke için. Daha iyi bir yaşam doğrultusundaki en erken değişimler tüketiciler için de salt 'evdeki' icatlarla değil, bu icatların inanılmaz uzak mesafelerdeki mübadelesiyle, dolayısıyla dünya ticareti için yolların keşfedilmesiyle gerçekleşmiştir. M.Ö. 8000 dolaylarında Nördlingen'deki mağara mezarlarda, yalnızca Akdeniz'de rastlanan bir salyangoz türüne ait kabuklar bulunuyordu; M.Ö. 1000'de Alman Doğu Denizi kıyısında da Hind Okyanusu kaynaklı Kauri istiridyeleri. M.Ö. 1500 ilâ 500 arasında Salzkammergut'ta serpilen Hallstatt kültürü, tuz karşılığında hem Kuzeyden kehribar hem

87 Frengi tedavisinde kullanılan arsenik bileşiği.

de Afrika'dan fildişi temin etmiş ve bunları ziynet eşyalarında bir araya getirmişti. İlk kâşif herhalde tacirdi; hiç de tefekkürcü bir tip değildir o. Fenikeli tacirler en uzaklara açılmaya cesaret etmişlerdir. Tüm keşiflerde tek değilse ilk itki, fiyatı artıran ticarî aracıları devreden çıkartma, bunun için de doğrudan bir yol bulma arayışıdır; ilâveten, tümüyle yeni mallar bulmaktır. Hindistan yoluna çıkarken Kolomb'un zihninde sahici bir Eden vardı. Buradan bakıldığında, keşiflerin beraberinde kuvvetli düşleri ve değişimleri getirmeleri şaşırtıcı değildir. Gerçi hedef zaten mevcut olan bir şey olarak görünür. İçeriği, yani altın, gümüş, kalay, kehribar, fildişi vs. mevcuttur; beklenen masalsı şeyin, uzakların emsalsiz mucizesinin, buralara getirilmesi gerekiyordur sadece. Mamâfih tıbbî [ütopyanın] hedefinin içeriğini oluşturan *sağlık* da yalnızca yeniden tesisi gereken, bir yerde gömülü bir emval gibi görünmüyor muydu? Sosyal ütopyalarda bile mutluluk adası *ufukta sabitlenmemiş*, asla sadece hayal ürünü olmayan ve (en azından daha eski ütopyalarda) kuytuda bekleyen bir mutluluk ülkesi değil midir; yeter ki önündeki engeller kalksın, her an evde de keşfedilebilecektir? Teknolojik düşlerde bile, doğa binasında mevcut olup yalnızca adım atılmayı bekleyen odalar yok muydu? Simya gibi yoğun bir deney sistemi, yalnızca kapatıldığı kurşun hapishaneden kurtarılması gereken, zaten mevcut bir altın özü fikrini taşımıyor muydu zihninde? Tüm bunlarda bir tür Bekleyen Mevcudiyet'e yatkınlık vardır hep ve bu yatkınlık, belirtildiği gibi, eski ütopyanın tipolojisini belirler – onu bir ütopya olmaktan çıkarmaksızın. Daha yeni ütopyalar da, kendi-için-Reel olarak önceden düzenlenmiş olanı ne kadar reddetseler, boş bir uzamda değil reel Mümkünle dolu bir uzamda iş görürler pekâlâ. Tam da somut teknolojik ütopya, belirtilmiş olduğu üzere, partenogenetik[88] değildir, doğanın bağrında bir imkân olarak barındırdığı doğumlara ebelik yapmak ister. Demek keşif, coğrafî yönden de icatla asla zıtlık içinde değildir, aşinâ ütopik yapı her ikisini de kat eder. Evet, Mükemmel/Tamamlanmış Olanın sabit ve ontolojik bir konuluşunun (ütopik değil mitolojiktir bu tarz) ütopik bilinçle geçinmesi ne kadar zorsa da; şayet başka, soyut bir tarzda hayal olmak istemiyorsa her ütopyada bir keşif uğrağı-

88 Eşeysiz, döllemsiz.

nın tesirinin bulunması şarttır – yalnızca imal edilebilir olanla değil, nesnel olarak keşfedilebilir olanla da dolayımlanan bir uğrak olmalıdır bu. Somut ütopyada bu şekilde Keşfedilebilir olan, gerçi mevcut ama örtülü veya sapada kalmış, ona vâsıl olan insan olmadan da kendi başına bir gerçeklik ifade eden, kendi içinde bitmiş bir şey değildir. Ama Keşfedilebilir olan, her somut ütopyada, gelecekte-mevcut bir şeye dairdir: [tarihsel] yasallığa dayanan bir eğilime, hedefteki nesnel-reel Mümkün'ün saklı içeriğine dair. Coğrafî ütopyalar yeni yolların, yeni metalar ve malların mümtaz ütopyalarıydı, dahası, bir Eden'i bulmak ve kapısını açmak gibi uç bir düşsel içeriğin ütopyalarıydı. Bu bakımdan, hatta her türlü ütopik yönelim coğrafî keşiflerinkine muhtaçtır; çünkü hepsinin de pozitif umudunun merkezinde *Topos*[89] vardır: Altın diyar, mutluluk ülkesi. Her coğrafî keşif niyeti, *Kitera*'ya[90] bir deniz yolculuğu, *Ötopya*'ya[91] bir keşif seferi, yeni dünyayı bulmak için bir deney olarak adlandırılabilir; tamamen coğrafî, tümüyle Kolomb'un gemisindeki iradeyle dolu. Her ne kadar coğrafî ütopyalarda keşfetmek icat etmeye ve teşekkül ettirmeye ağır bassa da, en azından sosyal ve teknik ütopyalardakinden, hele mimarî ütopyalardakinden daha ağır bassa da. İnsanın bir ülkeyi reel-mümkünden sahici haline taşıması bu "keşif seyahatleriyle" gerçekleşiyordur. Ama şimdi: coğrafî ütopyalar mütevazı bir görünüşe sahipse, yani zaten mevcut bulunanın keşfi olarak görünüyorsa, o zaman tam da bunun mütevazı olmak yerine *bilhassa delice cüretkâr bir temeli* vardır. Bu noktada tıbbî ütopyalarla coğrafî ütopyaları birleştiren temeldir bu; bir tarafta sadece üstü örtülmüş bir varlık olarak *sağlık* ile diğer tarafta sadece saklanmış-sapa bir yer olarak *Eldorado-Eden*, birbirlerine bağlanırlar. En nihayetinde, iki hedef içeriğinin bu sözde mevcudiyeti, *her iki alanda gayet uç-ütopik yönelimleri fâş eder*. Sadece yitirilmiş bir sağlığa yeniden kavuşmak istemek, sadece saklı duran ülkelere erişmek istemek, bunların ütopik tevazuu sadece görünüştedir. Çünkü tam da bu tevazuun arkasında, yapılanın engellerin veya mesafe-

89 Yer, mekân.

90 Cythera. İyon adalarından biri. Bereketiyle ünlüydü. Afrodit kültünün merkeziydi.

91 *Eutopia*. Dünya cenneti. Eski Yunanca "eu" ekinden: İyi-Ülke.

lerin ortadan kaldırılmasından ibaret olduğu görüntüsünün ardında, kendini sosyal veya teknolojik ütopyalar gibi açığa vuramayacak kadar fantastik bir temel ütopya yol alır. Nitekim tıbbî arzu düşünün temelinde *ölümün ortadan kaldırılması* vardır; coğrafî arzu düşünün temeli ondan aşağı kalmaz, Altın Post gibi büyülü ana malları bulmayı, evet, *dünyevî cenneti bulmayı* hedefler. Bir yerlerde mevcut olmalıdır mutlaka, çevresindeki ülkelere altın ve rahmet dağıtmıştır, böylece keşif seyahatinin temelindeki maddî amaç sıklıkla, gayet şaşırtıcı biçimde derhal en yücelere taşınır. Altyapı ile üstyapı da burada ayırt edilmez biçimde iç içe geçmişlerdir; bilemezsiniz, Eldorado nerede biter, Eden nerede başlar – ve tersi. En azından Kolomb, keşfettiği adaların Hesperid[92] adaları olduğuna ve Eden'in Orinoko nehrinin ağzı ardında saklandığına kesin olarak inanıyordu. Ve bu yüksek temel hedef, ona erişildiğine inanıldığında, dünyayı eski konumundan tamamen kopartan yeni değerler kazandırıyordu. Hatta Kolomb böylece Yeni Semâ ve Yeni Dünya'ya erişildiğinden söz eder. Keşif, kopuştur; Eski'den Yeni'ye huruç etmektir, yoksa yalnızca anavatanın genişletilmesi veya bir bilinmezin durduğu yerde bilinene katılması değil. Ekonomik hareket saiklerinin dışında ve aynı zamanda bu saiklere dahil olarak, –buna sonra geleceğiz–, bizzat harekete geçirici olan ve tefekkür/temâşâ konusu olmaktan başka her şeye benzeyen fantastik bir dünyevî cennet üstyapısı vardı burada. Aksi takdirde kâşifin, özellikle Kolomb'un, *ars inveniendi*'nin[93] neredeyse şahidi ve timsali yapılması mümkün olmazdı. Kolomb 17. yüzyılın simya metinlerinde Herkül'ün sütunlarının ötesine, Hesperidlerin altın bahçelerine yelken açan üstattır. Simya yolculuğunu, dünyanın lânetinde cenneti arayan Magus'u[94] temsil eder. 18. yüzyılda bile hâlâ "altın Amerika" denir simya metinlerinde, hem icat hem keşfedilmişçesine. Tüm bu hayalciliklerin ve fantezilerin tamamıyla dışında da, Herkül'ün sütunları, *Plus ultra*'sıyla,[95] Bacon'un mecazını tevdi ediyor, bu sütunların ötesine geçiş onun *Novum Organum* kitabının kapak sayfasını

92 Yunan mitolojisinde güneşin battığı yerin perileri.

93 Yenilik sanatı.

94 "Büyük büyücü". Kilisenin ilk sapkını.

95 Daha iyiye götürülebilir olan.

süslüyordu. Keşfetmek bizzat etkin-ütopiktir, nesnesini yalnızca bizim bilmezliğimizden değil, icabında kendi dolayımsızlığının ve ışık tutulmamışlığınm alacakaranlığından da çıkarır. Özgül coğrafî kâşif yalnızca, son durumda, bu noktaya eriştiğine inandığı anda eylemi bırakması anlamında tefekkürcü/temâşâcıdır. Eylemin yerini, coğrafî ütopyaların gerçekleştirilmesinde bütün diğer ütopyalarda eksik kalmış bir görüngü alır: varış, vâsıl oluş. Kolomb Hindistan'a ayak bastığına inandığında ve kendisini dünyevî cennetin kapısına gelmiş gördüğünde, etkin ütopik yönelim de dönüşüme uğradı; tamama erişinin başlangıcında gibiydi. Yolculuğa başlarken ve yolculuk esnasında, onları benzersiz bir şekilde etkinleştiren en muazzam uzak imgenin gözlerinin önünde canlandığını değiştirmez bu. Dünyevî cennete yolculuğun en beklenti dolu illüzyonları ve fikirleri tevdi ettiği her yerde, Marco Polo'da da Kolomb'da da: bütün bunlarda keşif hep esasen ütopyacı bir girişimdir. Bundan ötürü, keşifler çağı, İskender'den Kolomb'a dek, sosyal ütopyalara böyle homojen bir ilâvede bulunur: kisve giydirme fablının çok ötesine uzanan bir katkıdır bu. Demek ki, toplamda büyük keşif yolculuklarının ufku bizzat insanî umutların uğraşının ufkudur. Dünya epeyce bilinir hale gelmiştir ama Jason'un da Kolomb'un da zihninde olan Eldorado bulunmamıştır hâlâ.

### *Tekrar masallar, Altın Post ve Gral*

Ateşli baykuşun[96] burada da uçuyor olması, şaşırtıcı değildir. Meczuplar karabiber yetişen topraktan bahseder, bir fablın içinde oraya düşmeyi dilerler. Çok zaman, kadim imgeler böylesi bir cinnetin içinde dönüşüme uğrar, sanki yabancı bir yerdenmiş etkisi uyandırırlar. Meczubun çevresi bâtıl inançlarca harekete geçirilmekle kalmaz, çok uzaklara da taşınır. Akarsuyu buralara ait olmayan bir deli el akıtır, Kuzeyin fırtına çekirgeleri vardır orada, güneyin köpekleri vardır. Fakat eski Bavyera ahalisinin gayet sağlıklı bir bâtıl inancı bizzat yankıyı bile yabancılaştırır ve büyüselleştirir: sedâyı yakalayıp taklit edebilen kendine mahsus ve parlak zekâlı bir kayalık türüne atfedilir yankı. Bu kayalar ve

96 Bkz. *Umut İlkesi*'nin 1. Cildinde s. 760.

emsalleri uçurumlarda hüküm sürer, eski gemici masallarındaki mucizeleri hatırlatan oyunlar oynarlar. Bunlarda da ürpertiyle iğva bir aradadır, ancak ıraklarda bulunabilecek hazinelerin malûmatını arz ederler her şeyden önce. Bu masallarda Rok kuşu,[97] Polifemus[98] ve ejderhavârî yılanlar vardır, ada kadar büyük ahtapot vardır, sayısız kara ve deniz mucizesi vardır. Ama bunun yanında denizci Sinbad'ın elmas topladığı vadi vardır, en Doğu'daki sihir adası Vak-Vak'ta büyük çiçeklerden her türlü cazibeyi taşıyan doğaüstü kızların yeşerdiği bir mucize ormanı vardır. Dünyanın yaz mevsimi çok ıraklardadır, en iyi meyveler orada olgunlaşıyordur. Deniz masalı oraya giden en fantastik yolu döşer, bütün masallar içinde en fantastiği de odur: içine akan güney deniziyle dolu muazzam bir panayır. Aynı zamanda masalla inanılan havadisler hiçbir yerde uzaklarla ve seyahatlerle ilgili imgelerde olduğu kadar kolayca karışmaz birbirine; coğrafya, neredeyse her şeyin mümkün addedildiği alandır. Bundan ötürü, zamanı ve mekânı aşan bir rabıtayla birbirine bağlananlar sadece Sinbad, Odysseia ve sözümona Asya seyyahı Dük Ernst[99] değildir. Odysseia ile Plinius ve Pomponius Mela gibi büyük coğrafyacıların dünya masalları arasında da, Sevillalı Isidor veya Beavais gibi Ansiklopedistler arasında da mevcuttur o rabıta. Sir John Mendeville'in 1335 dolaylarında nazmettiği kandırmaca dünya seyahati gibi, inanılırlığını önemli oranda, şövalyenin bizzat görüp yaşamış gibi anlattığı (özellikle Hindistan ve Çin üzerine) bir dizi tescilli fabl hikâyesine borçluydu. Dünyada artık pek az beyaz leke kalınca, coğrafî masala kalan ya yeraltıdır: hazine mağarası, ya da iyice yer-üstü: uzay. Bilinen, oralara doğru yaklaşır: Jules Verne yeniyetmeliğinde, ebeveyninin evinin bulunduğu Nantes'daki Teydeau adasının dalgalar tarafından uzaklara sürüklendiğini, kendisinin de bu adanın üstünde, ağaçlar arasına gerdiği yelkeniyle dünyanın tüm okyanuslarının ötesine gidebileceğini düşlemişti. Kurd Lasswitz'in Jules Verne'inkileri izleyen ucuz romanlarında, yitik yabancı yerlere gezegenler arasında yüzerek erişi-

97 *Binbir Gece Masalları*'ndan.

98 Yunan mitolojisinde bir kiklop (tek gözlü dev).

99 12. yüzyılda Orta Almanya'da yazılmış bir hikâye. Burada *Binbir Gece*'den, antik metinlerden ve Şark'a dair her türlü anlatıdan ustaca yararlanmıştır.

liyordur hatta. Örneğin, öteki tarafa dair Kolomb hikâyesi olan "İki Gezegende"de (Marslılar Kuzey Kutbuna iner ve yer çekimini kaldırıverirler) ve astro-fizik havadisler veren "Yıldız Çiyi. Neptün Ayının Bitkisi"nde gezegenler arası seyahatlerden bahsedilir. Hindiçin'in baharat adalarının keşfinde de, seyyahların kendi ülkesinde yetişmeyen –çok daha büyük kazanç getirici– bir bitki vardı zihinlerde; ıraklara dair bütün coğrafî düşler, bilinende eksik olan bir hazinenin etrafında dönüyordu.

Belirtildiği gibi, evde de tuhaf ve faydalı şeyler bulunabileceğine inanılıyordu. Fakat buna sadece, insanların kendi ülkesi de henüz âşinâ bir yer olmadığı ve beyaz lekelerle kaplı bulunduğu için inanılıyordu. Oralarda, uçurumlarda ve dağlarda, harap evlerde ölüler ve öte taraftan gelen ziyaretçiler kol gezmiyordu yalnızca, arzulanan her şeyle dolu dipsiz çuval, arzulanan zar, kuluçkada çoğalan kuruşlar ve yumurtlayan akçeler[100] vardı. Müzeus'un (define kazıcısı) en sevimli masallarından biri, tüm sarayların kapılarını açacağı söylenen ve ormanın en erişilmez yerlerinde yetişen adamotuna adanmıştır. Lâkin edebî dipsiz çuval, adamotu, kendileri de birtakım gaip mahzenlerde saklanmış veya –aynı şey:– çok ıraklardan, Şark manastırlarından taşınıp getirilmiş büyü kitaplarıydı. Bu kitapların en ünlülerinden biri olan, 13. yüzyıldan kalma *Liber secretus*'un[101] önsözü öyle şeyler söyler ki, sanki insan evinde bir parça Şark Faust'u bulunduruyor gibidir: "Bu, insanın yaşarken tanrıyı görebileceği, keza kendi ölmeden cehennemi ve ârafı görebileceği kitaptır. Bu, tüm bilgeliği öğreten dokuz kısım melek hariç her yaratığa boyun eğdirecek kitaptır," (karş. Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science*, 1928, II, s. 285). Binlerce arayıcıyı harekete geçiren bir hayal olan ve halüsinasyon gören bazılarının tesadüfen bulduklarıyla da müminleri nezdinde meşrulaşan şu sözde se-

100 Grimm masallarında bu paralar şöyle anlatılır: Noel gecesi, gökyüzünün altında karanlık bir yerde, toprağa otuz kuruş veya liralar dizip, bu paralar yortu için çanların çaldığı anda saymaya başlanır. Bu esnada şeytan türlü korkunçlukla şaşırtıp doğru saymayı engellemeye çalışacaktır. Sayan kişi duraklar veya rakamları karıştırırsa boynu kırılacak, düz ve ters iki kez doğru saymayı başardığında ise şeytan ona 31. kuruşu verecektir. Bu 31. kuruş, her gece yumurtlama özelliğine sahiptir!

101 Sırlar Kitabı.

mavî mektuplar[102] da aynı soydandır. Bu, son olarak da, Kenan ülkesinin üzerinde simya formülleri yazılı altın plakalarını New York'ta bir tepede "bulan" Mormon tarikatının kurucusunu meşrulaştırmıştır. Daha geç antik dönemde, sömürge mallarının sınanmış cinnetine dair işaretler vardır: gökten bir evrak düşer veya sahile vurmuş olarak veya nezih bir kefen içinde, –sözgelimi Kleopatra'nın veya Sirüs'ün[103] kefeni–, bulunur. Bu evrakların, onu asla bilmeyenlerin veya nâmahremlerin eline vermeme uyarısı tipiktir; keza fantastik uzaklıktaki yerlerden kitabı göndermiş olan semavî kuvvetlerin, kitabın buna en lâyık kişi tarafından bulunmasını sağlayacakları inancı da tipiktir. Böylece evdeki zula, ktonik-yeraltı formunda, uranik form içindeki egzotik sapalık ve ıraklıkla aynı şeye dönüşür. Tabii, dipsiz çuvala ve gökten düşmüş veya üzerine duvar örülmüş semavî mektuplara rağmen, en fazla arzulanan, en parıltılı iki mal, şimdi sahne alacak olan *Altın Post ve Gral*, yalnızca egzotik çerçevede düşünülüyordu. Irak hazineler olarak, hazinelerin en meşhurları olarak masallarda ve destanlarda geçerler ve şanlarının bir parçası da oralara gidişin zorluğu, uzaklığı ve tüm şeysel mucizelerin harikası olan bu hazinenin çağrısıyla görevlendirilmiş olmaktır. Hayli yaşlı bir fabl olan Argonotların seferinden beri, bu türün en iyisinin sadece çok uzaklarda olmayıp, onun egzotik arzu düşü hazinesinin uzaklardan gelecek kâşiflerini beklediğine olan inanç, tipik hale gelmiştir. Altın Post Kolchis'tedir, Yunan toprağında sapa bir yerlerde asılıdır, Hıristiyan Gral'ıysa öyle Allahın unuttuğu bir Herhangi Bir Yer'de saklanır ki, ancak Gral'ın yol gösterdiği birisi bulabilir onu. Post ve Gral güneş alâmetleridir, artık ktonik-yeraltında değildirler. Post'a gerçi bir yeraltı mahlûğu olan ejderha bekçilik eder ama gökyüzünün altında görülebilir halde bir meşe ağacında asılıdır. Gral gerçi daima örtülü vaziyette en yoğun tabuyla çevrilidir ama yıldızlar misali serbestçe havada salınır, kâse biçiminde ve onun içinde köpüren bir Eldorado, gerçek anlamıyla bir ışık hûzmesidir. Post ve Gral mito-

102 Katolikler arasında ortaçağda yaygınlaşan boş inanca göre, Tanrının Mikail aracılığıyla gönderdiğine ve her şeyden korunmasını sağladığına inanılan mektuplar.

103 Pers kralı.

sunun, dipsiz çuvaldan ve adamotundan, yeraltında define kazıcılıktan ve üzerine duvar örülmüş mucizelerden farklı olarak saf astral nitelikli kökeni de, bu uranik-uzak olana işaret eder. Değil mi ki Post doğuştan parlayan ışıktı, kahramanı çevreleyen ve ona zafer bahşeden. Hatta Gral astral-mitsel kökeni itibarıyla, Hıristiyan yorumunun çok evvelinde, bizzat gün ışığının kaynağı ve büyü kazanı, yani güneştir. Ancak bulutlardan soyulup elde edilmesi gerekir. Hind mitosunda İndra, Cermen mitosunda Thor, yıldırım kargılarıyla güneş kazanını ele geçiren kahramanlardı. Sonra ilkin Hıristiyanlıkta kâseye dönüştü, ardından Arimathialı Josef'in[104] peygamberin kanını, başka bir güneşin başka türlü sıcak içeceğini koyduğu kâse oldu. Yola düzülenler de artık fetihçi tanrılar değil, Post'ta olduğu gibi cihangir Jason da değil, Gral kâsesi ütopyasına göre sessiz sedasız talihli çocuk Parsifal'di. Hoffmann'ın altın kadeh masalındaki ütopyada da öyledir ve orada da, içindekinin döküldüğü büyü kazanının ait olduğu krallık çok uzaklarda, Atlantis'tedir. Nihayetinde, insanı seyahate yollayan bütün hazineler ufkî [yatay] olarak uzaktadır, insanın evinde, dikey olarak ayakların altında değil. Gerçi mevcut addedilirler ama o kadar sapadadırlar ki, hazinelere henüz elde edilmemişin, yani henüz tüm bereketiyle mevcut olmayanın bekâreti de atfedilir mitolojide. Masallarda ve destanlarda da öyledir, görünüşte bunlardan çok farkh olan keşif seyahatlerinin niyetinde de. Bunlar da define kazıcılığıdır aslında, malûm, ama *ufkî bir define kazıcılığıdır* bu seferki; takip ettiği mitlerin kendine mahsus tarzında, Eldorado ile Eden'in olağanüstü karmaşık bir iç içeliğidir, sanki üstyapıdaki altyapı, altyapıdaki üstyapı gibi. Defineyi bulmak için kâh Doğu istikametinde kazdılar kâh Batı istikametinde – tâ ki dünyanın keşfedilen küresel formu dümeni ne yana kırdığınızı ehemmiyetsiz hale getirene kadar. Ama: ister Batıdaki Hesperidlerin altın elmalarının ister –çoğunlukla olduğu gibi– Doğu Hindistan'ın mucizelerinin cazibesi olsun, altın ile postun, altın ile Gral'ın, altın ile cennetin tuhaf birliği hep tesirini korudu. Peşinden, hem destansı hem sahiden tatbik edilen seyahat düşleri, hem ganimet hem mucize umuduyla geçiverdiler dümene.

104 İsa'nın müritlerinden olan zengin Yahudi. Bir efsaneye göre İsa'nın kanını bir kâsede saklamıştır.

Korkunun talihe yakın komşu olduğu, dikkat çekicidir bu arada. Yunanlılar hayallerinde yarattıkları tasasız yerleri aynı derecede korkunç yerlerin yanına koyarlardı. Mis gibi kokan korulukların önünde canavarlar pusudadır, Phaikların ve inayet görmüşlerin adalarının çevresindeki su tehlikelidir. Özellikle bu sonuncularınki: Herakles'in sütunlarının ötesinde, meş'um "*mare coagulatum*" uzanır, pıhtılaşmış, 'kesilmiş' deniz. Kurnaz Fenikeliler, yabancı tüccarları İngiliz kalay adalarına gitmekten alıkoymak için Atlantik korkusunu sıkı biçimde kullanıyorlardı. Kendileri ise 'kesilmiş' denize çıkmaktan, ebedî rüzgârsızlık iddialarına rağmen geri durmadılar bilindiği gibi; yine de Batıdaki geçilmez okyanus hakkındaki efsane yüzlerce, hatta binlerce yıl etkisini sürdürdü. O da Yunanistan'ın olağanüstü karanlık deniz efsanelerinin, Sirenler'in, insanı sarıp boğan Ehidna'nm, uluyan Skilla'nın yanında yerini aldı; belirsizliği ve görünmezliğiyle, ne de olsa yerelleşmiş olan bu deniz canavarlarının hepsinden üstündü. Kurnaz Fenikeliler Batı dehşetini yalnızca kullanmışlardı bu arada, onu icat etmiş değildiler; yoksa Tirus'un[106] ticarî yalanları o kadar zaman inandırıcılığını koruyamazdı. Kartaca hilesi çok eski bir astral arketipe uzanıyor ve onun sırtına yaslanıyordu: Güneşin battığı Batıda ölüm oturuyordur, buna göre. Yeraltı dünyası oradadır, paganların Golgatha'sı[107] oradadır, güneş-tanrı orada biter; Babil mitosu Batı'dan, "geceleyin güneşin hapsedildiği deniz" diye söz eder. Herakles efsanesinin Suriye'deki bir çeşitlemesine bakılırsa, Herakles tam da o iki sütununu diktiği yerde ölmüştü. Benzer şeyler sönmüş bazı mitoslarda da yaşamaya devam etti, icabında doğabilimsel kisveye bürünerek, çok abartılan gerçek gözlemlerle kendini pekiştirerek. Sahiden de Azor adalarının batısında deniz yosunu çayırları uzanıyordu, Kolomb fark etmişti onları; Platon, Aristoteles ve Te-

105 Eski Yunan destanlarına göre, hayattan zevk almayı bilen talihli bir halk olan Pheak'ların yaşadığı ada.

106 Güney Lübnan'da, Fenikelilerin en önemli merkezlerinden olan şehir. Arapçası Sur.

107 Antik Kudüs'ün batısında, bilinmeyen bir tepe. Yeni Ahit'e göre İsa burada çarmıha gerilmiştir.

oprastus[108] için ise tüm Atlantik bir çamur deryasından ibaretti, üzerinde ebedî gece uzanıyordu. Deliği Okyanus'un bir yerlerinde olduğu söylenen ve Yunanlılarla Romalılara çok tekinsiz gelen, gelgiti meydana getiriyor görünen dev bir girdaptan duyulan korku da ekleniyordu buna. Çamur deryası ve karanlık denize dair efsane o kadar güçlüydü ki, Arapları ve onların ticaret sermayesini bile, neredeyse anlaşılmaz biçimde Atlantik'e açılmaktan alıkoymuştu. Yunanlılar ve Romalılar büyük denizciler değildiler ama Araplar öyleydi; bunun haricinde deniz dehşeti onların elini kolunu bağlamıyor, tersine, Sinbad masallarının gösterdiği gibi, cesaretin, başarının, hatıraların baharatı işlevini görüyordu. Ne var ki, Hind Okyanusu'nu, Pasifik'in yan denizlerini kıyı gezintilerinin çok ötesine açılarak tanıyan hatta Filipinler'e kadar uzanan aynı Araplar, Atlantik Okyanusu'nda Azorlar'a, Madeira'ya, Kanarya adalarına kadar bile (bunların hepsini ilkin Portekizliler keşfedecek ya da yeniden keşfedecektir) açılmaya cesaret edememişlerdir – İspanyol ve Fas kıyıları ellerinde olmasına rağmen. Büyük Arap coğrafyacı İdrisî, 1150 yılı civarında gümüş üzerine bir dünya haritası çizdi; Nijer'den ve Borneo adasından haberdardı, ne var ki bilgisi Batı Afrika kıyılarında tükeniyor ve Fas'ın güneyinden öteye uzanamıyordu. İdrisî haritasına Yunan fabllarını serpiştirmekle kalmamış, onlara yenilerini eklemişti: Atlantik'in suyunun vebaya yol açan bir koku yaydığına, orada bol miktarda görünmez rifler ve şeytan adaları da olduğuna dair. Bunlardan Satanaksoi adını taşıyan birisi hakkında anlatılanlara bakılırsa, orada her gün dev bir el okyanusun dibinden uzanıp gemileri aşağı çekiyordu. İdrisî'ye göre orası cehennemin coğrafyasına aitti, yine Batı Denizi'nde yer alıyor olması gereken ebedî rahmet adalarının hemen yanı başında – ve onlara rağmen. Araplar, kendilerine mahsus, fazlasıyla tuhaf bir fablla, kadim heykel fablıyla bilhassa Batı'daki *Plus ultra*'ya karşı uyarıda bulunmuşlardı. Buna göre Atlantik'teki bir adada bulunan, sağ kolunu ikaz için kaldırmış esrarlı bir heykel vardı, kaidesinde şunlar yazılıydı heykelin: "Arkamda girilecek başka ülke yok". İlk olarak 9. yüzyılda, Bağdat'taki Halife imparatorluğunun posta müdürü ve coğrafyacısı olan İbn Hurdadbih bu ya-

108 Büyük simyacı Paracelsus'un resmî adı.

zıtlardan söz eder. İdrisî bu fablı kanonlaştırmıştır, hatta ona göre böyle altı heykel vardır ve her biri kendi berisindeki çorak alanı göstererek ikazda bulunuyordur. Pindar'ın üçüncü Nemea Od'unda[109] zikredilen, süslenmiş, yontulup işlenmiş Herakles sütunlarına dayanıyor olabilir bu fabl; zaten orada da *Non plus ultra* yazıtı mevcuttur. Tuhaf sınır heykelciliği, âdetler hilâfına, Hind Okyanusu'na bile aktarılmıştır (*Binbir Gece Masalları*'ndaki demir dağdaki bronzdan süvariyle karşılaştırın), tabii oradaki varlığıyla yalnızca dünyanın coğrafî Doğu sınırını belirler, arkasında herhangi bir tabu yoktur. Bronzdan süvarinin esas yeri Atlantik'ti ve Atlantik olarak kalmıştır, uzattığı kol yalnızca orada, yürüyüş çağrısı veya yol gösterme değil de ikaz olarak anlamlandırılmıştır. Evet, gerçi İdrisî'ye göre de Hesperid bahçeleri aynı karanlık denizde bulunuyordu, ancak bu durum karanlığı daha ilginç veya diyalektik hale getirmiyordu. Tehlikelerle dolu Atlantik denizi fablı Kolomb'a kadar dayanmıştır. Mucize ülke Hind'e *Batı deniz yolundan* gitmeye karşı en kuvvetli itirazlardan birinin kaynağı bu fabldı, mucizelerin önünün böyle bir gazapla döşeli olması düşünülemez görünüyordu çünkü. Korkutma tabusu ile rahmet adaları arasında bir bağlantı, diyalektik açıdan o kadar temel önemde olmasına ve üstelik tam da cennetsel nesnelerde o kadar sık –esastan demeyeceksek– kurulmasına karşın, Yunanlılarda da yoktur. Homeros'un Phaik adası Skherie, Skilla'nın uluduğu aynı denizde kendi halinde durur; Herkül'ün üzerinde *Non plus ultra* yazılı sütunlarının, Yunan'ın en eski zamanlarında Satürn sütunları diye anılmış olması, yani altın çağın tanrısının adını taşıması üzerine düşünülmez. Böylece, içerdiği dünyevî cennetler Batı korkusunun aydınlatılmasını sağlamamış, hiçbir Arap da heykelin tabusunu yıkma tahrikine kapılmamıştır. Phaikların siyah ölüler gemisiyle Skherie'nin parıltısının yan yana durmaları nafile idi: "Giremedi içeri, gözleri kamaşıverdi/ (...) ulu canlı Alkinoos'un yüksek çatılı sarayı/ ışıldıyordu güneş gibi, ay gibi!" (*Odysseia*, 7. Bölüm, 84).[110] Batı dehşeti-

109 Odlar, Antik Yunan'da kutlamaya ve kişi yüceltmeye dönük şiirlerdir. Pindar, önemli odlar yazmış bir şair.

110 Azra Erhat ile A. Kadir'in *Odysseia* çevirisinden aktarılmıştır, Can Yayınları, İstanbul 2006 (18. basım), s. 137.

nin nihâî kaynağını oluşturan, güneşin ölümüne dair astral mitosun, karanlığın dışında kendi Hesperid ışığına sahip olması da nafileydi: Gılgamış, Herakles, kendi mahvoluşlarının berisindeki güneşle beraber, güneşin yeniden doğduğu yerden ölümsüzlüğü almaya koşarlar. Ne var ki, balçık denizi ile Hesperid adası arasında kurulan bu yollu bir bağlantı, ancak Hıristiyan dünyasında verimli hale gelecektir. Çünkü yalnızca Hıristiyan coğrafya efsanesi ve ütopyası, dünyevî cennetin *neden ayak basılmaz kılındığını* bildiğine inanıyor ve ayak basamazlık coğrafî olarak vurgulanıyordu. Şimdi görünür olan bir işlev vardır: *Eden bir korku kemerinin ardındadır, korku yüklü kemer Eden'i çevreler.* Demek, Hıristiyan kilise babaları Atlantik dehşetini Araplardan başka türlü yorumladılar: Kerub'un[111] kılıcıyla bağlantılıydı bu korku. Kerub gerçi Eden'e girmeyi engellerdi ama oraya yaklaşmayı değil. İskenderiyeli Klemens (Stromata V), yosun kütlelerini ve karanlıkla dünyevî cennetin yasak girişi arasında (güney yarıküreden bakışla) bağlantı kuran ilk kişi olmuştur. Diğer kilise babalarının çoğu bunu aynen devraldı; ancak böylelikledir ki, karanlık deniz diyalektik ilişkiye açıldı, her şeyden önce, engeli ve heykeli yıkan bir cezbe oluştu.

Başka pek çok şey birleşerek, zengin kayıp ülke düşünü hâsıl ettiler: Mutlu genişliğiyle, destan ve umudun beraberce işaret ettikleri ülke. Oradan alınacak şey Altın Post değildir sadece – gerisini barbar bir sahil olarak arkada bırakmak üzere. Asıl hedef, tümüyle mutlu bir ada veya *in absoluto* [mutlak] mutluluk ülkesidir, istenmedik bir artığı olmaksızın. Bu ütopik anlatımlardan birinde, hep çok ırak olan şarap ülkesi veya süt ve bal diyarı, şaşırtıcı biçimde yakına düşmüştür: Kenan hikâyesinde. Vaad edilen ülke orada coğrafî bir kesinlikle mevcuttur, çölün ardında, keşfedilmemiş de olsa emin bir ihtişamla beklemektedir. Ve casuslar üzümleri [Musa'ya] getirdiğinde, üzümler yitik olan ilkinden sonra ikinci bir dünya cenneti etkisi uyandırır. Hatta İsrail'in o zamanki çocukları için, ilk cennet orasıdır; çünkü tarihin başlangıcına dair Eden Bahçesi tatbikî mitosu onlara Babil kaynaklarından zaten ancak Kenan'da nazil olacaktır. Böylelikle Kenan dünya üzerinde erişilebilir

111 *İncil*'de, özel görevleri olan bir melek türü. Âdem ile Havva'nın kovulmasından sonra cennetin kapısını tutarlar.

görünür, Eden Bahçesi olarak değil veya henüz değilse de, göğe her yerde olduğundan daha yakın bir yer olarak. Orada rahmet ülkesine ilâve bir ilişki de kemale ermiştir: mutluluğun coğrafî arzu düşü olarak Eden'in, ona erişilen arzu zamanıyla ilişkisi. Bu, Mesihçi ilişkiydi: *Kenan tam olarak* ancak tarihin sonunda görünür, ortasında Siyon dağıyla; zamanın kendisi, yeniden kazanılan cennete gemi imkânıdır. Elbette, başlangıçta zaten rahmet vardı, Yunanlılarda Altın Çağ, *İncil*'deyse Eden'deki günahsız ilksel durum suretinde. Ama her ikisi de yitiktir, o halde ancak gelecekten tevecc üh edebilirler; öncelikle işte Mesihçilik ruhuyla yaparlar bunu, o da Yunanlılarda bulunmaz, Romalılarda bir ara kesitten ibarettir (Vergilius'ta kutsal çocuğun kehaneti gibi), *İncil*'de ise zamana tamamen tahakküm eder. *İncil*'deki bu arzu zamanı mutlak bir arzu düşüne açılır: günün sonunda dünyevî cennet yeniden açılacaktır. Semavî Kudüs'ün dünyaya inişiyle yeniden görünecek ve içeri girilebilecektir (Vahiy, 21/2), fakat ancak zamanların bitişinden sonra. Bu arada tabii *ilk* cennet, asıl Eden Bahçesi tamamıyla muhafaza edilmiştir dünya üzerinde ve *giriş* yasak olsa da orayı *aramaya* ve *dış çevresinde eğleşmeye* müsaade vardır ve bu Hıristiyanlığa uygundur. Dünyevî cennetin hâlâ bir yerlerde mevcut bulunduğuna, çevresine ve yakınına tanrısal emirleri çiğnemeksizin yaklaşılabileceğine duyulan iman, ortaçağ keşiflerinde hep gündemdeydi. Rehber, cennette dolanıp durmak yerine sair dünyanın anılan yerlerine akan nehirlerin adını anan Tekvin'in ta kendisiydi. Pişon, Etiyopya'yı kuşatan Gihon, Asur'un önünden akan Hidekel [Dicle], sonra Fırat (Tekvin, 2/11-14): bütün bu sular ortaçağın efsanevî-ütopik coğrafyası adına bir yerlerde cennetin rahmetini taşımak ve onu düşkün mahlûka yaymakla yükümlüydüler. Bunun dışında da Eden, kokusunu ve ışığını kendi smırlarından kolayca taşıran bir büyülü bahçe arketipinde görünüyordu. Alman İskender romanlarındaki ve Fransızcadaki *İskender Hindistan*'da bu bahçenin duvarı önünde durur, onun hoş kokularını alır, anlık aralıklardan sızan parıltısını fark eder, Eden'i fethetmeye çabalar, ama nafile. Bu romanların etkisinin (sözde Kallisthenes'in[112] M.S. 200'e dayanan

112 Khallisthenes, Aristoteles'in yeğeni, öğrencisi ve İskender'in 'resmî tarihçisi' idi. Sözde-Khallistenes ise M.S. 3. yüzyılda tarihsel destanları kullanarak metinler üreten bir yazardı.

hayalî İskender biyografisiyle başlayan) ne kadar büyük olduğunu tasavvur etmek kolay değildir; İskender, Hind, cennet – bu üç dev kavram sırtını sıkıca birbirine dayamıştı. Kolomb'u derinden etkilemiş olan ortaçağ ansiklopedileri, Vincent de Beauvais'nin *Speculum naturale, doctrinale, historaile*'si, Pierre d'Ailly'nin *Imago mundi*'si de, dünya üzerinde hâlâ düşmemiş bir doğa adacığının bulunduğu kanaatini uyanık tutuyorlardı. Kilise bu adacığın yerini belirlemeyi, keza onun muhtevasına dair hayâlat ve spekülasyonları serbest bırakmıştı. Kesin sayılan tek şey, Tekvin'in "Ve Allah Eden'de Şarka doğru bir bahçe dikti" deyişi (2/8) uyarınca dünyevî cennetin *Doğu'da* bulunduğu idi. Dahası, *İncil*'in ilk cümlesi: "Başlangıçta (bereşith) Allah gökleri ve yeri yarattı", cennetin Doğu'da bulunuşuyla ilintilendiriliyordu; çünkü "bereşith" kelimesi salt "Başlangıçta" değil, aynı zamanda "Doğuşta" anlamına da geliyordu. Bu Doğu'nun kuzey yarıkürede mi güney yarıkürede mi aranacağına dair, spekülasyonlar ayrışıyordu; her iki durumda tek değişmez, Kenan'la bir ilişki ve sabit nokta olarak Kudüs'tü. *İncil*'le verili bu temas noktası, rahmet adalarını Atlantik'te konumlandıran Antik geleneği bile yerinden oynatıyordu; dahası, diyalektik Atlantik korkusuyla beraber tüm *Batı geleneği*, özellikle dünyanın küre biçimli olduğunun keşfinden sonra *bir Doğu-Kudüs ile karıştırılıyor*, böylece Doğu ütopyasına boyun eğmesi sağlanıyordu. Herford Katedrali'ndeki 13. yüzyıl sonunda çizilmiş ünlü *mappa mundi*,[113] dünyevî cenneti Kudüs'ün meridyeni üzerinde gösterir; hatta dünyanın küre biçiminde olduğunu varsayan Dante, dünya cennetini *Kudüs'ün zıddına, Pasifik Okyanusu'na* taşımıştır. Bu, Güney'de büyük bir karşı-dünyanın varlığına dair spekülasyonlarla buluşuyordu; Aristoteles bunu öğretmiştir (*Meteorolog*, II, 5), Romalı coğrafyacı Pomponius Mela Okyanus'un ötesinde Kuzey ile Güney'i ayıran bir *alter orbis*'ten[114] söz etmiştir, keza Cicero (*Somnium Scipionis*, bölüm 6) dünyada ikamete uygun iki şerit (*cinguli*) bulunduğunu, bunların da Güney'de olup henüz bilinmeyeninin sayısız mucizelerle dolu olduğunu söyler. Aristoteles'e göre (İdrisî'ye göre de) dünyanın Güney yarısı, anakaradan oluşmasına rağmen meskûn değildi. Oysa Albertus Magnus, tıpkı Cicero gibi,

113 Dünya haritası.

114 Öteki dünya.

pekâlâ nüfuslu bir büyük Güney kıtası vaz'eder. *Divina Commedia*'da[115] sürükleyici arkadik dünyevî cennet tasviriyle ona olan özlemi başka hiçbir şairin yapamadığı kadar uyandıran, –bütün İskender romanlarının ötesinde–, Dante'nin kendisi ise, Kudüs'ün zıddına işaret etmesine rağmen, Ekvatorun altında bir "*terra inhabitabilis*"in,[116] "*mondo senza gente*"nin[117] bulunduğunu varsayıyordu. Onun dünyevî cenneti Purgatorio[118] dağının tepesine yerleştirmesiyle, yer tayinindeki kesinlik (Kudüs'ün zıt kutbu), yalnızca "*nobilissimi loci totius terrae*"nin[119] çevresindeki ülkelere ulaşmaya niyet eden keşifler için bile değersizleşiyordu. Çünkü Dante'de Güney yarıkürede Arafat dağının dışında toprak yoktur, yalnızca su vardır; toprak, burada gökten yere düşen şeytanın korkusundan, deniz tabanına saklanmıştır (*Inferno*, 34, V. 122 vd.). Ayrıca şaire bakılırsa hem hakikati hem güzelliği ifade etmek isteyen *Divina Commedia*, dünyevî cennetin çevresinin de tabu haline gelmiş olduğunu öğretir. Sadece ölüler erişebilir buraya, canlılar erişemez. Emsalsiz Odysseia bölümünün gösterdiği gibi (*Inferno*, 26, V. 136 vd.), cehenneme de cennete de değil, tam arafa tayin edilmiş olanlar içindir burası, diğer ölüler dağa çıkamazlar. Araf dağının tepesindeki dünyevî cennet (*Purgatorio*, 28), hemen her yerde Thomas'ı izleyen Dante'ye göre göçmüşlerin ruhlarının ikamet edeceği bir yer değil, yalnızca bir geçittir. Dünyevî cennet Aquinalı Thomas'ta "*status viatoris*"e[120] aittir, "*status recipientis pro meritis*"e[121] değil, dolayısıyla eğleşilecek bir yer değildir, "*receptacula salutis*"lerden[122] sayılmaz. Ne var ki, Dante bunu dikkate almadan, rahmet adasına benzeterek tasvirler yapar: bu dünya üzerindedir, güney ormanında ebedî bir sabah, dünyevî bahtiyarlığın tropik altı ülkesi. Böylece, nazmın gücü, teorisinin "*terra inhabitabilis*"ini en insanî tarzda nüfuslandırabiliyordu. Kolomb,

115 *İlâhî Komedi*.

116 Gayrımeskûn, kimsenin yaşayamayacağı toprak/ülke.

117 İnsansız dünya.

118 Araf (İtalyanca).

119 Tüm dünyanın en seçkin yeri.

120 Geçici durum.

121 Değerine göre kabul görme durumu.

122 Selâmet sığınağı.

Eldorado-Eden yoluna koyulmazdan evvel, Dante'nin sabahın ışıltısına dair o dizelerini defalarca kendi *imago mundi*'siyle birleştirmiş olmalıdır. Dante'nin teorik olarak dünyevî cenneti bütün canlılar için erişilir olmayan bir dağın tepesiyle tahdit etmesi, dünyevî cennetin kıtasallığına dair genel inancı da, yaşayanların onun çevresine erişebileceğine dair umudu da ortadan kaldırmamıştır. Bu noktada yine de daha etkili olan İskender destanı ölüm-sonrası bir adaya değil Pasifik'te canlı bir kıtaya işaret ediyordu. Hindistan'a, Asya'daki dünyevî cennete giden kara yoluna, sonra deniz yoluna işaret ediyordu. Nitekim Asya'da tek bir ana ırmak yoktur ki, *İncil*'deki cennet nehirleriyle yan yana getirilmemiş olsun; Ganj öyleydi, Marco Polo'da Amu Derya öyleydi. Hind cennetine giden kara yolu da deniz yolu da öylesine kesin bir şekilde *Hindistan'a* yönelmişti; Avrupa ve Ön Asya dünyasıyla mukayese edildiğinde başkalık mucizeleriyle dolu tropik-sırh ülkeye. Antikler'in de Kilise Babaları'nın da rahmet adaları esasen Atlantik'teydi, ortaçağ bunları da esas itibarıyla Hindistan'a attı veya *par excellence* ütopya mekânı demek olan Hindistan'ın kendi yakınlarına kadar genişlemesini sağladı. Batı'ya seyahat, dünyanın küre biçimliliğinden ötürü, Güneydoğu'daki konumlanmayla çelişkili değildi: *ex oriente lux*,[123] dünyevî cennet Hıristiyan ortaçağda, tüm yosunlu denizleri kat ederek, Hindistan vasıtasıyla açıklanıyordu.

### *St. Brendan'ın deniz yolculuğu, rahip-kral Johannes'in imparatorluğu; Amerikan, Asya cenneti*

Gemi burnunu Batıya döndüğünde bile, istikamet orasıydı. İrlandalı ve Norman denizcilerin durumunda açıkça görüldüğü gibi; önlerinde uzanan bir Doğu denizi yoktu. Dahası, rahmet adasının tesiri hâlâ hissediliyordu, henüz Atlantik'te olanın değil de, Hind'dekinin. Mamâfih bu tesir ortaçağ destanında Hind'in ışığı altındadır, tek başına Yunan'ınki yeterince esrarlı değildi. Rahmet ülkesini Batı'da konumlandıran Yunan geleneği ile onu Doğularda arayan *İncil* arasındaki çelişki, ne kadar sallansa da erken çağda henüz yıkılmamıştı fakat hâlâ Atlantikli olan rahmet adası bile şimdiden gayet Şarklı görünüyordu. Ortaçağın en canlı deniz des-

123 Işık Doğudan yükselir.

tanlarından biri, münhasıran bu adaya dümen kırmıştır: St. Brendan'ın deniz yolculuğu. Seyyahın kendisinin, St. Brendan'ın kimliği belgelenmiştir; bir İrlanda manastırının başpapazıydı, 6. yüzyılda yaşamıştı. Dönem, deniz keşişlerinin, yani temâşâ ve tefekkür içinde yaşamak üzere (tıpkı Mısırlı keşişlerin çöle gidişi gibi) ıssız adalara kaçan münzevî rahiplerin zamanıydı. Färöer ve Shetland adaları böyle keşfedilmiştir, Brendan'ın efsanevî deniz yolculuğunun arkasında da bazı sahici deneyimler yatıyor olabilir. Fakat Brendan'da ve onun destanında, ilk günahın koparıp götürmediği bir saadet adasının yer aldığı o altın Bir Yerlere dönük ütopik özlemin çok daha dolgun bir payı vardır. *Navigatio St. Brendani* destanı önümüzdeki biçimiyle 11. yüzyıla dayanır ama çok daha eskidir, 9. yüzyıldan kalma bir tebliğ üzerinde çalışılarak yazılmıştır, başka çeşitlemeleri de vardır ve hemen bütün Avrupa dillerine çevrilmiştir, bir cennet adası idrakini yüzyıllarca uyanık tutmuştur (karş. Babcock, *Legendary Islands of the Atlantic*, 1922, s. 34 vd.). İçerik dinsel-maceracı havadadır; Brendan geceleyin bir meleğin sesini işitir: Tanrı aradığın şeyi verdi sana, vaad edilmiş ülkeyi bile. Bunun üzerine Brendan mürettebat toplar ve on beş gün boyunca İrlanda'nın doğusuna doğru yelken açar; görünmez hizmetkârların zengin yemekler sunduğu bir saray bulur, ardından bilinmeyen bir istikamete doğru yedi ay daha yelken açar, sayısız koyun sürülerinin olduğu bir ada bulur. Mürettebat bir koyunu kızartmaya kalkışınca, ada batmaya başlar; aslında bir balinanın sırtıdır ada, yakılan ateş balinayı uykusundan uyandırmıştır. Zehirli balıklar, ateş püskürten deniz yılanları, şeytanî kuşlar hatta cehennem kapılarıyla dolu bir dizi maceranın ardından Brendan, uzaklarda Atlantik'in açıklarında bir yerde vaad edilmiş cezireye giden yolu bilen yaşlı bir ada keşişine vâsıl olur. Burada Brendan'ın bir halefi ortaya çıkar, vaad edilmiş seyahate çok önceden teşebbüs etmiş Meruoc'tur bu; o kadar derinlere saklanmıştır ki, "Âdem ile Havva'nın ilk yurdunda" yaşayabiliyordur – yani lânete rağmen dünyevî cennette. Yaklaşmakta olan cennetin bir başka işareti *Insula uvarum*'dur, deniz seyyahlarının gemilerine üzüm yüklemek üzere kırk gün geçirdikleri, şarap ve Baküs adası. Brendan kendisine vaad edilen adaya ulaşır, orada onu bekleyen azizler yaşıyordur, mağarasında uyuyan esrarlı bir devi

uyandırır: Atlantik'in karanlık denizinin ardındaki dünyevî cennet açılmıştır. Yedi yıl sonra Brendan ve keşişlerden oluşan mürettebatı Orkadlar[124] üzerinden geri döner, "Azizlerin vaad edilmiş ülkesine", Batı'daki veya Batı'dan gidilen bu bağlık Hind'e dair haberleri getirirler. Hıristiyan ortaçağın, netice itibarıyla yüzyıllarca inanılan en ünlü deniz masalı hakkında, bu kadarı yeter. Hansa şehirlerinin[125] çoğu St. Brendan'a hürmet gösterirlerdi, *fortunatae insulae Brantani*[126] destanı ve onun keşfi 1476'dan 1523'e dek Almanya'da on üç kere basıldı; hatta Amerikalı bir araştırmacı, C. Semler, Brandenburg adını St. Brendan kültleriyle irtibatlandırmıştır. Ütopik ada ortaçağ haritalarının çoğunda işaretlidir, 1569'da Mercator haritasında da görünür; hatta 16. yüzyılda bu ada Portekiz hükümeti tarafından ciddi ciddi Louis Perdigon isminde bir maceracıya terk edilmiş, o da yine ciddi ciddi buranın fethine soyunmuştu. 1721'de bile hâlâ İspanya'da Tenerife'nin Santa Cruz limanından, Ila de San Borondon'u bulmak üzere keşif seferine çıkılıyordu. Tuhaf olan, bu destanın, rahmet adasının çok ırağında yer alan gayrı-Hıristiyan bir ütopya çevresinin gelenekleriyle eklemlenmesidir. Eşzamanh Arap halk edebiyatından iktibaslar olması, şaşırtıcı değildir; sırtında ateş yakılınca denize dalan balina, Sinbad masallarında dev ahtapot olarak geçer. Ne var ki, yalnızca Plütark'ın derlemelerinde yer aldığı biçimiyle antik deniz destanlarını alıntılayan İrlanda manastırlarının klasik âlimliği de vardır işin içinde. Britanya çevresindeki "Kronia Denizi"ndeki Satürn adası (Kronos adası) suretindeki rahmet adalarının destanlarıdır bunlar; Plütark bu destanları hem "Aydaki yüz" çalışmasında hem de "Kehanetlerin Çöküşü" konuşmasında hatırlatmıştır. Herakles'in sütunlarının evvelce Satürn'ün, yani Kronos'un sütunları olarak adlandırıldığına değinmiştik. Plütark, Satürn'le ve onun altın çağıyla bağıntılı olarak, kutsal adaları Britanya'nın yakınlarında bir yerde tasvir eder; üzerlerinde kahramanların ruhları oturuyordur ve içlerindeki "lâtif havalı"

124 Eski Kuzey ve Cermen efsanelerinde anılan, İskoçya'nın kuzeyinde bir yerlerde bulunan ya da tasavvur edilen adalar.

125 Ortaçağda Hanse adlı ticaret birliğine üye olan şehirler. Bugünkü sınırlar itibarıyla çoğu Almanya'da olmak üzere, İsveç'te, Polonya'da, Hollanda'da yer alan iki yüze yakın yerleşim, Hanse Birliği üyesiydi.

126 Brendan'ın saadet adaları.

müstesna bir adada "Kronos-Satürn, derin bir mağaraya kapanmış, Briareos'un himayesi altında kestirmektedir" (yüz kollu kudretli deniz tanrısı Briareos, tıpkı Kronos gibi Uranüs'ün oğullarındandı). Uyuyan Satürn, St. Brendan'ın deniz yolculuğunda, azizin mağarada uyandırdığı o bahsettiğimiz dev suretinde tekrar görünür, "Kronia denizinin mucizeleri" de doğrudan doğruya Altın Çağ adasında yansımasını bulur. Tabii ki Britanya Denizi uzun vâdede cennet adalarının mevkii olarak kalamazdı, daha sıcak, daha rahat seyahat edilebilir istikametler zaferi alıp götürdüler. Nitekim St. Brendan'ın cezîresi 14. yüzyıldan itibaren hep Güneye, Kanarya adalarına doğru sarktı. Martin Behaim 1492'de çizdiği ünlü dünya küresinde burayı o derece Güneybatı'ya kaydırır ki, ada neredeyse Yeşil Burun'un enlemine yerleşecektir: "Burasıdır," der, "Aziz Brendan'ın 565 yılında çıktığı ve mucizevî şeyler bulduğu ada." Alexander von Humboldt, serin bir dakiklikle (*Kritische Untersuchungen* [Eleştirel İncelemeler], 1852, I, s. 410), bulunması böylesine müşkül bir adanın mevkiinin sürekli değişmesinin, Akdeniz ticaretinin denizcilik bilgisine kazandırdığı ilerlemelerle bağlantılı olduğunu belirtir. Beri yandan, yitik cennete özgü olan ve St. Brendan destanında oranın ayak basılabilirliğini sadece azizlere mahsus kılan tabu da girer işin içine: St. Brendan'ın cezîresi yalnızca harita üzerinde gezen bir ada olmaktan çıkar, her seferinde ancak uzaklarda görülebilen, kendi içinde müphem bir adaya dönüşür. Bu inanç kısmen Kanarya adalarıyla ilgili gözlemlerle desteklenmiştir; orada, kimileyin, denizin Güneybatı ufkunda dağlı bir kara parçası gördüğü sanısına kapılınabiliyordu – hiçbir zaman erişemeden. Humboldt'un dediği gibi, Kanarya adalarının tarih yazıcısı Viera, hayal edilen adaya çıkmak için 1487'den 1759'a dek girişilen tüm denemelere dair kapsamlı ayrıntılar aktarmıştır. Daha kuzeyde, değişik yerlerde de Azorlar'da da görülmüştür bu serap; Kolomb buralarla ilgili haberleri, seyahatinin neredeyse kırk yıl öncesinden beri biliyordu, 1492'deki günlüğünde belirttiği gibi. İlk gözlem ânından itibaren görünen şey St. Brendan'ın cezîresine yoruluyordu; erişilemezliği ona olan inancı çürütmüyor tersine onu teyid ediyor görünüyordu. Bunun, daha teferruatlı biçimde, Çin'de de bir karşılığı vardır; kaybolan rahmet adasının, yalnızca ona lâyık olanlara tahsisli bu

saadet veya Gral ülkesinin, gezgin bir fabl değil ise, zamana ve mekâna yayılmış bir arketip teşkil ettiğinin kanıtıdır bu. Çin *Géographie moralisée*'si[127] Pe-chi-li körfezindeki saadet adalarını bilir; uzaktan bakıldığında bulutlara benzer adalar; yaklaştığınızda rüzgâr geminizi uzağa savurur; yine de erişmeyi başaran gemiler batar; adaya çıkmaya ehil olmayan gemiciler hastalanıp geri dönerler. Sözde St. Brendan adasına 15. yüzyılda artık böylesine derin anlamlar yüklenmiyordu fakat uzaklık imgesi onun hususiyeti olarak kaldı – keza ufukta hep yeniden beliren sihir ülkesi masalı da. Bakışlar çoktandır Doğuya, dünya cennetinin *İncil*'deki kesinlikli mekânına kayarken, masal baki kaldı. Salt –St. Brendan'daki gibi– Şarkî tını ve büyülü içerik bakımından değil istikamet olarak da doğuya yöneliniyordu; Asya'ya, kutsal üç kralın geldiği yere. St. Brendan'ın adası bâbında düşünülenin münzevî bir cezire değil de –aynı inatçılıktaki destana uygun olarak– selâmetle dolu bir dünya devleti olacağı yere. St. Brendan'ın vaadindeki parıltı, başka bir anlamda erişilmez olan dev imparatorluğa, –şimdi ele alacağımız–, rahip-kral denen Johannes'in Satürn ve İsa krallığına, *Asya kıtasına* nakledilmiş görünüyor.

Aslına bakılırsa, ıssız bir adaya çekilmek, ne tacirlerin ne şövalyelerin umurundaydı. Definelerin ve kâr getirecek toprağın peşindeydiler, bunlar da Niflheim'da[128] bulunmazdı, Kutsal Mezar'a giden yolda ve ötesinde idi. Lâkin oradaki Frank egemenliği Kudüs'ün ele geçirilmesinden onlarca yıl sonra ciddi tehdit altına girmişti, ikinci haçlı seferi başarısız olmuştu, üçüncüsünün hazırlıkları huzursuz ve müphem bir havada sürüyordu. 1165'te işte bu ortama güya Asya'daki kudretli bir Hıristiyan hükümdardan gelen üç esrarlı mektup düştü. Kendisini tevazuyla rahip Johannes olarak adlandırıyor, fakat kibirli ve mübalağalı bir edâyla dünyanın en büyüğü olduğunu söylediği devletinin kudret ve mucizesiyle övünüyordu. Mektuplara bakılırsa imparatorluğu, doğu yönünde "güneşin doğuşuna", batı yönünde "Babil Kulesi'ne" kadar uzanmaktaydı. Böylece Sarazenler'e[129] karşı muaz-

127 Tefsirli coğrafya.

128 Cermen mitolojisinde, kuzeyde bir dünya.

129 İspanya'yı fetheden Müslüman-Araplara verilen ad (Şarkiyyûn'dan bozma); genel olarak ortaçağda Hıristiyan Avrupalıların Müslümanlara verdiği ad.

zam bir müttefik zuhur ediyor görünüyordu; doğuda ikinci cepheyi açan bir göksel armağan. Mektuplar Papa III. Alexander'e, Kayzer Friedrich Barbarossa'ya, Bizans Kayzeri Manuel'e yollanmıştı. İki Kayzerin bu habere kuşkuyla yaklaştığı anlaşılıyor, Papa ise o kadar değil; zira geç de olsa cevap yollamıştı. Şark'ı iyi bilen özel hekimi Philippus'u özel temsilcisi olarak, mektupta yazılanlara bakılırsa dünyevî cenneti havi Hindistan'ın efendisi rahip-kral Johannes'e gönderdi; bir hayalete yollanmış bir heyet. Papalığın cevap metni günümüze kalmıştır, 27 Eylül 1177 tarihini taşır, yani Hindistan'dan gelen mesajdan on iki yıl sonrasını. Bu gecikme, Papa'nın rahip-krala başlangıçtaki itimatsızlığının Sarazen tehlikesine koşut olarak azaldığını gösterir. Halk nezdinde ise rahip-kral Johannes çoktan beri bir kesinlikti; mektubu yaygın biçimde kopya edilmiş, Fransızcaya, Almancaya, İbraniceye çevrilmişti, Avrupa Asya'daki bu yeni umuda secde etmişti. Papalık cevabı şu adrese yazılmıştı: "*Carissimo in Christo filio illustri et magnifico Indorum rgi, sacerdotum sanctissimo.*"[130] Tabii, mektubu tevdi edecek olan Philippus'un, mucize imparatorluğun bulunamadığını haber verme fırsatı bile yoktu, zira Roma'ya geri dönmedi; bu keşif seferi iz bırakmadan kayıplara karıştı. Bu arada, sözde rahip-kralın mektubu içeriği itibarıyla gayet güncelleşti. Yalnızca değindiğimiz gibi üçüncü bir haçlı seferine ilişkin askerî spekülasyonla değil; Doğu'nun tedavüldeki fabları ve arzu imgeleriyle, yani ortaçağın esas coğrafî ütopyasıyla da alâkadardı. St. Brendan destanı nasıl yönünü batıya çevirip rahmet adasını tuttuysa, yeni mesaj, yüzünü İskender efsanesine ve tüm ortaçağa nüfuz etmiş bulunan, doğu yönündeki ortodoks dünya cennetine çevirmişti. Antik, Şarklı, ortaçağ Hind imgelerinden zaten bihinmeyen hiçbir şey yoktu sahte mektupta, fakat mektup bunların hepsini tastamam ve baştan çıkarıcı biçimde bir araya getiriyordu. Hindistan: Ortaçağ için çok geniş bir kavramdı bu, (daha Plinius'ta) Tonking Körfezi'ne dek uzanıyor, zaman zaman Habeşistan'a kadar Doğu Afrika'yı kapsıyordu. Marco Polo, bir Pers prensini de Hindistan Kralı olarak adlandırır. Fakat Hindistan en sırlı kavramlardan biri olarak da tescillenmişti asıl; anlatıl-

130 En kıymetli Hıristiyan kardeşim, Hindlilerin şanlı ve muhteşem kralı, en kutlu rahip.

maz coğrafî mucizelerin yurduydu orası. Orada bayağı olan bizzat doğadan yansıyordu, doğanın saatinin bütün çarkları çıkarılmıştı. Kâh grotesk kâh ütopik türden imkânsızlık orada gerçek olmuş görünüyordu, tıpkı tek boynuzları ve sihirli ormanları tasvir eden ortaçağ goblenleri gibi. İndus Nehri'nin ardında kayaları zümrütten dağlar olduğuna inanılıyor, bu dağlar oraya kaydırılıyordu. Toz toprak miskti bu dağlarda, ağaçların dallarında meyve olarak yeşil kuşlar asılıydı, başka bazı ağaçlarda ise ağlayan ve gülen insan kafaları yetişiyordu. 12. yüzyılda, Aziz Hieronymus'a atfedilen, kıymetli taşlar ve bunların sağaltıcı ve sair mucizevî özellikleri hakkında bir metin dolaşıma girdi. Bu kitap da, manidardır, bir Hindistan seyahatinin tasviriyle başlar; (tehlikeleriyle Atlantik'in dehşetine vekâlet eden) Kızıldeniz kat edilip, bir yıllık mesafedeki harikalar diyarına varılır. Kızıl yakutun, altın dağların, geceleri topraktan altın çıkartan insan yiyici dev karınca Grifon'un nöbet beklediği, denizde biten ağaçların, bakır yağmurların diyarına kadar gidilir (karş. Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science II*, 1929, s. 238 vd.). Hind fablının ana kaynağını daima, –değindiğimiz gibi–, sözde Khallisthenes'in antik İskender Romanının ortaçağdaki çevirisi ve işlenmesi teşkil ediyordu; anlattıkları da 19. yüzyılın Hind rönesansmdaki gibi Buda'ya ve zâhidliğe değil, tam tersine, Hindu efsanesindeki dünyalar ve tanrılar bolluğunun tekinsizliklerine ve vecd hallerine dayanıyordu. Tüm bunlar İskender destanına bağlanmıştı, bu o zamanlar basbayağı haddi aşmaktı, dünyanın alışılagelen yol izlerinin dışında bir şeydi. Bizzat rahip-kralın mektubunun iman edilen dayanağı, papaz Leo'nun 950 civarında yazdığı "*Nativitas et Victoria Alexandri Magni*" ve her şeyden önce İskender'in Aristoteles'e yazdığı söylenen bir mektuptu (karş. *Kleine Texte zum Alexanderroman* [İskender Romanına Dair Kısa Metinler], yay. Pfister, 1910, s. 21 vd.); bu metinlerde, Rama'nın mucizevî dönüşümü Makedonyalı'nın gündelik meşgalesidir. Leo'da İskender'in havada seyahati, denizin derinliklerine seyahati vardı, Hindistan'ın kâhin ağaçları nakledilivordu, Yunanca konuşan bir ay ağacı ve Hintçe konuşan bir güneş ağacı; kralın Şark seferi böylesi fantezilerle çevriliydi. Bunlardan birçoğunun tınısı rahip-kralın mektubunda da işitilir, coğrafî masalların ve gündelik-ol-

mayanın tüm düşsel cephaneliği geri döner. Havada uçan ejderhalar peydahlayan, onları eğerleyip gem vuran ve sırtlarına atlayıp uzaklara giden insanlardan bahsedilir; ihtiyaca göre ısıtan veya soğutan ve geceleri beş millik menzildeki her nesneyi aydınlatan mucize taşlar medhedilir; vaftizlenmemiş suyu süte veya şaraba dönüştüren taşlar, balıkları toplayan, vahşî hayvanları ehlileştiren, dev yangınlar çıkaran ve bunları söndüren taşlar. Rahip Johannes'in mektubuysa (Kral Manuel'e iletilen nüsha muhafaza edilmiştir) düşsel cephaneliğe tümüyle anlaşılmaz mucize mahlûklar ilâve ederek anlamsızlığı da iğvâyı da artırır: "Ben, Rahip Johannes, efendilerin efendisi, erdemde, servette ve kudrette, göğün altında dönenenlerin hepsine faikim. Yetmiş iki kral vergi öder bize... Üç Hindistan'da bizim ihtişamımız hüküm sürer ve bizim topraklarımız aziz havari Thomas'ın bedeninin dinlendiği öte-Hind'e kadar uzanır... Ülkemiz fillerin, develerin, hecin develerinin, Meta collinarum'un, Cametemnus'un, Tinserete'nin,[131] panterlerin, orman eşeklerinin, beyaz ve kırmızı aslanların, beyaz ayıların, beyaz mezgitlerin, cırcır böceklerinin, dilsiz grifon'larm, kaplanların, kan emici cadıların, sırtlanların, vahşî atların, vahşî eşeklerin, vahşî öküzlerin ve vahşî insanların, boynuzlu ve tek gözlü insanların, yüzünde ve ensesinde gözü olan insanların, kentaur'ların, keçi ayaklı orman ilâhlarının, satirlerin, pigmelerin, dahası kırk arşın boyundaki devlerin, kiklopların ve keza cins karıların ve Phönix denen kuşun yurdu ve ikametgâhıdır," (Oppert, *Der Priesterkönig Johannes in Geschichte und Sage* [Tarihte ve Destanda Rahip-Kral Johannes], 1864, s. 36 vd.). Böylece ortaçağın hayvan ve taşlar hakkındaki kitaplarında geçen bilumum mucize mevcudu Hindistan'da, Johannes'in imparatorluğunda konuşlandırılır; Avrupa'nın ancak 11. yüzyılda haberdar olduğu, yüksek kuzeylerin beyaz ayısına varıncaya dek – buna karşılık Hindistan'da sahiden mevcut bulunan beyaz fil, eksiktir. Kraliyet sarayının tasviri de aynı ölçüde çalım satıcı ve gerçek dışıdır: "Temee ve duvarları değerli taşlardandır, en iyi, en saf altın çimento işi görür. Göğü veya tavanı en şeffaf safirlerdendir, şurada burada pırıltılı topazlar da karışmıştır araya... Krahn masasında her gün otuz bin insan yemek yer, masa zümrütten, dört aya-

131 Meta collinarum, Cametemnus, Tinserete: hayalî hayvan adlarıdır.

ğı ametisttendir... Sarayda altınla çerçevelenmiş bir kristal kapı vardır, Doğu'ya bakar, yüz otuz arşın yüksekliğindedir, haşmetlimiz saraya vâsıl olduğunda kendiliğinden açılıp kapanır." Bu sonu gelmez abartı ve tuhaflık bolluğunda yine içlerinde en şaşırtıcı balıkların yaşadığı kumdan göller, değerli taşlardan ırmaklar, semender derisinden ateşle temizlenen kıyafetler, pis ruhları kovan apsidios otu vardır, öyle ki ülkede cin çarpmış tek bir kişi bulunmaz. Her şeyden önce, imparatorlukta yoksulluk ve suç hiç yoktur – tüm bu kof fabl parıltısında bir ciddi teselli. Gerçi saray meydanının yakınlarında, eyaletlerdeki ve komşu ülkelerdeki bütün entrikaları fâş eden bir sihirli ayna asılıdır. Gerçi Johannes'in babasının inşa ettirdiği bir tür yoksullar sarayına değiniliyordur ama buraya giren her aç, o lâhza kendini tıka basa doymuş hisseder, sanki en ağır yemeği yemişçesine. Yine de, bu ikrarlar ve geçici çareler, Doğu'daki bu rahip imparatorluğunu ortaçağın neredeyse bütün tıbbî, sosyal ve teknik ütopyalarının bir odağı olmaktan çıkarmaz. Bütün bunlar birleşir, çünkü tüm arzu imgelerindeki coğrafî arzu imgesi ortaçağın insanlarını tefekküre daldırıyor ve tüm o grotesklik boyunca onlara dünyevî cennetin ışığını tutuyordu, bâtıl itikatların itkisiyle, yüksek umutların umudunu yaratarak. Johannes imparatorluğunun en yüksek dağından, üç yüz yıl süren gençlik ihsan eden bir pınar çıkar; Tekevvün'de [Eski Ahit] adı geçen cennet nehri Pison ise, altın ve akikle başşehrin ortasından akar. Düşmemiş ve kutsiyetini korumuş doğanın öylesine aşikâr bir parçasıdır ki o, Şabat'ta akışını kesip dinlenmeye çekilir. Mektup, böylesi havadislerle, huzursuzluk ve sosyal kötüleşmenin sıkıştırdığı Avrupa'ya uzakların neredeyse göksel mucizelerini sızdırıyordu. Haçlı seferlerinin yol açtığı felâketlerin ülkesine, Clairvaux'lu Bernhard'ın[132] tövbe vaazının ülkesine, Fiore'li Joachim'in chiliastik[133] sapkın vaazının, Albigensler'e[134] karşı başlamakta olan savaşın ülkesine. Bu *Géographie utopisée*'nin [ütopyalaştırılan ülke] sihirli etkisi ne denli

132 Haçlı seferlerinin ünlü ajitatör-vaizi.

133 Bin yılında İsa'nın dönüşüyle göksel imparatorluğun kuruluşunu bekleyen öğreti.

134 Veya: Katharizm. 12-13. yüzyıllarda Güney Fransa'da etkili olan heterodoks bir tarikat.

büyük olsa da, atıfta bulunduğu vaka o denli basit ve kurudur. Asya'da gerçekten de Hıristiyan bir prens vardı, altından bir saraya değilse de dirayetli bir savaşçı halka malikti ve kısa süreli bir iktidar sürmüştü. Batı Türkistan'ı ele geçirmiş olan Yelü Dashi, Nasturî Hıristiyan, Kerait[135] Türk kabilelerinin reisi, 1141'de Semerkand'da Müslüman Pers sultanı Sancar'ı mahvetmişti. Muzaffer reis iki yıl sonra öldü ve krallığı dağıldı, öncesinde ona vergi ödeyen Moğolların istilâsına uğradı. Ortaçağda Orta Asya steplerinin ardı ardına nicesini barındırdığı savaşçı-feodal geçici büyük yapılardan biriydi bu da. Bu kısa evre, rahip-kral Johannes destanının kökenindeki imgeyi temin etmiştir – kayda değer biçimde, söz konusu üç mektuptan önce ana hatlarıyla oluşmuş bir destandır bu da. Müslümanların mağlubiyetinin havadisi Batı'ya ulaştı, tarih yazıcı Otto von Freising 1145'te bunu Suriyeli bir piskopostan öğrendi. Bu ilk aktarımında bile Nasturî Türk prensi üç kutsal kralın bir ahvâdına, İslam'ı yenen St. Georg'a dönüştü. Moğol teokrasisi üzerine, seyyah tacirlerce aktarılan muğlak tasavvurlar da eklendi buna; böylece, kökenindeki imgenin, o ışıltısıyla beklenenin öldüğü bir zamanda, rahip-kral Johannes'in askerî-coğrafî ütopyası teşekkül etti. Bu, destanın görünür hale gelmiş dış sebebidir; mektupların dikkat çekici biçimde mistifikasyonuna yol açan *ereksel-maddî sebep* ise tabii çok daha karanlıktır. Yazarı hakkında hiçbir şey bilinmez, sahteciliğin ardındaki toplumsal misyonu, –şayet böyle bir şey varsa–, nedenleriyle birlikte kestirmek zordur. Bir Fransız tarihçi, de la Roncière (*La découverte de l'Afrique au moyen âge*, 1929), gerçi mektubun "Mainz Piskoposu Christian tarafından 1165 ilâ 1177 yılları arasında Büyük İskender destanından istifadeyle hazırlanmış bir sahte vesika olduğu" izahında bulunur; fakat bu hipotez maddî dayanaktan yoksundur. Olschki son derece ilginç yorumunda *politik* ütopyaya işaret etse de (Der Brief des Presbyters Johannes, *Hist. Zeitschrift*, Cilt 144 [1931], s. 1), bu mistifikasyonun ereği de malûm olmaktan uzaktır. Olschki'ye bakılırsa coğrafî-masalsı kıyafet sadece teferruattı, gerginlik yaratıyor ve nüfuz etmeyi sağlıyordu, cazibe ve heves unsurundan ibaretti. Arkasındaysa politik

135 Veya Kerey. Moğolistan'ın güney batısında, Cengiz Han'ın müttefik göçebe topluluklarından biri.

niyet vardı: Friedrich Barbarossa'nın eza çeken Avrupa'sına bunun tam zıddı bir idealin resmi gösterilecekti; birçok halkın, maddî ve moral esenliklerini sağlayan ve koruyan bir teokratik yönetim altında, güven ve huzur içinde yaşadığının resmi. Bu resimde farfaracılığın yanı sıra, bir dizi insanî çizginin de görülmesi bundandır: fitnesiz ve savaşsız bir ülke, Hıristiyan bir rahibin yönetimi altındaki ülkede yaşayan çok sayıda gayrı-Hıristiyan'a hoşgörü (manidar biçimde, Müslümanlar hariç). Böylesine muazzam bir devletin başının basitçe 'rahip' diye adlandırılması, bundandır (Bizans kayzerlik pâyesinin tanrısallaştırılmasına yönelik tahkirlerle birlikte). Johannes'in mektubu, bu bakımdan, egzotik rengi itibarıyla Montesqieu'nün "*Lettres persanes*"i[136] (tabii bu, sahte Persler vasıtasıyla Garptan Şarka yöneliyordu) türünden bir hile sayılabilirdi; fikir içeriği ise muhtemelen Clairvaux'lu Bernhard ve onun reformcu Zisterzienser[137] tarikatının civarından geliyordu. Bu yorumu destekleyen veriler vardır, başka türlü anlaşılmaz olacak aşırı özgüven bu yorumla bir ereğe ve şekle kavuşur; mamâfih püriten Zisterzienser'lerin hoşgörüsüne ne gibi bir ütopyacı değer atfedilebileceği pek o kadar açık değildir. Clairvaux'lu Bernhard'ın vasiyetnamesinde, "Müşahede Üzerine" başlıklı metinde, gerçi rahip sadeliğini talep eden bir şeyler vardır, fakat diyalektikçi Abaelardus'un düşmanı olan (tam da öğretiyle ilgili kanaatlere ve otoritelere ilişkin araştırıcı mukayeseleri nedeniyle onu yıkıma sürüklemiştir[138]) bu iman kızıştırıcı ve sapkınlık yargıcı, her nevi hoşgörüye misliyle uzaktır. Hoşgörüye daha ziyade Güney Fransa'daki sapkınların, Katharcıların,[139] ayrıca belki Tapınakçıların,[140] bunun yanında Arap tesiri altında-

136 *Pers Mektupları*. Kitap, gezip inceledikleri Fransa hakkında izlenimlerini ülkelerine döndüklerinde hayret ve alayla anlatan iki hayalî Iranlının ağzından yazılmıştır.

137 1098'de Benediktenler arasında kurulan reformcu bir tarikat.

138 Skolastiğin önemli bir temsilcisi olan Abaelardus (1079-1142), felsefede ve iman meselelerinde aklı esas alma yanlısıydı. Clairvaux'lu Bernhard'ın ısrarlı takibi sonucunda Papalık tarafından sapkın ilan edildi, kitapları yakıldı, inziva hapsine çarptırıldı.

139 Sözcük anlamıyla "Arınmışlar". 12./13. yüzyıllarda Batı Avrupa'da etkili olan, reenkarnasyona inanan heterodoks Hıristiyan tarikatı.

140 Tapınak Tarikati (Tapınak Şövalyeleri veya Tapınak Efendileri de denir.) 12. yüzyılda İkinci Haçlı Seferi'nden sonra kurulan ilk şövalye tarikatı.

ki Hıristiyanlar veya yarı-Hıristiyanlar arasında rastlanır. Zamanın Arap filozofları (İbn Tufeyl, İbn Rüşd) arasında olağan olan ve o sıralar Garp'ta henüz ilk turunu atan Şarklı üç yüzük meselinden[141] hareketle bakan şüpheci-müsamahakâr yaklaşımdan da bir şeyler sızmıştı buraya. Dinsel hoşgörünün bu en erken tohumlarını ancak, Mektup'un fiilen yeterince dikkat çekici biçimde gösterdiği gibi, Hıristiyan sapkınlığı bünyesinde barındırabilirdi. Demek, sahte rahip-kralın arkasında, daha ziyade Bernhard'ın ve Papacılığın karşıtlarının saklanıyor olması mümkündür; sözgelimi Bresciah Arnold veya kendisi mektubun zuhurundan on yıl önce asıldığına göre, Arnold'un sapkınlık vaazının ve peygamberliğinin hayatta kalan müritleri. Her halükârda mektup bilinen bir politik etki yaratmadı, sadece coğrafî-ütopik bir etkisi oldu. Rahibin sosyal krallığını sonraların politik ütopyacılığında hatırlayan olmamıştır, buna karşılık egzotik teferruat denen yanı pekâlâ etkili oldu: Mesaj sadece Eldorado-Eden fantezilerine girdi ama tam girdi. Tüccarlar, maceracılar, misyonerler o günden sonra yüz yıllarca bu imparatorluğun peşine düştüler; iddia edilen Doğu mucizesini seyahatinin hedefi yapan, Marco Polo'dan başkası değildi; Philippus'un elçiliğini, kendi tarzında, böyle kabul etti. Sözde rahip-kral çoktandır artık hayatta olamayacağına göre, –şayet ülkesindeki ebedî gençlik pınarı bunu temin etmediyse–, ahvâdına dair masallar anlatıldı, örneğin 1221'de, Johannes'in torunu olan David adlı rahip-kral üzerine. Ancak 14. yüzyılda coğrafyacılar Asya'nın mucize kralhğını Asya'dan Habeşistan'a taşıdılar, fakat bu inanç tazeliğini korudu; 1485'te Kongo keşfedildiğinde de hâlâ tazeydi, çünkü cennet ırmağı Pison'un bulunduğu ülkenin yine orada olduğu tahmin ediliyordu. Ortaçağ coğrafyasında Hindistan kavramının mümkün olan her mucize ülkeyi kapsayacak şekilde muazzam genişletilmesi, Johannes imparatorluğunun Kongo'ya kaydırılmasını da mümkün kılmıştı. Portekizliler bu imparatorluğu Afrika'nın Batı sahilinde bile aradılar, hatta Vasco da Gama oraya doğru yelken açtı, Ümit

141 Tanrının Yahudilik, Hıristiyanlık, Müslümanlık için birer yüzük ve bu yüzükleri taşıyacak birer oğul gönderdiği ve hepsini eş derecede sevdiğine dair, ilk olarak muhtemelen 12. yüzyılda Sefardik Yahudileri tarafından anlatılan mesel.

Burnu'nu döndü, gerçi denizden Rahip'i değil ama sahici Doğu Hindistan'ı keşfetti. Gerçi Johannes efsanesi bir yandan da solmaktaydı tabii, çok fazla sayıda teşebbüs boşa çıkmıştı, her şeyden önce, bu meselenin feodal-teolojik dekoru oluşmakta olan burjuvaziye yabancıydı. Alay ve inançsızlık arttıkça arttı, örneğin *Don Quijote*'ta, Rahip Johannes'in "ne Ptolemeus'un tasvir ettiği ne Marco Polo'nun gördüğü" ülkesi şövalye hikâyelerindeki saçmalıklara katılıyor, onlarla eş tutuluyordu. Bunun yanında, St. Brendan'dan beri zaten asla tamamen unutulmamış olan Batı istikameti, Doğu yolunun Türkler tarafından tutulmasından beri sadece fanteziye değil zihne de müdahildi. Hesperidler istikameti ile Doğu cenneti arasında bir sentez, dünyanın küre biçimliliğinin de sağladığı kolaylıkla, münasip görünüyordu. Nitekim Kolomb, antik çağlardan kalma Batı düşüyle haçh seferleri döneminin Doğu düşünü birleştirdi. Atlantik, yine ve her defasında sadece "güneşin doğuşuna", sahiden Hindistan'ın başlaması gereken yere götürüyordu; Kolomb'un inancında, dünya cennetinden kalan son parçaydı burası.

### *Kolomb Orinoko deltasında; dünyanın kubbesi*

Tesadüfen keşfedilen kimi sahil de olmuştur, çoğunlukla sonuçsuz. Rotadan saparak sahile çıkan, daha ziyade sahile vuran takımın yolunu bulup geri dönmesi, nadirdi. Grönlandlı Ericson'un 1000 yılı civarında, buna niyet etmeksizin Amerika sahiline ulaşması da, tesadüfî bir olay olarak kaldı. Bu sahil Kolomb'dan önce on bir defa keşfedilmişti, –bir seferinde de Doğu Asya yönünden gelerek–, fakat hepsi tesadüf olduğundan, bu keşiflerden bir şey çıkmadı. Seyahatin ardında bir misyon ve bir plan olmalı, yeni ülke bir hedef teşkil etmelidir. Elbette, hedef, en cüretkâr seyyah ve düşçü olan Kolomb'unki kadar geniş veya abartılı değildi her zaman. Fenikeliler sadece pazar arıyorlardı, mucize değil, Pytheas Britanya'nın etrafını kâşif olarak dolandı, masal kahramanı olarak değil. M.Ö. 525 dolaylarında Afrika'nın Batı sahili boyunca giderek Senegal'e, hatta Gine Körfezi'ne, bugünkü Kamerun'daki tanrılar dağı denen yere kadar uzanan Kartacalı Hanno, günümüze kalan raporunu bir mistik olarak değil, asker ola-

rak yazmıştı. Macellan'ın aklında yalnızca "*el passo*" vardı, Amerika'dan Pasifik Okyanusu'na geçiş yapmaktı kaygısı, o zamanlar kuzeyden güneye tüm kıtayı yokluyorlardı bu geçidi bulmak için. Ve tüm vahşî metanetine, dünyayı ilk kez yelkenle dolaşma cesaretine rağmen Macellan da bir düşçüden ziyade bir maceracıydı; hedefine varmak için hadleri aşması gerekmemişti. Hem zaten, Türkler Hindistan'a giden kara yollarını zorlaştırmamış olsalardı, İspanyol feodal ve lüks iktisadiyatı, özellikle Şark'la alışverişinde sürekli açık veren ticaret bilançosunu iyileştirmek için altına ihtiyaç duymayacaktı. Keza yoksullaşan ve sonra hızla beyaz cinayet tanrılarına dönüşecek olan hidalgolar[142] Eden'e baktıklarında evvela adamı bir gecede zengin eden Eldorado'yu görmeyi talep etmeselerdi, tüm bu cennet arayışının emrine tek bir gemi verilmeyecek; Kolomb da sadece ona karşı çıkanlara *Jean de la lune*[143] olarak görünmekle kalmayıp, tarihsel açıdan da öyle olacaktı. Tüm bunlar doğrudur, yine de, Macellan'da bile, çok daha sonraların Hollandahlar ve İngilizlerce geliştirilen girişimci inisiyatifinden ziyade şövalye romanından gelen bir cezbenin varlığını ortadan kaldırmaz. Sadece Kolomb'un değil Macellan'ın da, küçük düşünenlere karşı, ilkin armatörlere, sonra da muhafaza gemilerinin komutanlarına ve kendi mürettebatına karşı eylemlerini fanatikleştiren, işte bu cezbeydi. Arkasında ekonomik bir görev olmaksızın Kolomb gibi bir *homo religiosus*'un [dinsel insan] da asla Eden'ine gidecek bir gemi bulamayacağı nasıl kesinse, yolcudaki mistik hedef cezbesi olmadan bu görevin başarılamayacağı da o kadar kesindir. İkisi birden: Eden'deki Eldorado, Eldorado'daki Eden, burada ne öncesinde ne sonrasında görülmüş, eşsiz biçimde buluşmuştu; bir ütopyacı-dinsel düşçü olarak Kolomb, Amiral Kolomb'a cesaret veriyordu. Yelkenlilerini Atlantik'in dehşetinin içinden Eden olduğuna inanılan yere sürükleyen rüzgâr, ütopyalar tarafından sadece üflenmiyor, çekiliyordu da. Başka bir kıtanın varlığına dair kadim çağlardan kalma sezgiler, *yeni ekonomik saikler olmasaydı*, öteden beri olduğu gibi, edebiyattan ibaret kalırdı – fakat, *Eden'in ilkisi olmasay-*

142 Ortaçağ İspanya'sının feodal düzeninde alt düzey soylular.

143 Geleneksel bir Fransız naif çocuk şarkısının kahramanı. "Düş gezgini" diye de karşılanabilir.

*dı* da öyle olurdu. Kolomb, Seneca'nın, bir vakit gelip okyanusun kemerinin kopacağına ve Thule'nin[144] artık dünyanın en uç kısmı olmayacağına dair imâsına ve Plütark'ın, dünyanın bir aynası saydığımız ayın karanlık yerlerinin keşfedilmemiş bir kıtaya işaret ettiğine dair değinisine itibar ediyordu. Fakat Rönesans'ın otoritelerini pekiştirdiği bu haberler de, Atlantik dehşetini aşmaya, korkulan hiçliğe seyahati cesaretlendirmeye yetmezdi. Sadece dünyevî cennete inanmak, eylemcileri Batıya seyahati bilinçli ve planlı olarak göze almak üzere ateşlemiş, Seneca'nın kehanetinin nihayet yerine gelmesini sağlamıştır. Feodal kolonizasyon çıkarları da buradaki fikirle çatışmıyordu; Seneca'dan Dante'ye uzanan bu fikir, söz konusu çıkarlara fantezinin cür'etini katıyordu daha ziyade. Kolomb'un içinde yaşadığı Rönesans'ın yalnızca antik çağın ahntılanması demek olmayıp, her toplumsal dönüşümdeki gibi, chiliastizmin yeni bir yükselişi niteliği de taşıdığını hesaba katmak gerekir. Hatta chiliastizm, Rönesans'ın, antik çağm yeniden doğuşundan daha sahici bir gerçekleşmesini sağlamıştır. Rienzo'nunkinden Petrarca'nınkine, Münzer'inkinden Grünewald'ınkine hatta Dürer'inkine dek, o türlü türlü fikrî tahriklerin politik-dinsel ışığı, Arife'dir; Kolomb'un deryasını da bu oluşturmuştur. Dünyanın ufku keşif seyahatleriyle ölçülemeyecek kadar genişlemişti, fakat yaradılışın Doğu'suna veya güneş noktasına yaklaştıkça göğe daha bir yaklaşmalı, kendini göklerde keşfettirmeli idi. Amiral böylece, görüldüğü gibi, pozitivist Mach'ın sonradan, *post festum*, "tasavvurdaki hayatın üremesi" dediği şeyi had safhada göstermişti; yalnızca, ileri götürmüştü bunu. Kolomb, dünyanın fizikî ve metafizik olarak en yüksek yerinde bulunan dünyevî cennete, her insandan daha fazla inanıyordu; buydu onun Atlantik'inin kıyısı.

Uğursuz bir nam salmış Batı denizinin çektiği seti yıkabilecek gücü, sadece bu verebilirdi. Kolomb yosun kütleleriyle karşılaştı, karanlıkla değil; ikazcı bir heykel de yoktu. Buna mukabil kuşlar garip bir rol oynadılar: Amiral, bir papağan kafilesinin peşinde, başlangıçtaki Batı rotasından Güneybatıya düştü, çünkü pa-

144 Mitolojide Avrupa'nın kuzeyinde olduğu varsayılan ada; aynı zamanda İskandinavya'nın eski adı. 20. yüzyıl başında Almanya'da adını Thule'den alan hayli etkili bir ırkçı-antisemitist dernek kurulmuştu.

pağanların yakınlarda bir karada ağaçlarda uyumaya gittiklerini tahmin ediyordu. Kuşların uçuşlarıyla bu kadar önemli sonuçlara yol açtıkları olmamıştır, demişti Humboldt; zira Amiral baştaki rotasında, Kanarya Adaları'nın enlemi üzerinde gitseydi, Florida'ya varacaktı. Kafa karıştırıcı adalar yerine karşısına karanın geniş göğsü çıkacak, Kuzey'i de İspanyollar fethedecekti. Bilindiği gibi, Kolomb ölene kadar Hindistan'a eriştiğine inanmıştı; yerlilerle, gayet Şarkkârî bir tarzda, beraberinde getirdiği bir Arapça tercüman aracılığıyla anlaşmaya çalışmıştı. Ölmeden üç yıl önce, hâlâ, Hindistan'ın ucundaki bir kara parçası olan Küba üzerinden, hiç denize çıkmadan İspanya'ya varılabileceğini yazıyordu. Ve bu adam, tam tamına dünyevî cennet imanıyla bağıntılı olan bu yanılgısıyla, yaradılışın eserini ikiye katlamıştır. Yeni Dünya, Kolomb için en eski dünyaydı ve Doğu Asya içlerinde güzelce mahfuz bulunuyordu. Ona yaklaştıkça, ilk yaradılışın baharı yeniden açacak, geri kalan dünyanın ilk günahtan beri içinde bulunduğu tüm o fenalıktan eser kalmayacaktı. Bundan ötürü, işaretlere ve mucizelere rastlamayı kimse Kolomb kadar bekliyor olamazdı: Haiti ormanlarındaki bülbül cıvıltıları, "büyük büyük dedelerinin ninelerinin işitmiş olmaları gereken ve ancak kutsanmış kişilerin kulağı için geri gelecek bir ses" halüsinasyonunu tetiklemişti, Orinoko nehrinin ağzının yakınlarında cennet kokusu almış, Orinoko deltasının berisinde cennetin kendisinin olduğunu düşünmüştü. Tüm bunlar, son derece dakik gözlemlerin, usturlab yardımıyla ustaca konum tayinlerinin, Ekvator akıntısıyla ve boylamla iklim arasındaki tuhaf bağıntıyla ilgili tespitlerin refakatindeydi. Ancak Ekim 1498'de Haiti'den İspanyol monarkına yazdığı ünlü mektupta, Orinoko üzerine şu kısım da yer alır (karş. C. Jane, *Selected Documents, Illustrating the Four Voyages of Columbus*, II, 1933, s. 7 vd.): "Derim ki, bu nehir, cennetten gelmiyorsa şayet, güneydeki şimdiye kadar bilinmeyen uzak bir ülkedendir. Ama ben dünya cennetinin orada olduğundan iyice eminim ve bunun için, yukarıda andığım delillere ve otoritelere dayanıyorum." Bu deliller, Kolomb'un, Yaradılıştan sonra güneşin ilk kez doğuşunun vuku bulduğu orijinal Doğu noktasına eriştiği inancıyla ilgiliydi. Bu nokta aynı zamanda dünyanın tepe noktasını, "*apex terrae*"yi tanımlıyordu. Skolastikçilerin

kanaatine göre insan ruhunun düşmemiş kısmının yükseklerde tanrıya temas ettiği nokta olan "*apex mentis*"le akraba, mistik bir kavramdı bu. Kolomb sahiden İspanyol monarkına eriştiği Doğu noktasında dünya küresinin sivri bir tepe yaptığını yazmıştı, dolayısıyla göğe daha yakın olunan bir yerdi burası; "çünkü bu yükselti, yaradılış ânında ilk ışının çıktığı Doğu'daki ilk noktada, *dünyanın o en mümtaz köşesinde* bulunur sadece. Büyük ırmakların aşağı aktığı dünya cenneti oradadır, keskin, dik yamaçh dağlar yoktur orada; dünya küresinin bir yükseltisi vardır (*el colmo ò pezon de la pera*), denizin yüzeyi oranın daha epey uzaklarından itibaren yavaş yavaş yükselmeye başlar." Humboldt bu noktada şunu belirtir (*Kritische Untersuchungen* [Eleştirel İncelemeler] II, 1852, s. 44): "Mümkündür ki Kolomb, Arap coğrafyacılarının sistematik bir fikrine göndermede bulunmak istemiş olsun. Abulfeda, eserinin bir yerinde, yeryüzü kubbesinin veya Aryn'in[145] bulunduğu Lanka (Seylan) ülkesinin, Ekvator'un altında dünyanın Batı ve Doğu sınırlarının ortasında yer aldığını söyler." Ama yalnızca mistik yeryüzü yükseltisinin mistik *apex mundis*'le benzerliği değil, cennetin esas Olimpos imgesi de çok daha eskidir ve Kolomb için meşru olan kaynağı, bizzat *İncil*'dedir. Eden Bahçesini Yehovacılar[146] Fırat ile Hidekel'in (Dicle) kaynaklarında aramışlardı; Mezopotamya'nın kuzey sınırındaki dağlardı burası (karş. Gunkel, *Schöpfung und Chaos* [Yaradılış ve Kaos], 1895, s. 112). Buranın dünyanın en yüksek dağı addedildiğini, tufan efsanesinden ve efsanenin Ararat'ından [Ağrı] biliyoruz. Bununla ilgili hatırlamalara İşaya 14/14 ve Ezekiel 28/13'te rastlanır; "Allahın bahçesi", "cemaat dağı" ile, "Allahın mukaddes dağı" ile birdir. Dante'de de cennet, tanrı dağı olarak, dünyevi olanın yükseklerindedir. Bunun tek delili *İncil*'de de değildir, dünyanın bütün uranik dinlerindeki yükseklik kültünde, her şeyden önce ve en yükseği itibarıyla Babil'deki kadim gök dağı imgesinde bulunur. Arap coğrafyacılığı, bir tür tanrılar dağı gibi kutsal-fantazmagorik bir şekilde arşa yükselen bu gök dağı imge-

145 Aaron (Arapça Harun) isminin dişili. İbranice: aydınlanmış/ışık, Arapça: mesaj taşıyan, haberci. Eski Ahit'te Musa'nın abisi.

146 Aydınlanma'nın etkisiyle Eski ve Yeni Ahit'i yine imanın içinden, ancak tarihsel-eleştirel bir bakışla okuyanlar.

sini yeniden yeryüzüne indirmiş, onu Mağrip mimarîsi üslûbunda "dünyanın kubbesine" dönüştürmüştür. Kolomb ise *İncil*'deki parıltısını, Eden ihtişâmını geri verdi bu imgeye. Böylece dünyanın kubbesi Kolomb için "*indicio del paraŷso terrenal*"e [dünya cennetinin alâmeti] dönüştü ve onu Arap coğrafyasının Seylan'ından –zannınca Seylan'a komşu olan– Orinoko deltasına taşıdı; daha doğrusu deltanın ardına, eriştiği ayak basılmaz yere, Eden suretindeki yeryüzünün göğün mavisine inkılâp ettiği kemere. Nitekim Amiral, Ferdinand ve Isabella'ya yazdığı mektubu hiç gizlemeden, teolojik bir atıfla, "yeni keşfettiği ve dünya cenneti olduklarına bütün kalbiyle emin bulunduğu ülkelerden" bahsederek bitirir (*en que tengo assentado en el ánima que allé es el paraŷso terrenal*). Hatta Amiral örneğin yine üçüncü seyahatinde Doña Juana de la Torre'ye mektubunda şaşırtıcı biçimde daha ileri gider, bu mektuptaki abartı kıyametçi boyutlara varır. Ümit kırıklığı ile coşkunluğun garip biçimde birbirine karıştığı bir ânda yazılmıştır mektup: "Hiçbir yerde işitilmemiş ve görülmemiş bir hizmette bulundum. Tanrı'nın İşaya'nın ağzından anlatmasından sonra Yohanna'nın Kıyamet bahsinde yazdığı, Efendimizin yarattığı *Yeni Gök* ve *Yeni Dünya*'nın ulağı yaptı beni O ve oraya nasıl gideceğimi gösterdi." Dahası Kolomb bu müthiş kozuyla veya zaferiyle, saray çevresinde aleyhine büyüyen ve giderek daha tehlikeli biçimde karşısına çıkarılan düşmanlığı aşırı telâfi yoluna gidiyordu. Zira büyük Hind ve Çin seferinden birkaç adanın ve bilinmeyen bir vahşî ırkın keşfinden başka bir şey çıkmaması, Kolomb karşıtlarının kendilerini başlangıçtaki şüphecilikle-rinde haklı hissetmelerini sağlıyordu; bunlar seferin masraflarını karşılamaya yetmezdi. Demek, Yeni Gök ve Yeni Dünya'yla ilgili devâsâ abartı muhtemelen bundandı. Teolojik açıdan da tutarsız bir abartıydı bu; çünkü tam da Yohanna'nın Kıyamet'inde bu mucizeler bir keşfin zirve ânında değil, dünyanın çöküşünün uçurumunda belirir. Ancak Kolomb'da birincil olan ve ona sürekli refakat eden, bulunabilir olan ve nihayetinde de bulunan Eden'e imandır; şimdi orası Hıristiyanlar elinde bir ülkedir. Amiral'in arzusu, buranın gelecekte sunacağı hazinelerle, kaynağı cennetin çevresinde bir yerlerde olan Pison'un altından suyuyla, son haçlı seferi donatılarak dünyevî Kudüs'ün fethedilmesiydi. Eden ve

Kenan, yaşam ağacı ve Siyon Dağı, beraberce, Hıristiyanlığın zirvesindeydiler. Sonrasında, Eden'in yalnızca Antiller olmuş olması, kıtaya beyaz tanrılar değil de Cortez veya Pizarro gibi haydutların dalmış olması, dünya cennetinin vakıa değil umudun bir meselesi ve bir gizillik olması: bunlar Kolomb'un niyet ve yöneliminin kuvvetinden ve onurundan bir şey eksiltmez.

### *Güney ülkesi ve Thule ütopyası*

Seyahatin çok daha basit bir düşü: güneye gitmek, daha canlı bir şekilde zuhur eder. Göçmen kuşlar gibi, soğuk ülkelerden güneşe doğru. Doğu da hep daha elverişli bir enlemde düşünülmüştü, çok öğlen, çok yaz. Ve güneye gittikçe, farkına varmaksızın, İtalyan ve Arap parıltısı artıyor görünüyordu. Tropik iklimin eziyeti gerçi biliniyordu ama korkutucu gelmiyordu; uzaklık veya şaşkınlık dolu kısa ziyaretler yumuşatıyordu iklimin etkisini. Güney yarıkürede de soğuğun arttığı bilinmiyordu. Ama bu en azından, Macellan güneyde fırtınah-buzlu horn [boynuz] burnunun yakınlarına inene dek, bilinmiyordu. Yine de insan doğasına derince kazınmış, daha fazla sıcağa ve ışığa kavuşmanın çekimi, hiçbir iman gerektirmeyen, deyim yerindeyse dünyevî bir Eden'e olan çekim, baki kaldı. Güdüleyici bir büyüsel ilâve de eksik değildi: *yaşam pınarının*, baharla daha erken tanışan ve yazın kaynağı olan Güneyde bulunduğu tahmin ediliyordu. Tam da Kolomb'un bir subayının, Ponce de León'un, bu mitsel yaşam pınarını aradığı istikamet, bu bakımdan öğreticidir. Dünya cennetinin Doğu ucunda değil, o sırada bulunduğu tropiklerde aramıştı yaşam pınarını; bir Kızılderili destanı, gençlik pınarını Florida'da bulmayı ummasına yetmişti. Her ne kadar bu pınar nakledilen anlatılarda Eden'e yaklaşmakla, yani İskender destanından beri Hindistan'la bağlantılıysa da, yine de Hind'in kutsanmış suyu değil tropiklerdi, yaşam pınarının orada bulunması ümidini veren. Kutsanmış sudan çok değişik olan bu suyun gördüğü itibar da, Güney özlemiyle mütenasip olarak, canlı-dünyevî idi. Ortaçağın ve Rönesans'ın zarif tasavvurları boyunca, Güney umudunun halkionca[147] anlamına uygun, akıyordu. Orta-

147 Halkıon: buz kuşu. Rüzgârları ve dalgaları yatıştırabilen mitolojik kuş.

çağ grafik ve şiirinin "*jardins de plaisance*"ı [haz bahçeleri] içinden geçer; Titian'm bununla rabıtalı olan, haksız yere "semavî ve dünyevî aşk" adı verilen alegorisinde kendini ele verirdi: melekler değil de Cupido[148] değer orada tropik suya, "*egrediens de loco voluptatis*",[149] kilisenin bu Hıristiyanca olmayan hayat dolu vaftize dediği gibi. Bu mitsellik de *Terra australis*'in[150] akışına karışır, Ekvator'un iyice aşağılarında, soğuğun zıtlarında. Gerçi *Terra australis*'in yolunda, yarı resmî ortaçağ öğretisinin onun karşısına çıkardığı, Ekvator'un güneyindeki *terra inhabitabilis* dikiliyordu. Ne var ki, bu noktada Albertus Magnus Aristoteles'in ve İdrisî'nin otoritesine şiddetle karşı çıkıp güney yarıkürenin tümüyle suyla kaplı olduğunu reddetmekle, teorik açıdan, güney kıtayla ilgili fantezilere alan açıyordu. Marco Polo da nihayetinde *Terra australis*'i bir yerde konumlandırabileceğine inandığında, pratikte ona iştirak etmiş oluyordu. Java'nın, Sumatra'nın, bereketli Sunda adalarının, kıtanın önünde konumlandığı tahmini yürütülüyor, Hind Okyanusu bir iç deniz olarak görülüyordu – en zengin sahili güneydeydi. Belki Malay-Çin destanları da bu konumlandırmaya katkıda bulunmuştur: tropiklerin Sodom ve Gomorra'sı olan, yanarak mahvolup Hind Okyanusu'na gömülen tarih öncesi Gondwana ülkesine dair anlatımlar. Her halükârda, dünyanın en zengin adalarının ardına yerleştirilmekle, eski arketip, bir surete bürünmüş oluyordu: devin ayaklarına bakarak gerisini sezinleyebilirdiniz. Marco Polo'dan uzun süre sonra, hayal kırıklığı da büyüktü, ancak bu arada *Terra australis* düşü de epeyce soluklaşmıştı. 1666'da ilk kez Hollandalıların ayak bastığı, 1770'de Cox'un tüm uzamıyla büyük ölçüde tespit ettiği Avustralya'nın, dünyanın en mütevazı köşesi olduğu ortaya çıktı, bir çöller karmaşasıydı burası. Yaşam suyu ve güneş imparatorluğu iklimi kayboluverdi, Gondwana ülkesi bir kez daha sulara gömüldü. Yine de bu güney imgesinde kendine mahsus bir coğrafî ütopya vardı bir vakitler, radikal Kimber ve Töton[151] çizgi-

148 Roma'da aşk tanrısı.

149 Hazzın olduğu yerden doğan.

150 Güney toprakları/ülkesi, Avustralya.

151 Bugünkü Danimarka'nın Jutland bölgesinde yaşamış ve M.Ö. 120 yılı dolaylarında iklimin soğuması üzerine güneye akın etmiş Cermen kabileleri.

leri taşıdığını söyleyebileceğimiz bir ütopya. Neticede güney ülkesi sıcak devredir, insanın içindeki göçmen kuşların ve evet, dinozorun, kış ülkesine karşı ütopik hatırasıdır. Güney istikameti ve onu izlemekteki beklenti, korkunçlaşmaktan kaçınmayan bir yaşam bereketiyle doludur. Güney ülkesine yönelik fantezi seyahatlerinde buraların doğal sefahat çizgilerinin hiç kaybolmaması bundandır. Foigny'nin 1676 tarihli "*La terre australe connu*"sü [Bilinen Güney Ülkesi], güney kıtasının yerlilerini hermafroditler olarak tasvir eder, Rétif de la Bretonne'un "*La découverte australe par un homme volant*"ı [Uçan Bir Adamın Avustralya'yı Keşfi], bilinmezliğin içinde bilinmedik günahlarla, tropik bir Sodom'da bir sefahat rokokosu mübalağasına meyleder. Güney kıtası ütopyasının kendisi, bu bereketli haliyle, ampirik açıdan çoğunlukla en nesnesiz ütopyadır ama yine de hayvanî cennet arketipini muhafaza eder.

Öteki istikamete, Kuzeye gidişin ise bedensel açıdan neredeyse anlaşılmaz bir etkisi vardır. Güney rüzgârı cezbedici ve vaadkârken, soğuk ve karanlık tehditkârdır, öncelikle kaçışa yöneltirler. Dolayısıyla Kuzeye giden yol neredeyse paradokstur, bir Kimber ve Töton seferine rastlanmaz onun üzerinde. Alplerdeki bu dağlarının, Tuna ile Po arasındaki bu Grönland parçasının en geç araştırılmış ve pek az sevilmiş olmasıyla aynı sebepten. Buna rağmen insan medeniyeti gitgide güneyden kuzeye doğru göç etmiştir. Akış, Nil'den, Fırat'tan Atina'ya ve Roma'ya, Fransa'ya, Almanya'ya, İngiltere'ye, Rusya'yadır. Medeniyet sadece doğudan batıya doğru değil, daha da düzenli olarak güneyden kuzeye doğru göç eder ve sert iklimle mücadele tıpkı buz çağındaki –kadim zamanlardaki– gibi çelikleştiricidir. Kimber ve Töton göçündeki gibi fethi cezbeden bir şey yoktur gerçi buralarda, fakat yaratıcı bir genişleme vuku bulur – bitmeyen bir genişlemedir bu, belki de bir dahaki perdesi, Sibirya'nın yükselişi olacaktır. Her şeyden önce: Karanlığa ve soğuğa rağmen Kuzeyin tuhaf bir *çekiciliği* de eksik değildir: ekonomik açıdan bunun temelinde hammaddeyle ilgili çıkarlar da yatar (kalay, kürkler, kehribar ve başkaları) ama ticaretin dışında, kimi zıtlık ideolojileri dolayısıyla da kendini kanıtlamıştır. Daha Tacitus'ta bunun belirgin belirtileri vardır, ilk duygusal Kuzey imgesini onda görürüz. Zira onun

"*Germania*"sı ilkel bir halkı idealleştirmekle kalmaz, ayrıca güneşin batışını izleyen ürpermenin karşısına ufak tefek bir şeyler koyar, insanın devâsâ serin ormanlardan, "sert gökyüzü"nden etkilenişini gösterir. Fakat Alman şiirinde biçimli bir *Thule* çok daha sonra canlandırılacaktır; *Sturm und Drang*[152] isyanında, yeni-feodal ve Romalılaştırıcı kurallar dizgesinin "gayrıtabiiliğine" karşı. "Vahşi Apollo", öğlenin plastiği yerine fırtına bulutlarını, uçuşan ay ışığını, sezgiyle yüklü uzakları arıyordu. Bunlar, Ossian'ın[153] Kuzey için yarattığı heyecanı karşılıyordu; bu heyecanın kendisini duygusallığa karşı olan bir sahtekârlığın meydana getirebilmesi de manidardır. Şair Macpherson değil, eski skald[154] Osian'ın maskesi, bir tür rahip-kral Johannes gibi etkilemişti o zamanlar Avrupa'nın kuzeyini; bir kutsal mesaj etkisi yaratmıştı. Sadece Kuzeyin nazmından geliyor gibi değil de, sahte şairin götürdüğü *Fingal'in mağarasından ve bizzat Hebridlerden*[155] geliyor gibi bir etkiydi yarattığı. Yumuşak ama aynı zamanda korkunç kahraman suretlerinin, yalnızca sazlık, kayalar, bataklıklar, denizler ve rüzgârlardan müteşekkil bir doğanın olduğu bir dünyaydı bu; matemle hatırlanan, batmakta olan ama çevresinde, sadece kuzeyin fundalıklarında deniz kıyısında zuhur edebilecek olan o akşam kızılı, o fırtına ve bulut geçişleri ve onların taşıdığı mesaj: Thule. Herder Ossian ütopyasını kendi zamanı için kanonik bir tarzda tecrübe etmişti, gemiden, deniz manzarasına, sahil manzarasına bakarak: "Uçurumla gökyüzü arasında salınarak, gün be gün aynı sonsuz unsurlarla çevrili, sonra ara ara yeni bir uzak sahile, yeni bir buluta, ideal bir dünya köşesine dikkat ederek... şimdi eski skaldların şarkıları ve eylemleri elimizde, ruhumuz hep bunla dolu, bütün bunların yaşandığı yerlerdeyiz... şimdi, Fingal'in eylemlerinin geçtiği ve Ossian'ın hüzün şarkılarının söylendiği sahillerin uzağından geçiyoruz, sükûnun dünyasında, havanın hafif kıpırtısı al-

152 Fırtına ve tazyik. 18. yüzyıl sonlarında, Alman Aydınlanması'nı başlatan edebî ve fikrî akım.

153 Eski çağlara ait Kelt nâzım efsanelerinin 'sözde' yazarı. Bu şiirler aslında 18. yüzyılda İskoç şair Macpherson tarafından millî tarihe kadim bir temel yaratma gayesiyle yazılmıştı.

154 İskandinav halk ozanı.

155 Hebridler, İskoçya'nın güneybatı açıklarındaki kayalık adalar ve onlardan birinde yer alan, Keltlerin efsanevî kralı Fingal'ın adını taşıyan büyük mağara.

tında" (Ossian'la ilgili bir mektuplaşmadan, 1773). Bu şekilde aranan varlık, aşağılarda, en popüler haliyle muhafaza edildiği korku romanına kadar uzanır; yukarılarda ise (Spengler'in en hakiki cümlesiyle keşfettiği gibi), Faust'un rahlesinde gece duasına oturduğu, Rembrandt'ın renklerinin, Beethoven'in seslerinin içinde kaybolduğu, gece yarılarının derinliklerine kadar. Varlığın kendisiyse pekâlâ nesnele benzer biçimde bu kültürel alanların ötesine uzanır: işte, kuzeyin onu ışığıyla ışıtan bulutlar dünyasına; meltemsiz bir cennet olarak, bu dünyanın ütopik cephesine. Buradaki sahici coğrafî ütopya böyleydi, hâlâ da böyledir: onun ikametgâhı bir *globus intellectualis* değildir, Kuzey Denizi'nin sahici nirengi noktalarına, Fingal'in mağarasına, Hebridler'e, İzlanda'ya tutunarak, Niflheim'ı kurar. "Fundalarda gezinmek, ay şafağında buharlı sisler arasında ataların ruhlarıyla, fırtınanın uğultusu içinde" – Werther'in acılarının bu meyli, kuzeyin bu çekimi, güneyinkine denk olur böylece, hatta örtülülüğüyle, geçer onu. Hele, bu örtülülükte veya Kuzey büyüsünde, bambaşka bir istikametten, yine Doğu'dan, ütopyadan, Hind ve Şark'tan gelen tuhaf bir ilâvenin asla eksik olmayışıyla, iyice geçer. Şark'la Ossian ülkesinin ütopya zemininde temasını sağlayan, kesinlikle bereket değil, o büyük masal makamıdır, halis Güney ütopyasında eksik olan sırdır. Reel bağlantılar: eski ticaret ilişkileri, Oryantal ve Nordik ziynet sanatı, Edda'daki[156] Hıristiyanlık, her ne kadar tabii esas Thule *ütopyasına* etki etse de, burada bizim açımızdan o kadar önemli değildir. Daha önemlisi, her gündüz düşünün temelindeki nesnel ruh hallerinin, Şark'taki yerelliklerinden, sıhrî akrabahkla Kuzey'e taşınabilmiş olmasıdır. Nitekim peçe âlemiyle sis dünyası arasındaki, *İncil*'in coğrafyası ile kışın göbeğindeki Noel coğrafyası arasındaki, Kıyamet ile Edda'nın Tanrıların Alacakaranlığını takdim ettiği sınır boyu havası ve gizlilik hali arasındaki alış veriş, gözden kaçırılır gibi değildir. *Olimp Akdeniz dünyasının ötesinde tasavvur dahi edilemez ama tüten Sina Kuzey'e iyi uyar, tıpkı bulut ve ateş sütunu gibi.* Macpherson'un dilini eşit oranda hem ilâhîlerden, hem Milton'daki *İncil* sesinden hem de muhafaza edilmiş Gal şarkılarından aldığı gibi. Böylece, sır adındaki bu sınırda olma halinden, Şark'ın peçeliliğinin ilâvesiyle, Kuzey'in örtülülüğüne varılır: *ulti-*

156 13. yüzyılda Skaldlar için hazırlanmış ders kitabı.

*ma* Thule, çok özel bir tarzda son sınıra, dünyanın bitim noktasına uyum sağlar. Böylece Thule'nin örtülülüğü, sınır duygusunda açığa vurur kendini: Herder'in dediği gibi, "dünyanın yüceliğe çıkan bir kapısıdır" o. Bedensel açıdan hiç anlaşılır olmayan Kuzey'e göç, böylece açıklığa kavuşur: Güney'in ve Kuzey'in cazibeleri insan doğasının farklı yanlarına değerler, biri yaz dönümü bayramıdır insanın, diğeriyse Noel'i. Güneye doğru, ölümü gerçi tanıyan ama ne onu ne karşıtını öne çıkartan bir yaşam bereketi coğrafî olarak ütopyalaştırır kendini; Kuzeye doğruysa, dünyanın mahvoluşunu tümüyle içine alan ama onu aşmak da isteyen bir ölüm büyüsü, paradoksal yurduyla, kendini coğrafî olarak ütopyalaştırır. Thule, tükenen ve batan bir dünyanın coğrafî-diyalektik ütopyasıdır; fakat fırtınalı gece ve kalenin iç içe geçmiş zıt imgeleriyle birlikte. Kuzey Denizi'nde Thule kötü havanın mistiğidir, ortada şömine ateşiyle. Herder'in Ossian'mda "arp" çalıyordu, "mahzun, / Sabah alacasına sarılı, / Güneşin gürültüyle doğduğu yerde, / Başlar dalgalardan mavi." Bu tarz coğrafî ütopya yüksek kuzeylerde de baki kalmış, keşfedilmiş-mevcutta nesnesiz olmamıştır.

### *Başka yıldızlarda daha iyi meskenler; hic Rhodus*

Yatay denizden başka, bir de üzerimizdeki dikey deniz çeker bizi. Havaküre gerçi epey uzun süre erişilmezdi, buna karşılık şeffaftır, saklamaz ardındakini. Hele gece hiç saklamaz, sayısız pırıldayan küçücük sahil belirir üzerinde. Ve kadim bir arzu, bu sahillere nişan alır, oralara çıkmayı ister. Bu arzu kuşkusuz şimdiye kadar Kolomb'unkinden daha da havâî, oysa daha az mitseldir. Ne de olsa, yıldızların daha iyi suretlerin ikametgâhı olduğu eski arketipe dokunuyordur. İnsanı Yukarı'ya çeken arzu, büründüğü seküler biçimle, orada ikamet edenler olduğunu da varsaymaz. Uzayın iğvası için, insanın kendisini bu uzak cisimde misafir olarak düşünebilmesi ve orada, şayet daha mükemmel değilse, fazlasıyla acayip bir şeyler bulacak olması, yeter bir bakıma. Mutasavver seyyahın cezbeye kapılması da gerekmez, yukarıdaki bu tümüyle değişik koşullarda bedenini ve duyu organlarını tam tekmil yanında bulundurması yeter. Başka her şey, oranın sakinleriyle veya hatta onların mükemmelliğiyle değil de aza-

mî acayiplikle ilgili oldukları oranda, hipotetik bile değildir; zira evet, sahiden en uç Yabancıhk, burada başlıyordur. Ayın seması siyah olur, yıldızlar gündüz vakti göz kamaştırır, hiçbir hava örtüsünün ıhtmadığı güneş parıl parıl bombalar yağdırır. Işığın yanı başında en siyah gölgelerden bir duvar durur, her şey sessiz, metruk; krater halkalarının yukarısında muazzam yerküre yükselir, büyük şehirler ışık noktalarıdır. Daha küçük gezegenlerde bedenin hiç ağırlığı olmayacaktır neredeyse, sanki tek bir sıçrayış uzaya atılmaya yetecektir; büyük yoğun gök cisimleri üzerinde ise kendi ağırhğına zincirlenecektir beden, granitmişçesine. Sonra soluk Satürn'ün üzerine doğan gün, üçerinde halkanın sayısız gövdeleri, sonra Jüpiter'in aylarından birinden, gökyüzünün tamamını veya yarısını dolduran gezegenin manzarası. Tüm bunlar vardır ve tasavvur edilemeyecek kadar çok başka şeyler, bakir ülkeler vardır, erişilmez-muhayyel uzaklarda. Bizzat o namütenahi sabit yıldızlarda, kozmik gelişmenin bu çiçeklerinde ve ışıklarında, muazzam şeyler oluyordur. Acayip olan, astronomik iğvanın *bir kısmıdır* sadece, Barok'un yabancı bölgeler karşısında kapıldığı "garabet" hummasının devamıdır bu. Gökyüzü, fizikî mucize ülkesi veya tam da *terra inhabitabilis* suretiyle, dünyanın dışında bir *terra secreta*'dır. İğvanın *öteki kısmı* ise, gökyüzünün hâlâ nurlu suretlerin tahtı etkisini koruduğu kısım, tabii salt acayipliğin yanına *ikamet edilebilirliği* de koyar, hatta *Mars, senin durumun daha iyi* ilâvesiyle. İkamet edilebilir ve aynı zamanda daha iyi olanı, Kepler'in yaptığı gibi, önce ayda aramışlardı. Kepler henüz icat edilen teleskoptan gördüğü krateri, dairevî duvarlarla dev şehirlere benzetmişti. Sonra, bu havasız susuz uydunun hiçbir yaşam formuna izin vermediği anlaşılınca, Mars seçildi bilindiği gibi ve Mars'ın kanalları, varsayılan teknik mükemmellik bakımından da, şehir duvarlarına faik oldular. Mars'ın böyle hızla popülerleşen ve dünyayla gerçekten de görece benzer olan yaşam koşulları, gezegenin pekâlâ *terra inhabitabilis* olarak tahmin edilmesini beraberinde getirdi. İlâveten, gezegenin ölçeğinin daha küçük olmasına bağlı olarak, Mars yüzeyi dünyaya kıyasla daha erken katılaşmıştı. Buna göre, oradaki muhtemel bir medeniyet, dünyadakinin birkaç milyon yıl "önünde" olabilirdi – sürenin uzunluğunun genelde gelişmenin boyutuyla orantılı olduğu-

nu varsayarsak. Mars fantezileri, buna uygun olarak, ekseriyetle kültürel olmaktan ziyade medeniyetçi, hatta Mesihçi fantezilerdir; gezegenler semâsında "Hindistan"dan ziyade "Amerika"nın yerini alırlar. Komşu toprağı Mars'a yönelen bakışlardaki tahayyül kuvveti, neredeyse tıpatıp, o sırada dünyada cari olan "Amerika" ütopyalarıyla aynı durumu yansıtır ve aynı rütbededir. Mars coğrafyasıyla ilgili çok sayıdaki efsanenin, göksel dünyalarla ilgili daha eski fantezilerden çok daha kolayca sıradanlığa meyletmesi, bundandır. Bu daha eskiler arasında, Kepler'in fantazya ve ütopya gezintisinden sonra özellikle Kant'ınki temayüz eder; onun eleştirellik-öncesi döneminden bahsediyoruz, kendiliğinden anlaşılacağı gibi. Kant, *Doğa Tarihi ve Gökyüzü Teorisi* adlı eserinin spekülatif ek bölümünde, ileri bir dünya adına çok daha ücra gezegenleri de iskâna açmak istiyordu. Ona bakılırsa sahiden "bahtiyar" gezegenler, Mars ve Dünya gibi güneşe orta mesafede değil, en uçtaki gezegenin de çok uzağında bulunuyordu. Jüpiter ve Satürn böyle taltif ediliyordu; her ikisinde de maddenin yoğunluğunun azalması ve güneşin uzaklığı, filozofa göre daha saf bir dünyaya sebepti. Bir Kuzey putperestliği gözden kaçırılır gibi değildir burada, Tacitus'un "Germania"sının yerine Jüpiter ve Satürn kurulmuş gibidir. Hatta bir ölçüde, Thule ütopyasının bir çeşitlemesini fark edebiliriz: Ossian yönünde değil, asla değil, arktik, arktik-üstüne kaydırılmış bir Stoa yönünde. Yumuşakhk ve meltem karşısındaki, duyusal erime karşısında, Tropik-altı karşısında, yükümsüzlük karşısındaki hakiki Kantçı soğukluk, böylece gezegensel üst-Königsberg'ine göçer. Ve Kant şu analojiye cesaret eder: "Tinler dünyasının mükemmelliği, gezegenlerdeki maddesel boyutuyla, Merkür'den Satürn'e veya belki onun da ötesine (başka gezegenler her neredeyse), güneşe olan mesafelerinin oranına göre bir silsile içinde büyür ve ilerler" (*Werke* [Eserler], Hartenstein, I, s. 338). Eleştirel döneminden önceki Kant, böylelikle Newton'un, ağırlığın mesafenin karesi ile ters orantılı olduğuna dair formülüne, tamamen uçuk bir mukabelede bulunur: ağırlıkla tinsel ışık arasındaki düşlenen zıtlığa koşut olarak, yer çekiminin azalmasıyla beraber saflık artacaktır buna göre. Bir *orbis habitabilis*'in,[157] yıldızlar semasının sihri-

157 Yaşanabilir, ikamet edilebilir küre.

ni teknik olarak veya arzu-ahlâkıyla iskân edildiği tarzlardan bazıları, bunlardı. Gökyüzünün derinliği, dünya cennetinin bir unsurunu dönüştürmeye itiliyordu böylece; tabii bu yine, aydınlatılmış, deyim yerindeyse kendi ustalık derecesine eriştirilmiş bir dünya olacaktı. Kant, insan ve dünyaya yönelik bu geri-göndermeyi daha sonraları, *Bir Hayal Görücünün Düşleri*'nde, bizzat gayet ikna edici bir şekilde ama sahici yüceliği yitirmeden ifade etmiştir: "Gökyüzünün saadetlilerin tahtı olduğunu söylediğimizde, umumi tasavvur, onu kendi üzerinde, uçsuz bucaksız uzayın yukarılarında bir yere oturtur. Oralardan bakıldığında, dünyamızın da gökyüzünün yıldızlarından birisi olarak görüneceğini ve başka dünyaların mukimlerinin de haklı olarak bizi gösterip: İşte, ebedî sevincin ve semavî ikametin yurdu orada, günün birinde bizi kabul etmek üzere hazır bekliyor, diyebileceklerini düşünmeyiz. Garip bir ham hayal, umudun yüksekten uçuşunu hep ilerleme kavramına bağlar; ne kadar yükselirsek yükselelim, başka bir dünyaya ayak basabilmek için tekrar alçalmak gerektiğini ise düşünmez" (*Werke*, Hartenstein, II, s. 340). Tüm bunlarda, başka yıldızlardaki –şayet varsa veya olacaksa– Daha İyiyi, *dünyanın kendisinin* içinde barındırıyor olabileceği inancı saklıdır – hiç irtifa kaybetmeyen bir inançtır bu. Öyle ki, ütopik anlamda astral olan, her ne kadar yukarılarda bir iğvası veya timsali olsa da, aşağıda, insanlar arasında aranmak, işlenmek zorundadır. "Dünyanın gökkubbesinin sırrı"nda aranmalıdır; Paracelsus'un dünyayla gökkubeyi paradoksal bir biçimde birbirine karıştırarak veya gökkubbeyi dünyaya karıştırarak söylediği gibi. Başka yıldızlarda oturanlar varsa da, en azından teknolojik açıdan çok daha gelişmiş değildirler; Mars devi denen şey hâlâ inmiş olmadığına göre dünyaya. Yeryüzünün hipotetik olarak meskûn bulunan başka gezegenlerle kuracağı temaslarla dünyayı genişletebilmesi, sadece insanlara ve onların roket kuvvetine kalmıştır. Uzaklarda göz kırpan ışık noktaları önce insanları yukarı baktırmıştı gerçi, barış, yücelik, neşenin kadim imgesi vardı yıldızlı gökyüzünde; ancak bu imge yeryüzünde de bir ödev ve bir hedeftir – *hic Rhodus, hic salta*,[158] kubbe burada, tırman haydi!

158 "İşte Rodos, haydi atla". Halep oradaysa arşın burada.

Peki ya kubbe iyice kenarda bir yerdeyse? Kendini önemli gösterme çabasını beyhude kılacak kadar ücradaysa? Kolomb'un hâlâ dünyanın merkezi addettiği yeryüzü, bir kuşak sonra Kopernik tarafından tahtından indirilmişti. Böylece insanın sadece sahnesi değil, kendisi de dünyanın ortasından açılır hale geldi. Kum tanesinin ne kadar yüceldiği ve yükseldiği, kozmik ölçekte önemsiz hatta neredeyse gülünçtür artık. Kubbe, astronomik açıdan hiçbir şeyiyle "temayüz etmeyen" bir gezegende boy atmakta, bu gezegen de orta boy bir sabit yıldızın etrafında dönmektedir. Bu gerileme aslında hiçti, sonradan maruz kaldığı ve yakın zamanda da durduramadığı mutlak düşüşün yanında. Kopernik'in eserinin, elbette onun tarafından yazılmış olmayan ön deyişi, heliosentrik[159] sistemi yalnızca astronomik hesapları daha iyi yapabilmek amacıyla tavsiye etmişti. Önerilen hipotezler açısından, "si *calculum observationibus congruentem exhibeant*"[160] yeterliydi. Bu kısıtlama o zamanlar *İncil*'le ihtilâfı yumuşatmak içindi ve bugün yanlış yorumlanmaktadır, oysa fiziksel açıdan bilinçli bir tesbit olarak, Einstein'dan, hele Mach'dan önce uzun süre kayda değerdi. Çünkü heliosentrik teorinin geosentrik[161] teoriye astronomik açıdan üstünlüğü, hesaplamasındaki basitliktir. Batlamyus sisteminin en az on bir işlemi böylece gereksizleşiyor, Kepler yıldızların dönüşünün yasalarını çarpıcı berraklıkta ortaya koyuyor, Newton tüm bunları yerçekimi formülüyle temellendiriyordu. Sistemin varsayımı, mutlak hareketin, mutlak intikal hızının sahiden vuku bulduğu, kesin olarak belirlenebilir ve ölçülebilir olduğu durgun bir uzamdan ibaretti. Ne var ki, çökmüş olan da işte tam bu varsayımdır: çünkü bir cismin boş bir durgun uzama veya uzamı dolduran durgun bir semâya karşı hareketi hiçbir şekilde tanıtlanamaz. Başka deyişle, temel görecelik ilkesine uygun olarak: iki gözlemci aynı formda fakat değişik hızlarla hareket ederlerse, her ikisi de haklı olarak, görece boş uzamda durduğunu iddia edebilir ve birinden yana da ötekinden yana hüküm vermeyi

159 Güneş merkezli evren modeli.

160 Ölçümler gözlemlerle doğrulanırsa.

161 Yeryüzü merkezli.

sağlayacak bir fiziksel ölçüm yöntemi de yoktur. Güneş sistemine uygulandığında, duruyor olarak ve hareketli olarak düşünülen cismin belirlenmesi, *kinetik* ilişki bakımından ucu açık bir seçimdir: burada ancak duruma özgü özel *nedensellik* ilişkisi içinde bir şey değişebilir. Bu salt fiziksel idrak, çok başka kaynaklardan gelen esastan yanlış bilgi teorisi çıkarımlarıyla, yani fiziksel idealizmle, fiksiyonalizmle[162] kesinlikle aynı kaba konmamalıdır, lâkin aynı nedenle, *salt fiziksel tesbit* olmaklığıyla, fiksiyonalist sayılarak da reddedilemez. Boş bir durgun uzamın devreden çıkmasıyla ona karşı bir devinim vuku bulmayacak, bunun yerine yalnızca cisimlerin birbirlerine karşı göreceli hareketi söz konusu olacaksa ve bunun tespiti de durgun olduğu varsayılan cismin seçimine bağlı olacaksa; o zaman, bu esnada yapılacak hesaplamaların karmaşıklığı bunu imkânsız bir iş görünümüne sokmadığı takdirde, yeryüzü sabit, güneş ise hareketli kabul edilebilecektir. Tam da güneşin kütlesinden çıkarak kurulan nedenselik yerçekiminin hareketini açıklamaya elverdiği ölçüde, böylece güneşi *fiziksel* merkez noktası olarak gösterdikçe, buna daha az vesile vardır tabii; zira bu durumda güneş, yöntemsel açıdan da, fiziksel olarak doğru yerdedir. Kopernik'in öğretisi, hareketin göreceliği, hareket ve durgunluk hakkında mutlak bir tespiti imkânsız kılsa bile en iyi tasvir olarak geçerliliğini korur. Şimdi, kesinlikle fiziksel olmayan başka bir soruna, *insanlık tarihinin sahnesi olarak* yeryüzünün konumuna gelelim: Astronomi, *Bütün Her Şey* ve *mutlak olarak meselenin kendisi* değil midir? Yeryüzü uydu, güneş sabit bağlantı noktası olarak neticede birbiriyle ilişkisi göreceli belirlemeler ise, mutlaklığını koruyan başka bir "atıf [referans] noktası" var mıdır? Astronomik olmayan bir bağlamda ve yeryüzünün yalnızca gökyüzü mekaniğiyle ilgili olmayan rolünü dikkate alarak, insanın yeryüzünün her şeye rağmen "ortada" veya merkezde kalacağı bir nokta? Vakıa, Kopernik'in saat makinesini yeniden yorumlamasına rağmen böyle başka bir "atıf noktasının" mevcudiyetinin asla sona ermemiş olması önemlidir. Asla bilimin dışında bir yerde değildir bu nokta, yalnızca, bütüncül [total] hale getirilen ve bu bütüncüllüğüyle geçersizleşen eski

162 Yapıntıcılık. Belirli nesnelerin salt hayalde/tasavvurda var olduğunu vaz'eden, gerçekçilik karşıtı felsefî akım.

mekaniğin dışındadır. Demek, mekanik-bütüncül olandan farklı, insanın önemiyle ilgili bir atıf sistemi, bu ilişki içinde gezegenimizin "orta"dan ayrılmamasını sağlamıştır. Başka deyişle: Hareketin göreceliği şüphe götürmez olduğuna göre, insanî bir atıf sisteminin ve daha eski bir Hıristiyanca atıf sisteminin gerçi astronomik hesaplara ve bunların heliosentrik olarak basitleştirilmesine karışma hakkı yoktur, fakat kendi yöntemselliği açısından, *insanın önemi bağlamında* bu yeryüzüne tutunma ve dünyanın nizamını yeryüzünde olmakta olanlar ve olabilecek olanlar etrafında kurma hakkı pekâlâ vardır. *İncil*'deki ve –ütopyacı mücadelesini güneşte değil de yeryüzünde veren, ütopyasını yeryüzünden çıkartan *civitas Dei*'siyle– Augustin'deki "Batlamyusçuluktan" kalan İnsanîlik, bundan ibarettir. *İncil*'in nizamı görecelikten azade olarak koyar kendini, çünkü mekanik hareket sorunlarıyla değil *mertebe [statü] sorunlarıyla* meşguldür. Ve bunların belirlenmesi için boş bir durgun uzama veya durgun semâya değil, ütopik bir insanlık sabitine ihtiyaç duyar. Yeryüzü burada dünyanın etrafında döndüğü "merkezî önemi haiz" olmak anlamında merkezdir. Sonra dünya, taşra sayılmaz umumiyetle; tersine, insanlık kültürünün yurtseverlerinin nazarında evrenin başkentidir.

Bu başkent, erişilecektir daha; bu yolda olgunlaşıyordur. Yakın zamanlarda bu tarz bir merkez-yeryüzüne hiç kimse Franz Baader kadar papazca, fakat birazdan göreceğimiz gibi sadece bununla kısıtlı olmayan bir ifade kazandırmamıştır. Baader'in geosentrik umudu, İsa'nın renk verdiği yeryüzünü kasteder; insanda başlayan, oradan insanın sahnesine ve öteki doğaya yayılan bir boyadır bu. Dünya Tanrının panteist bir heykeli değildir buna göre, ebedî bir heykel türünden bir abeslik hiç değildir; ama yeryüzü, tanrının doğduğu mütevazı bir mağaradır. 1813'te yazdığı "Etik'in Fizikle Temellendirilmesi" (dönüştürülmüş bir fizikti kastettiği) başlıklı metninde bunu şöyle formüle ediyordu: "Çünkü sahiden insan güneşin olduğundan çok daha yüksek bir manâda yaradılışın açık noktası olmalıdır. O halde yeniden öyle olursa, üstün yaşam özgürce ve engellenmeden açılırsa insanın içinde, o vakit, bu yeniden açılan güneş-varlığın ışık ve etki alanına giren her aşağı mahlûkun o âna dek kapah kalan öz yaşamı-

nın da derhal açılacağını kavrayabiliriz. Yani insanın, tıpkı fabldaki Orfeus gibi, aşağı doğalardaki ahenk ve rahmeti de etrafına yayacağını, en azından o doğa durumunu (doğanın dönüşümüyle) kendi tikel alanı içinde bir nevi öngörücü tasavvura kavuşturacağını kavrayabiliriz – ki genel olarak bu durumun tesisi, Etik'teki En Yüksek İyi fikrinin inkâr edilmez talebidir" (*Werke*, V, s. 32 vd.). Ana ses budur: İnsanileştirilmiş bir doğaya atıf, mistik bir tahrifatla da olsa, gözden kaçırılacak gibi değildir. Ve buradan bakıldığında yeryüzünün küçültülmesi, yalnızca sayıya ve ölçeğe göre hesaplandığında doğru görünür, ağırlığına göre ise (insanın önemi anlamında) kesinlikle değil. Nitekim: "Yeryüzü, gökteki diğer yıldızların bir derece dışında veya altındadır, demek onların aşağısındadır... Yine de yaradılışın en enfes unsuru bu yeryüzünde saklı ve gömülüdür, zaten bunun için, isabetli bir biçimde, *İncil*'deki hardal tohumuyla kıyaslanmıştır; zira tohumlar arasında herhalde en küçüğü olan bu tohum, bitkisiyle tüm gökyüzüne yayılacaktır... Maddî nizamın içinde yeryüzü, insanın daha yüce nizam içinde olduğu yerdedir ve evrende bir tek insan olduğu gibi, bir tek yeryüzü vardır. Her ikisi de, hem insan hem yeryüzü, merkez-varlığın ve onun hassasiyetinin gizli çalışma, öğrenim ve yeniden inşa mahalleridir... Yeryüzünün ve onun dünya sistemi içindeki belirleniminin biricikliği, insanın ve onun belirleniminin biricikliğine sıkı sıkıya bağlıdır, zamanla kayıtlı bir bağ da değildir bu. Böylelikle gökyüzünü aynı güneş sistemlerinin sayısız, tek biçimli, dolayısıyla fuzulî tekrarı vesaire sayan modern kavrayışsız tasavvur kendi hiçliğine iade edilecektir" (*Werke*, IX, s. 282, XIV, s. 44, III, s. 317). Stoacılar felsefî bilimlerde yaptıkları üçlü ayrımı bir yerde şöyle açıklamışlardı: Mantık çitti, fizik bahçe, Etik ise meyve. Hıristiyan Baader'de bu meyve kıyamet meyvesidir, bahçe de fizik değil, bir zamanlar üzerinde cennetin bulunduğu, –böylece buranın ne olabileceğinin işaretini veren–, yeryüzüdür. Nitekim: "Sadece ebediyetin kışı ise çağımız, o halde insan, iş bilir bir bahçıvan gibi, bu dondurucu kışın ortasında da en azından ebediyetin çiçeklerinin açmasını sağlamalıdır, varsın münferit, varsın geçici olsun, varsın açtığı gibi kapansın. Doğanın o cennet halinin, kendi dışında bir örneğini oluşturmalıdır; nasıl ki zaten daha kendi içinde ka-

lan bir örneğini oluşturduysa onun" (*Werke*, II, s. 121). St. Brendan'ın adası, Kolomb'un cenneti, tamamen veya kısmen, *bilinen uzamdaki* bir öte-yerde idiler, *şimdiye kadar oluşmuş zamanın* bir öte-yerinde değil: Baader, eski düşlere sahiden *İncil*'ce bir *zamansal Plus ultra* ilâve etti. Baader gerçi bizzat mitolojiyle bağlıydı, hatta dolup taşıyordu, Orta'daki ışıklı-yeryüzü onun için daima yeniden tesis edilendi, eskiden iyi olandı; fakat beklenti dolu geozofta,[163] sürecin hâsıl edeceği *Novum Eden* de eksik değildi. Baader'in yeryüzü simyasının aklı, kadim duruma dönüş dışında, "mayalanmaya" da, müstakbel bir metalin "gümüş bakışına" da eriyordu, bu mitsel cennette asla bulunmadığı bilinen "enerjik özgürlük duygusuna" da. Şu beyan buna tekabül eder: "Müstakbel dünya dediklerinin insan için *yaratılmış ve kemale erdirilmiş bir şey* olduğuna, insanın sadece içine gireceği bir ev gibi inşa olunmuş bulunduğuna inanmak, insanların aslî bir önyargısıdır; oysa o dünya, *inşacısı insan olan ve sadece insanın yükseltebileceği bir binadır*" (*Werke*, VII, s. 18). Yani Orta'nın yeryüzü, Atina'nın, Kudüs'ün, Siyon Dağı'nın bulunduğu yerde değildir. Orta, daha ziyade, her ne kadar yeryüzüne yerleştirilmiş ve elde edilebilir bir yerse de, henüz olmakta olan bir dünyadadır. Hiç de astronomik olmayan, insanın öneminin teşkil ettiği atıf noktasına, en yoğun bir ütopik etmen ilâve olunur böylece: yerli-yurtlu bir saadetin atıf noktası. Sekülerleştirilmiş biçimiyle yeryüzü cennetidir bu, kıyametçi bakış açısıyla ise semâdaki yeryüzüdür (Kudüs'ten ibaret). Her iki umutta da dünya gerçekten yeryüzünün etrafında döner, her ne kadar etrafında döndüğü bu yeryüzü, daha fazla ışığa ve başka bir ışığa gebe ve o ışığın doğum yeri sıfatıyla, henüz olmakta olansa da. Sayı ve ölçek bakımından bu Beytüllahim, Yudas'ın şehirleri arasında en önemsizidir, değerinin ağırlığıyla ise evrenden büyük. Goethe'nin hayatına nispetle, milyonlarca ışık yılı kısadır ve onların ölçtüğü uzam boş, yeryüzü ise evrenin ütopik cevheriyle doludur. İnsanın yeryüzündeki tarihsel zamanı, içi dolu altın çağdır; nasıl ki dünyevî olarak biçimlendirilmiş uzam evrenin altın uzamı ise, yani onun cevherinin toplandığı yerse. *Hic Rhodus, hic salta*, kubbe burada, tırman haydi: bu noktada dünyevî bir cennet ütopyasına aşk ve sadakati tem-

163 Geozof: Coğrafya filozofu, düşünürü.

sil etmez sadece; etrafındaki astronomik, salt astronomik sonsuzluğun kendisini değersizleştirdiğini asla düşünmeyen dünya sahnesinin cevherine dair bilinci temsil eder. Evren, büyüklüğü dışmda, anlamlarla ve şifrelerle doludur, eski astronominin tahayyül ettiği Zodyak'ın[164] suretlerinden çok daha ele gelir anlamlar ve şifrelerdir bunlar. Fakat bu şifrelerin, genelde anorganik doğanın şifrelerinin bir anlamı varsa şayet, bu bir anlam olarak, kesinlikle meskûn yeryüzünün meseleleri ve anlam içerikleriyle ilgilidir. *Extra terram* [dünya aşırı] dünyanın suskun kapalılığında bu anlamı ifade etmek mümkün değildir, orada donmuş bir feragat olarak kalır. Ütopik bir merkez-yeryüzü ise onu içermeyi ve yoğunlaştırmayı ister: şimdiden, salt astronomik sonsuzluğun enflasyonundan daha esasa dair görünen bir St. Marco meydanıyla,[165] en insanî Ön-Görünüşü sunmak için mekânı yeniden inşa etmenin yettiği bir Akropol'le...

*Coğrafyanın ayıklığa doğru uzatma hattı;*
*yeryüzünün zemini, emekle dolayımlanmış*

Sanki bütün uzak sahiller keşfedilmiş gibidir. İskân edilebilir az sayıda ülkeye ayak basılmamıştır henüz, mavi çiçek[166] de eksiktir. Böylece eski suretiyle coğrafî düşten geriye bir şey kalmamıştır. Buna rağmen yeryüzü hâlâ sonuna kadar öğrenilmiş değildir, zamansal-mekânsal anlamda sonuna kadar kavranmış değildir. Yalnızca verili enlemleriyle biliniyordur, vaz'edilmiş derinliğiyle, keşfedilebilir uzatma hattıyla değil. Bu hat, insanla yeryüzü arasındaki dolayım ve etkileşim boyunca, henüz tamamlanmamış bu ahş veriş boyunca uzanır. İktisadî coğrafyayı, politik, teknolojik, kültürel mekânı, yeryüzü uzamını ve cisim olara yeryüzünü kat eder, salt toplumsal olaylar demek olmayan iktisadiyatın, politikanın, tekniğin içinden geçer. Yeryüzü, insanla doğa arasındaki metabolik alışverişe, kudretli olduğu kadar değişime ehil doğa bileşeninin etkileşimi içinde, bizzat katılır. İklim ve mevcut ham-

164 İçinde Güneşin ve gezegenlerinin döndüğü gökkubbe kuşağı.

165 Venedik'in ünlü büyük meydanı. Alfred de Musset burası için "Avrupa'nın salonu" demişti.

166 Novalis'te erişilmemiş romantik ideali temsil eden bir imge.

maddeler, oluşmakta olan beşerî dünyayı nesnel olarak etkilediler; beşerî dünya da hiçbir zaman ne aydaydı, ne de salt tinde. İnsan emeğine fiziksel imkânlar sunan ve bu emek tarafından değişime uğratılarak tarım coğrafyasına, sonra şehir ve sanayi coğrafyasına dönüştürülen yeryüzünde idi. Birkaç dev çölü, yüksek dağları, bakir ormanları, şimdilik Antarktis'i saymazsak, yeryüzü yüzeyinin hemen bütün bölgeleri insanın eylem dairesi içine girdiler, toplumun durumu tarafından ve toplumun durumuna göre değişime uğratıldılar, kendileri de toplumun durumunda söz sahibi oldular, kısacası yeryüzünün hem çok çeşitli hem tamamlanmamış uzatma hatları oldu. Doğa bilimlerine ve teknolojiye doğayı yeniden inşa etmekte en muazzam görevi veren, Sovyet toplumudur. Burada ilk tarım faaliyetiyle birlikte başlayan toprak kazanma uğraşı tasavvur edilemez boyutlara ulaştı; bitkiler, akarsular, iklim değişti, tundra bile hububat ambarına dönüştü. Sovyetler Birliği, yeryüzünün ehil bulunduğu ve ilk zirâî faaliyetten beri genişleyen kültür coğrafyasının çehresini dev ölçekte geliştiriyor. Meskûn bölgelerde artık insansız ve insandan önce bir coğrafya olmaz ama yine de coğrafya tarihi kapsamaktan çıkmaz – gerek sahne gerek çerçeve olarak. Nasıl makine dünyası (insanın kullanımına hizmet eden emek/iş transformatörlerinin dünyası) bir tür doğal olmayan fiziği meydana getiriyorsa, insanla yeryüzü arasındaki metabolik alışveriş de neredeyse aynı biçimde bir tür süper-doğallaştırılmış coğrafya yaratıyor. Fark şuradadır ki, teknoloji çok daha kolayca hileye ve boyunduruk altına almaya sapabilir, insan emeğinin asıl *topraksal ürününden* çok daha kopuk ve soyut hesapçı olabilir. Gerçi bu ürün de teknolojiyle bağlantılı olarak yeterince yapay bir görünüm alabilir, fakat yeryüzü-doğası sanayi coğrafyasında bile daha şeffaftır, icabında elektriksel doğanın dinamo makinesinde olduğundan daha frenleyicidir. Yeryüzü, daha ileri giden bir yeniden inşada da sahne ve çerçeve olmayı sürdürür, kudretli ve görünür bir malzemeyle beraber. Tam da bundan ötürü, her iyileştirilen coğrafyada yeryüzünün (eski coğrafyayla mukayeseli) müstakbel vaziyetine dair somut bir ütopya vardır, –fantastik tahayyülün ve mitolojinin değerden düşürmediği–, dünya cenneti düşleri, sınır idealidir bunun. Bu ütopik zemin, mitsel kabuğu olmaksızın politik-kültü-

rel coğrafyanın (kendisi de başta gizil olan) *Totum*'unda[167] yaşar, fiziksel coğrafyanın ölçülmesinden ve yeterince bilinmesinden sonra. Gea'nın[168] daha çok çocuğu vardır ve onlarla beraber kendi de değişir; keza coğrafî doğanın dili hâlâ bir ölü dil değildir, yeryüzünün çehresi yalnızca mazi olarak alımlanabilecek hipokratik bir çehre değildir. İnsanın yol açtığı değişimler içinde ve bu değişimler yoluyla, Diluvium[169] ve Alluvium'dan[170] sonra, dördüncü buzul döneminden sonra, jeolojik bir antika olmayan yeryüzünün potansiyel olarak barındırdığı temele daha iyi erişmekle, beşinci buzul dönemi de olabilir yıldızımızın. Tümüyle yeryüzü, gizilliği ile, *orada oynanacak eserin şimdiye kadarki tarihimizde henüz asla yazılmadığı bir sahnenin tamamlanmamış mekânıdır.*

Tabii değişim kötü yapılırsa, bundan etkilenen zemin de murdar olur. Bunu bilhassa 19. yüzyılın geride bıraktığı berbat caddelerde ve banliyölerde görürsünüz. Uyuz misali, çıban misali yapışmışlardır coğrafyanın derisine, dahası: coğrafya tümden tahrip olmuştur. Beraberinde, sağlık, temiz hava, ışık, doğal ağaç yeşilliği de tahrip olmuştur; kırların açıklığında bunları hâlâ bulabilmek bile garip gelir insana. Kapitalist çağ sonu gelmez yollar yapmış, kârhaneler kurmuş, hızla çırpıştırılan, –öyle ki, ertesi sabah karşımıza çıkıverdiğinde şaşırırız–, tüm o tekinsiz karmaşayı yaratmıştır. Ola ki cehennemin ön cephesidir bu, soluyor, kuruyordur, iyi toprağa dikilmemiştir ve iyi yeryüzüne ait değildir. Bizzat yeryüzünü de dahil ettiklerinde bu işe, sözümona yeşil kuşak kurduklarında veya şehri bahçelerle esnettiklerinde de, bunun pastorali öyle bir sırıtır ki, sanki yapaydır o ağaçlar. 19. yüzyılda şehir formunda coğrafyayı kesintiye uğratan yapay çöl, hesaplı kitaplı kazanıldığında yalnızca telâfi işlevi gören doğadan daha kuvvetlidir; boşluğu ve şeyleştiriciliğiyle, soyutluğu ve cesede benzerliğiyle. Ama bunun tersini: soyut-olmayan iyi değişimin onurunun, sadece hâlihazır doğaya yatırılıp yerleştirilmiş gi-

---

167 Genel, bölünmemiş bütün. Bkz. *Umut İlkesi*, 1. Cilt, 14. Bölüm altında: "Gündüz düşünün üçüncü karakteri: Daha iyi bir dünya", s. 126.

168 Eski Yunan'da yeryüzü tanrıçası.

169 Buzul Çağı.

170 Veya Holocene. Buzul Çağından sonra gelen, içinde bulunduğumuz, insanın da oluştuğu çağ.

bi göründüğünü de düşünmeyin, sanki 'yerliymişçesine', kelimenin derhal bürüneceği taşralılıkla, kolayca gericileşen anlamıyla. Böyle duraklatıcı bir yerliliktense, yeryüzü yıldızının yeniden inşası, ütopik şiârımız olarak kalmayacak mı? Tersine, yerlilikten kopmalı, gemilere atlanmalıdır; yalnızca eski çağların keşif seyahati enerjisiyle değil, coğrafî uzatma hattına yönelerek, renk yelpazesindeki ultraviyoleye niyet ederek. Coğrafî uzatma hattı, yapaylıktan sıyrılıp çıkacağı gibi yerlilikten de sıyrılıp çıkar; çünkü onun hedefi insanla dolayımlanmış, insanın hedeflerine meyyal dünyadır. Dünya cennetinin önce pagan, sonra Hıristiyan tasavvurlarının sekülerleştirilmiş imgesi, *ideal coğrafyadır*; hem değiştirilmiş-düzeltilmiş hem de kendine mahsus bir dostluk sunan bir doğa olarak görünür bu. Bu imge öteden beri sosyal, teknolojik ve mimarî ütopyalardan başını uzatmıştır – üretici güçler, bin türlü meyve veren düş tarlalarına hâcet kalmayacak denli geliştikten sonra da. İdeal coğrafya, tarla olarak değil ama dünya-bahçesi olarak, çalışmanın berisinde sevinçler ve düşlerle dolu bir yaşamı çevrelemiştir; antik çağın Arkadya'sından Barok'un yumuşak ve asaletli pastoraline dek. Birçok yerde yalnızca bu tarz öznel üst-dünya fantezileri öne çıkabilse de, Homeros'unki gibi en titizinden bir gerçeklik duyusunun ideal coğrafyanın en parlak modelini sunduğunu, sunabildiğini göz ardı edemeyiz: Kalipso Adasının tasviridir bu. Buradan da hem doğa dışı soyutluğa hem yanlış yere-bağlılığa karşı çıkan netice, somut olarak mümkün bütün iyileştirmelerde *sui generis* bir gerçekçilik iş başındadır, bunun da kaynağı, *nesnel-ütopik, gizil-nesnel bir malzeme olarak nesnel coğrafyadan* başka bir şey değildir. Yeryüzü adlı nesnel imkân zemini, coğrafî uzatma hattının, gerçi dünyada yerleşik bulunsa da yepyeni bir ülkeye giden yol olabileceğinin teminatını verir. Böyle bir ideal coğrafyaya yönelim, yani esaslı coğrafî ütopya, gerçi belirtildiği gibi gayet aşırıdır, ancak bu alanda ütopya-olmayan bir yönelimin sonuçları daha az aşırı olmayacağı gibi, dehşet vericidir. Çünkü insanîleştirilebilir bir yeryüzüne giden uzatma hattını tamamen iptal ederseniz, dünyaya yerleştireceğiniz her şey hiçlikle malûl olur. Coğrafî-nesnel uzatma hattının iptalinin kaçınılmaz sonucu, insanın dünyadaki eserinin ve dünyayla yarattığı eserin soyut-idealist yalnızlığı, nihilist ko-

pukluğudur. Bu hat, Kolomb'un dünya cenneti gibi, ne denli sınır ideallere, abartılı irtifalara çıksa da, onun inkârı da aynı derecede korkunç biçimde insan ereklerinin yeryüzünde, dünyada mutlak yalnızlaşmasına götürür, bunun gerisi de hiçliktir. Özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısında, yeryüzünün bir ağırlığının olmadığı sonsuz merkezkaç bir evren duygusu, ağırlıkla kaybolmuşluk hissi yarattı. İnsanın değersizleştirilmesi, ki adı kapitalizmdir, insanın –artık sadece dünya okyanusu denen– sahnesinin nicel değersizleştirilmesiyle pekişti. En belirgin, Schopenhauer'de görürüz bunu, küçük yeryüzünün güya ehemmiyetsizliğinden bahsederken: "Sonsuz uzamda sayısız ışıldayan küre, her birinin etrafında bir düzine kadar daha küçüğü dönüp duruyor, içi sıcak, dışları donmuş, soğuk kabuk kaplı, üzerinde bir küf tabakası, yaşayan ve anlayan mahlûklar yaratmış: ampirik hakikat budur, budur reel olan, dünya" (*Werke*, Grisebach, II, s. 9). Giordano Bruno'da, Spinoza'da Kopernikçi sonsuzluğun iyimserliğinde insan ayaktaydı, "*eroico furore*"si[171] ile, "*amor dei (sive naturae) intellectualis*"i[172] ile. Çöken burjuvazinin nihilizmi ise, yeryüzündeki yaşamı çıkmaz sokağa sokarak, insanî-coğrafî olanı tümüyle astronomikliğin içinde dayanak noktasından mahrum bırakır ve değersizleştirir. Dünyada İnsanlığa *güvensizlikle, coğrafî çıkmaz sokağı seçmenin* uç noktadaki sonucu budur. *Uzatma hattını seçmek* ise, dünyevî uzaklara bakmaya elverdiğinde, *kabul ve yurt bulmaya yönelir* orada. Böyle olunca, bu yeryüzünde başka bir yeryüzü için daha uzam vardır ve yalnızca zaman değil uzam da kendi ütopyasını taşır içinde: *Coğrafî Eldorado-Eden'in peşinde olduğu daha iyi dünya tasarımı, bunu kasteder.* Bedenler ve evler, elektrik santralleri ve St. Marco kiliseleri de kuşkusuz yeryüzünün maddesine ve örgütlenmesine dahildir; yeryüzünün tümlüğünce kapsanır ve kedi ütopyalarıyla coğrafî ütopyaya nüfuz ederler. Özellikle mimarî mekânsal ütopya, yeryüzünün bir ütopyasıdır; keza binalardan görünmüyorsa resmin veya şiirin pencerelerinden görünen arzu coğrafyaları da, arzu coğrafyaları olmaları itibarıyla yine coğrafya'dırlar. *Eldorado-Eden bundan ötürü diğer taslakçı ütopyalarla münasebetinde kapsayıcıdır*; had saf-

171 Heroik (kahramanca) coşkunluk.

172 Tanrıya (veya doğaya) olan entelektüel aşk.

hada aşkın olanın da, "öteki taraftaki ev"in de, yeryüzünün ufku içinde bir yeri vardır neticede. Hatta yeryüzünün sair anorganik doğayla birlikte ait olmadığı bir yeri işgal ettiği inancı geçerlilik kazandığında dahi, bu yerin kendisi, işgaliyesinin reddinden ve geri alınmasından sonra bile, yeni bir gökyüzünün ve yeni bir yeryüzünün uzamsal imkânına işaret etmeyi sürdürür. Dünyevî cennet arayışı, denize açılan bir dünyada, dünyanın deltasında, hâlâ beklenen bir altın mekâna yönelmiştir.

## 40
## RESİMDE, OPERADA, ŞİİRDE TASVİR EDİLEN ARZU MANZARASI

"Resim yapmak başka bir yerde peyda olmaktır."
– Franz Marc

"Siz de, zihninizle değil, tüm varlığınızla, onların bir hedefi olduğunu hissedersiniz... Aralarından en iyileri gerçekçidirler ve yaşamı nasılsa öyle gösterirler ama her satırları sanki bu hedefin usaresi ve bilinciyle dolup taştığından, hâlihazır yaşamı hissetmenin dışında, yaşamın nasıl olması gerektiğini de sezinlersiniz, bu da sizi kendine bağlar."
– Anton Çehov

"Güzellik, tüm gerçekliğiyle olması gerektiği gibi, yaşamdır – öyle olmak zorunda olana dek."
– Çernişevski

"Videtur poeta sane res ipsas non ut aliae artes, quasi histrio, narrare, sed velut alter deus condere."[173]
– Julius Caesar Scaliger

173 Şiir açıkça diğer sanatlardan daha özel bir şey gibi görünür, tarih gibi, anlatı gibi, fakat sanki başka bir tanrının yarattığı.

## *Hareketli el*

Yalnızca güzel hissetmek, hiçbir yere götürmez. Bu his içerde kalır, kendinden çıkacak bir yolu yoktur, aktarılmaz. Fakat her sanatsal yaratımda, İç'in varlığı, ön koşuldur. Boyanan rengin ardında bir Ben olmalıdır, rengi aktaran bir el. Bir duygu, harekete geçen eli kat eder, resme geçer. Tıpkı yaratıcı kabiliyetin, ancak, en baştan biçimlere odaklanmasıyla, hatta kendi içinde, biçimlendirilmiş yerini almak üzere dayatandan başka bir şey bulamamasıyla temayüz etmesinde olduğu gibi. Zanaat, biçimlendirici-yaratıcı İç'e bir öteki, hele bir yabancı gibi eklenmez; o, kuşanıp kendini hazır eden İç'tir zaten. Bir şeyler yapabilecek olan Ben ile yapılan zanaat eseri arasındaki yolda bir şey kaybolduysa, pek de değerli bir şey değildir bu kayıp. İç konuşur, konuşacak bir şeyi olduğunda, hep dışa vurur; sonra da ikisi birbirinden konuşur. Nitekim bir resmi sadece görmez, dinlersiniz de, üzerinde gördüğünüz şeyi anlatır size. Üstelik dostça yapar bunu, renklilik ve neşe verir.

## *Çiçek ve halı*

Narince ve intizamla girişir el, işe koyulur. Kalemin çizdiği açık seçik olmalıdır, fırçanın boyadığı rengârenk. Işık, aradan görünebilmelidir; incelikler, yapabilmeyi öğretir, kabiliyetin sırrını verir. Cama ve çiçeğe resmetmek bundan ötürü iyi öğrenilmiştir, her iyi resme bir çiçeğin parıltısı düşer. Keza, her resimde bir halı serilidir, ahenkli renklerle dolu çiçek yatağı. Şeyler ancak bu hâkim olunmuş saf inceliğin ardında ve onun içinden ışıyarak gösterirler, resmedilmiş hallerini. Şimdi onlar renklerden tekrar doğmuş ve biçimlendirilmişlerdir, çiçek ve hah şeyleşerek zuhur ederler – ilkin ölü-doğa [natürmort] suretinde. Böylece masa örtüsü kendi kendinin saydamı olur, tabak da, meyve de, et de. Oraya yuvalanan ve tekâmül ettirmeyi sürdüren renkle, her şey, halis keten, porselen olur, sulu sulu olmaktan kendini alıkoyamaz. Dokunduğunuz hiçbir ipek ustaca boyanmış bir resimdeki kadar yumuşak ve ışıltılı, hiçbir çelik o mavi kadar eril olamaz, öyle kamaşamaz. Keza, çok zaman darmadağınık halde olan, halıdaki gibi, aralıksız bir rengârenk uyumla birbirine yanaşır. Ra-

hatsız eden ve edilen hiçbir şey yoktur, her şey yerinde hazır ve nâzır, birbirine ait ve akrabadır, çünkü her şey hep renkten doğmuştur. Renk, ilk hamurdur; imal ettiği her şeyi, hayatta ne kadar değişik şeyler de olsalar, rengin ortak paydasına getirir. Zemindeki beyazla kâh önlüklere kâh fincanlara incelik katılır, kırmızıyla kâh yengece kâh güle. Çiçek ölü-doğayı yetiştirir, kendi kendini sunan bir bukete dönüştürür. Söylemeye gerek yok; kendisi, içindeki her şey gibi, küçük boyutludur.

### *İnsandan ölü-doğa*

Resmin darlığı ve darlık etkisi yaratması, yakınlığa ait olsa gerek. Küçük yüzey büzülür, dost, *kavranabilir* bir çember yapar. Yaşamda kolayca küflenebilecek, önceden çizilmiş haliyle ise tuhaf biçimde sıcak bir varoluş resmeder. Kullanışlı görünen ehlî bir keyfin yeri vardır orada, fakat emin bir çember içinde ve onun sayesinde, hazzın da yeri vardır. Özellikle, o çemberi kendi kuvvetinle elde etmişsen ve içindeki yaşam büzüşmüş değil de güvenli ve çerçevesi çizilmiş ise, yani barışçıl bir sıcaklık arz ediyorsa. Hollanda iç mekân resmi böyledir, her yer oturma odasıdır, sokakta bile, her yerde bir ocak yanıyordur, baharda dışarıda bile. Vermeer, Metsu, Pieter de Hooch böyle keyifli bir ev hali tasvir etmişlerdir, henüz küflenmemiş bir *home sweet home.*[174] Kadın bir mektup okuyor veya aşçıyla bir şeyler konuşuyor, anne elma soyuyor veya avludaki çocuğuna göz kulak oluyordur. Yaşlı hanımefendi gezintiye çıkmıştır, yüksek bir duvar boyunca sokakta yürüyordur, duvarın berisinde sivri çatılı damlar görünür, bunun dışında bir şey olmaz, güneş ışınları kat eder küçük durgun sahneyi. Esas iç mekândaysa durgunluk, tam da kapalı bir avluda dem çeken güvercinlerin onu seslendirdiği türden bir sükûnete dönüşür; değişik değişik düşen ışıkla halkalanmıştır. "Bir bardak bira" (Amsterdam), verevine aydınlanmış bir odayı gösterir; bir kadın, sonsuz bir sükûnet içinde, bira sunmaktadır. Sağa yönelen bakış, açık kapıdan geçip aydınlık basmış oturma odasına ulaşır, oturma odasının penceresinden de dışarı. Üç kat vuran ışık dar ve saklı olanı büyütmeksizin açığa vurur; mekân bütün resimlerde suretlere göre birincildir fa-

174 Evim, güzel evim.

kat onları çevreler, yalnızca yakınlaştırmak adına oradadır. Burjuva keyfinin nesneleri sakince açarlar kendilerini, duvardaki pirinç şamdan, kırmızı tuğla, kahverengi koltuk. Dört bir yan düzenli bir dönüşümle doludur, gerek evin gerek gönlün intizamlılığıyla. Hiza çizgileri bile sınırlandırıcıdırlar, aralardan görülen manzara da Hooch'ta yüz veya iki yüz metreden ileri gitmez. Bir saadet dükkânı belirir, hazine odası tesiri uyandırır burada. Hollanda resmi, yerli gündelik hayatla doludur fakat olanca yakınlığına rağmen, bir gemicinin uzaklarda evini düşündüğünde görebileceği gibi resmedilmiştir: sıla hasretinin içinde taşıdığı küçük, keskin hatlı resim. Bu resimlerde duvarda çok defa dünya haritaları olması da bu duruma tekabül eder; tüm bu ev hali keyfini Hollandahlara dünya ticareti sayesinde bahşeden deniz, bize bakar o haritalardan. Pieter de Hooch, hanımların kavalyeleriyle dans ettiği, yemek yediği, müzik yaptığı nezih mekânlar da resmetmiştir. Bunlarda kemerlerin, sütunların, şöminelerin rengi daha az keyifli, mavimsi ve gridir, kostümlerin kırmızısı serttir. Ancak saray resimlerinde bile, elflerin kollayan ve kollanan bilgesi Lilıput'u görürsünüz. Hasta, vahşi, gürültülü, rahatsızlık verici bir şeyi bu sevimli formatta göremezsiniz; dert, tasa, buraya uğramaz gibidir. Sokağa bakan oda ve pencereler öyle çizilmiştir ki, bu dünyada bir rahatsızlık yokmuş sanırsınız. Saat hep akşamı vurur, insanların kafaya takacağı bir şey olmaz, hiçbir şeyin acelesi yoktur.

### *Gemilerle Kitera'ya*

Nasıl böyle yumuşaksa yakınlar, uzaklara da yakışan, sükünetsizce örtülü olmasıdır. Arayan bakışı kendine bağlaması, tam da *örtülülüğüyle* insanları cezbetmesi. Artık erotik gözlemdir o duygu, resmedilmiş haliyle yola çıkıştır, aşk seyahati; erotik uzakların her tasvirinde iğva vardır. Bu tarzın temel bir resmi Watteau'nun, başlığından itibaren açıkça ütopik olan "*Embarquement pour Cythère*"sidir.[175] Genç beyler ve hanımlar onları aşk adasına götürecek sandalı beklemektedirler. O devrin vakit geçirme tarzı, fevkalâde bir ressam olan lâkin en yüksek mertebede sayamayacağımız Watteau'ya resminin arzu manzarasının böylesine du-

175 Kitera'ya gitmek üzere gemilere biniş.

yusal-aşikâr bir tablosunu çizmesini sağlamıştır. Rokoko, yapmacıklı-erotik inceltmesiyle de bu bakımdan yoğunlaştırıcı, en azından yalıtıcı bir işlev görür. Watteau resmini üç defa yapmıştır. İlkinin çerçevesi, pastoral oyun (Offenbach'ın "*La Périchole*" [sokak şarkıcısı] operetine girecek kadar hafızalarda kök salan) "*Trois Cousines*"in [Üç Kuzen] bir sahne izleniminden ibarettir. Kişiliklerin tanzimi bu ilk resimde henüz kaba sabadır, hissiyat geleneksel, günün hangi vakti olduğu belirsizdir, hava beklenti yüklü değildir henüz. İkinci ve üçüncü tablonun konusu da yüzeyinde geleneksel bir etki uyandırır, yani geyik avına mahsus parkların ve hanımefendilerin süslü odalarının bin defa işlenmiş ve harcanmış sırlarının devrine aittir. Velhâsıl, temelinde yalnızca o devrin saray yaşamının şehveti ve daha ziyade erotikleştirilmiş bir sıkıntı demek olan, mübadele edilebilir eğlencesi vardır. Fakat tablo bu arada nasıl da olağanüstü biçimde doğru şeyleri görmüştür, modaya uygun süjenin içinde aşk seyahati arketipi nasıl da belirgin hale gelmiştir. Özellikle ikinci resimde (Paris versiyonu) düş ve grup oluşumu ufukta görünür: büyüleyici bir manzara çiftleri çevrelemekte, parkların hatları müphemleşmekte, aşk sandalı gümüşsü suyun üstünde beklemekte, alacakaranlıkta uzakta bir sıra dağ görünmektedir, adanın gecesi görünmez ama el'an resmin devinimine ve ön-hazzma nüfuz etmiştir. Üçüncü resim (Berlin versiyonu) daha az mükemmeldir, zira oradaki incik boncuk fazlasıyla konuşulmuş ve bildiktir. Bu tabloda yalnızca ön plan değil, her şeyden önce aşk gemisi, yelkenin etrafında uçan kanatlı oğlan çocukları motifiyle, daha zengin donanmıştır. Sandal daha görünür halde emre amâdedir, aşk ilâhesinin refakatçisi kanatlı çocuklarla kaplı yelken ve yelken direği, sulara gömülmüş arka planın hatlarını belirginleştirir. Gül kırmızısıyla gök mavisinin yelkeni saran dolaysız yan yanalığı resimde vurgulanan hoşluktur, aşk adasının yolladığı vaadin bayrağı gibi dalgalanır. Lâkin burada da Kitera'ya kalkan gemilerde yalnızca imâ vardır ya da zaten gemilere binmekten ötesi yoktur, yalnızca mutluluğun öngörücü tasavvuruyla. Watteau'nun resmini bütün diğer zevk-ü sefa tasvirlerinden, özellikle de Kitera'yı erişilmiş gösterenlerden ayıran budur. Form ve renk açısından Watteau'yu geniş ölçüde etkilemiş bu tarz büyük bir resim vardır: Rubens'in "Aşk Bahçesi" (Madrid). Ne var

ki, bu çok daha kudretli ressamın resmi mutluluğun sükûnetini, neredeyse alışkanlığını sunar: Oysa Kitera daha hiç olmamış veya yitiktir. Rubens'te etine dolgun kadınlar yoğun Grotta mimarîsi[176] önünde altınsı-kahverengi bir grup oluştururlar, iki yanda iki çift kırmızı-siyahhk dikilir; üzerlerinde ve aralarında bulunan mesafelerle kanatlı oğlan çocukları, resmin yüzeyini doldurur. Boğucu havanın yükünü tutması ve hindi eti vermesi[177] gibi, giriş kapısındaki taşların bile memesinden su fışkırtan havuz heykelciği misali erotikleşmesi gibi: burada da tat almak amblemleşmiş, cinsel birleşme zamandan azâde bir ustahk olmuştur. Tüm bahçe heykelleştirilmiş bir çiftleşmeye dönüştürülmüştür: kapıdaki sütunlar kadın kalçalarıdır, aşk tanrısı mahsûlünü topluyordur. Kitera'ya gemi kaldırmak ise ancak hâlihazır toprağınkinden çok başka bahçelerde, ön-hazzın tasvir edildiği yerde başlar. Tam bu nedenle, böylesi resimler bir salınma haline, bir yelkene, bir bulut haline, örtülü bir beklentiye ve onun ışığına ihtiyaç duyarlar. Perde aralandığında, arkasında pek öyle aşk bahçesi yoktur da, hâlihazır renklerle, majestik Evet'le; *ante rem* arzu manzarası vardır, bekleyen manzara olarak kadın. Giorgione'in "Uyuyan Venüs"ü, hatta Goya'nın "Çıplak Maya"sı, Kitera'nın çevresindeki ışığı muhafaza ederler. Goya'da –eksiksiz– beyaz yastıklardan başlar iş, tenin şehvetli-serin renginden, aşkın hatlarından: bu da bir adadır. Tam da şu 'saf olmayan' denen düşüncelerin en safı bu resimlerdedir, o düşünceler resimlerdeki suretlerin bizi götürdüğü, onların bulunduğu hazcı-ütopyacı temeli oluştururlar. Kitera ise, sanki bu dünyada kadının görünüşünden ve vücut hatlarından başka bir şey yokmuş gibi görünür.

### *Van Eyck'te, Leonardo'da, Rembrandt'ta perspektif ve geniş ufuk*

Bakışın önünü açık bırakan o uzaklık, saklamaz, maddece daha zengindir. Resmedilen manzara puslu olduğunda da sınır de-

176 Doğal ya da yapay mağaraların ince kafesler, yapraklar, suretler vs. ile süslenmesi.

177 Burada bir kelime oyunu var. *Puttenfleisch*: Kanatlı oğlanların eti. *Putenfleisch*: Hindi eti.

ğil, *uzaklık* için bir ölçü konuyordur. Öte dünya yerine bu dünya sonsuz olmaya başladığında, açık uzakların arzu manzarası görünür resimde. Pencerelerden, kemerlerden, açılmış mağaralardan mavi-yeşil bakar; dağdan uzaklara bakış açılır. Şimdiye dek sırf katedrale mahsus olan: üçüncü boyutun derinliği olmak, şimdi resmin uzamıdır: uzun gemi suretinde dünya. Derinlik şimdi, gözün konisinden kesit olarak görünen resmin düzlemine de taşınabilir; böylece pencereden bakar gibi oluruz, resim düzlemi de açık bir pencere gibidir. Perspektif çizgilerinin buluştuğu nokta, sonsuzluktadır; orta kısımdaki çizgiler ufkun ötesine dek uzanırlar, suretleri çevreleyen yeni bir şey vardır: merkezkaç uzam. Uzaklık, arzulanan uzaklık, daha ortaçağın bitiminde belirgindir: mesela *Jan van Eyck*'in "Parisli Meryem"inde. Perspektif mimarîyle çerçevelenmiş bir ilk Veduta'ya hizmet eder: manzara evin pencere uzamı olarak görünür. Ve ilk defa van Eyck'in resminde, kaçış noktası yasasına bilinçle riayet edilir, derinliği görülen nesnelerin yüzeye tercümesi başlar. Meryem'le müessisinin[178] sureti arasından üç kemerli ihtişamlı bir salonu kat eden bakış, sütunlarla kesintiye uğratılmış ve çerçevelenmiş, hazinelerle dolup taşan bir uzak ülkeye ulaşır. Ustaca ayrıntılandırılmış, yatay bir uçurumun gevşetilmesinin elvereceği tüm mekânsal-ütopik duygulanımlarla bezenmiştir. Bir şehir görünür, çatılar ve kuleler, bir katedral, uzak bir meydana çıkan merdivenler, şenlikli bir köprü, minicik sandalların suda iz bıraktığı bir nehir, nehrin ortasında, bir çocuğun tırnağından daha küçük bir adada, sayısız çan kulesiyle, ağaçlarla çevrili bir şato. Tüm bunların arkasında yeşil tepelerden bir dünya ufka doğru koşuyor, o ufukta karlı dağlara alacakaranlık çökmekte, nihayetinde bulutlar arasında yiten bir gökyüzü, sınır-olmayan bir sınır çiziyordur. Tam teşekküllü düş ülkesidir bu, her ne kadar uzatma hattında arka arkaya gerçeklik dizili de olsa. Brügge de değildir burası, Maastricht de Lyon da; o devirde içine dalınan şehir imgelerinden birisi de değildir. Perspektif daha ziyade gotiğin ideal şehrini gösterir – duvarlar olmaksızın, sonsuzluğun kubbesi altında. Çok geçmeden, Rönesans'la beraber ufkun yeni bir değer kazanmasıyla,

178 "Parisli Meryem" ismini sipariş eden, Burgonya Kralı Rolin (resimde Meryem'le karşı karşıya oturmaktadır).

Piero della Francesca'da *doğanın* Veduta'sı da yerini aldı. Ancak perspektifin düşsel değerinin tam ve önü açık çıkış noktası, Leonardo da Vinci'dir. *Leonardo*'da sır renkli uzaklar, plastiğin sona erdiği, yalnızca ışığın halka halka bölünerek neredeyse bilinmez nesneler yarattığı bir uzam kurar. "Mağarada Meryem" tablosu mağara karanlığını gösterir, gotik tarzda çentikli köşeler ve sivri uçlar vardır, fakat mağaranın duvarları çatlar ve bakışımız doğrudan sapa bir nehir vadisine kayar. "Bakire ve Küçük İsa ile St. Anne" tablosundaki suretler sıkı sıkıya bir piramide oturtulmuşlardır, fakat arkalarındaki manzara, parçalanmış kayalarıyla vahşi bir dağ kütlesine inkılâp eder, yarı buhar yarı bedendir her şey, görülür nesnelerin belirsiz bir Öte'si. Bu uzak varlık, tümüyle, bizzat Mona Lisa'nın portresine de nüfuz eder; arka planın düşü, öndeki suretin bedensellik kazanmasını sağlar ama hemen yitiverir bu. Zira Mona Lisa, kıyafetinin dökümüyle, göz kapaklarındaki arka planın düş ağırlığıyla, gülümsemesinde donmuş, tekinsiz, paradoksal biçimde şeffaf semavilikle, manzaranın formunu tekrar ediyordur. *Manzara burada suret kadar önemlidir*, ona akrabadır – zaten aynı hiyeroglif[179] değilse şayet. Leonardo'nun filozofça ifade ettiği dünya imgesine uygundur bu: "Her parça, tamamlanmamışhktan kaçınmak için, kendi Tüm'üyle yeniden birleşme eğilimindedir. Ve şunu bilmeye mecburuz ki, bu arzu zübdenin ta kendisidir, doğanın refakatçisidir. Ve insan, tüm dünyanın modelidir." Uzak manzaranın adı da Mona Lisa'dır ve o Mona Lisa'nın ta kendisidir: yumuşak ışıkta girintili çıkıntılı fantastik bir dağlar labirenti, arada göller, soluk tarlalar, akarsular. Mona Lisa oralardan bakıyordur, aynı zamanda o uzağa doğru bakıyordur, yeşil-mavi, dumanlı ışığın içinden, onun her yere saçılmış veya tümleşmiş bulmacasına.

Peki, her şeyin baştan beri dumanlı olduğu yerde, nasıl bakılır uzaklara? Resmin başlangıcını oluşturan karanlık zeminin, şeyleri yabancılaştırmasıyla olur bu. Ve şeylerin içinde durduğu, arka plandan gelen ışığın yansımasıyla. Öyle ki, yakında yansıyan uzak ışığın en kuvvetli ressamı *Rembrandt*, Saskia'yı[180] yarı karanlıkta bırakır ve altın miğferli adamın üzerindeki metalik ışı-

179 Kutsal yazıt.

180 Rembrandt'ın karısı. Birçok resminde görünür.

ğı toplamak üzere taşıyor, karanlığa giden yolu gösteriyordur. Rembrandt'ta parıldayan yerler salt resim tekniği açısından hiçbir zaman tabak gibi veya düz konmamıştır, açık rengin damarlı yükseltilerine yapıştığı bir rölyeftir bunlar; alçaltılar ise, Yakın'ın verili maddesiymişçesine, zemin boyasıyla veya kahverengi cilâyla doldurulmuş olarak kalacaktır. Bu ışığın hakiki nadirliği ve kıymeti, gecedeki hayranlık uyandırıcı parıltısı, bir yandan gecenin verili hususiyetinden, diğer yandan ışığın salt yansıtıcı niteliğinden kaynaklanır. Rembrandt'ın tüm eserinde uyguladığı, koyu zemine ve resmin üzerinden boyayla tekrar geçmeye dayah karmaşık teknik, buna tekabül eder; onun zaten bütün bu unsurları da içeren ilk başarısı, dikkate değer biçimde, şiddetle duygusal bir resimdir: İsa'nın Münih'te defnedilişi. İnsanlar, hatta şeyler karanlık mekânın uzaklığında yapayalnız duruyorlardır, renklerin yegâne kaynağı dünyanın veya dünyanın ardının iç ışığının gizemli yansımasıdır; bir 'son ışık' paradoksu. Ne güneştir onun geldiği yer ne yapay bir ışık kaynağı; ne de mevcut dünya, mevcudiyetine inanılan üst-dünyasıyla beraber, bu dünyevî de doğaüstü de olmayan ışığı bahşetmeye muktedirdir. Şimdiye kadarki Uzağı, kozmiğe açılan perspektifi kapatır, karanlık mekân; neredeyse ayrışmamış suretleri daire biçimli olarak bir araya getirir. Yalnızca dünyevî grup ve manzara resimlerinde, "Gece Nöbetçileri" gibi, Kassel'in harabe manzarasında,[181] mızraklar, kale, bulutlar keser zemini ve dik çizgilerden bir iskele gece nöbetçilerine uzanır. Buna karşılık portreler ve Hıristiyan süjeli resimler esasen dışarıdaki ayrışmamış karanlığı ve içerdeki gayrı-kozmik yalnızlığı gösterirler. Hatta geç döneminde artık manzara çizmeyen Rembrandt, çerçeve olarak esasen koyu tonların karanlığın koruması altındaki kudretli örtüsünü kullanır – burada evren ve sonsuzluk deniyordur buna. Yine de, altınsı-kahverengilik geçer bu arka planın karanlığından, topluluk bir sfumato[182] perspektifi içinde aynı anda hem siyah hem altın renktedir, ışık yine ahenkle karanlığa nüfuz eder, tuhaf biçimde mevcudiyeti hissedilen bir Hiçbir Yer'den kopup gelir. Rembrandt'ın paradoksal ışığı bu haliyle dünyada hiç görülmez ama daimî yansımasına rağmen her-

181 Kassel, İkinci Dünya Savaşı'nda en fazla tahrip olan Alman şehridir.

182 Hatların yumuşak çizildiği, buğulu resim tekniği.

hangi bir göksel ışığın eski metafiziğiyle nurlandırılmış da değildir; *umut perspektifinin ışığıdır* o, Yakının ve terk edilmişliğin derinlerine indirilmiş, cevaplanmış. Kozmiğe açılan perspektif karanlık mekân tarafından kapatılmıştır ama ona karşı yükseldiği gibi gizemli biçimde yalnızlıktan ve siyahlıktan da sökün eden ışık, gayrı mevcut umudun veya parıltının hakikatini mevcut dünyanın karanlık sıvaları üzerine resmeder. Yalnızca yansımalarla aktarılan bu uçucu görünüş, Rembrandt'm aydınlatmasındaki egzotik unsuru oluşturur, ona duyarlı veya ona ait nesnelerin çok yakından çizildiği masalsı bir Uzağın yankısıdır. O titrek ışıltı bundandır, fakat ipekten, incilerden, mücevherlerden, altın mığferden yansıyıp parıldayana duyulan aşk da, yine bundandır. Saskia ve Yahudi resimlerindeki zorunlu Araplaştırma da bundandır: Işığın Uzağı, en iyi biçimde, masal ülkesi Şark'tan konuştuğunda işitilir; aşkın bir Bağdat ışır gecede. Nihayet, derinlerde, ışığın dünyevî bir unsur da doğaüstü bir unsur da olmayıp ona ait suretlerin mistik varoluşsal ifadesi olması da bundandır. Bunun en sükûnetli örneği "Münih'te Diriliş" resmindedir: İsa en aşağıda köşede, solgun bir ışık salar, aşağı inmekte olan meleğin arkasında zuhur eden mitolojik göksel ışıktan da kaçar ve ona üstündür. Kendi de henüz yükselmekte olan ve en uzak sapadaki bu cesette yansıyan bir *Ex oriente lux*. Rembrandt'ın bütün resimleri, dünyevî olanlar da, arka plandan hareketle tertip edilmişlerdir ve renkleri –gecenin, tütsünün, lavanta sakızının, altının renkleri– kıvılcımlar saçan bir boş mekân perspektifi çizerler.

### *Şiirde ölü-doğa, Kitera ve geniş perspektif: Heinse, Gül romanı, Jean Paul*

Bir resim, o an onda gördüğünüzü anlatır. Bir şiir ise, kendi ardından anlattığını görür ve onu bize gösterir. Öncelikle de, arzulanan bir resim tarzının, ölü-doğanın güdümündeyse, sonra, yola çıkışın, büyük uzakların. *Ölü-doğanın şiirdeki* tarzı, şimdi tabii tümüyle sıla hasreti gibi görülen, *idildir*. Onda en ufak şey bile hürmete değer ve iyidir, zira hiçbir fazlalığın olmadığı yerde her şey en iyiye hizmet etmelidir. Andersen'de böyledir: Maşa, kazan, mum canlıdırlar, odanın kendisi küçük bir masaldır, bütün alet-

ler orada mukimdir. İdilin mutfağı mütevazı, konuşmaları dertsiz, kısmetleri hep açıktır. Tabii, tıpkı insanlardan bir ölü-doğa resmettiği gibi, ayağını yorganına göre uzatan o yumuşak huyu da taşıyabilir beraberinde; efendiler için gayet kullanışlıdır bu. İdilin, boğazına kadar doymuş bir tabakanın, bunu kendileri seçmemiş olanların kısıtlı yaşamını güzellediği eski çoban şiirinden ve pastoral nazımdan gelmesi de sebepsiz değildir. Üstelik o kutsanan yoğurt ve ekmek bile asla doyurmuyor, şıklaştırmıyor, kurdelelerle bezemiyordu. Yine de, daha sonranın burjuva idili ancak bu dar kafalılar çevresinde öylesine arzulanan iyi şeylere yer açtı. İşte şu yerlilik, evinde olma hali, sanki çok uzaklardan dönüp gelmiş gibi, bir ev barışı, bir kırsal bahçe, "yumuşak soluklu soğutma"sıyla. Gündüzün arıların vızıltısı kuşatır bu münzevi hayatı, geceleriyse çaydanlığın tıkırtısı; Voss'un *Luise*'sinde, ölçülü biçimde, kendisine mahsus bahtsızlığa rağmen, Goldsmith'in *Wakefieldli Köy Vaizi*'nde olduğu gibi. Uzaklar burada ancak çay suretindedir, en müthiş fırtınalar bacada uğuldar ve evde-olma haline katkıda bulunur, baykuşlara indirgenmiş kötüler ev keyfinin çeşnisidirler. Ama mekânda kısıtlanmış idilin ötesine geçen, erotik *huruca*, *Kitera*'ya uzanan *şiir* tarzı, koparır ve alıp götürür bunları. Güney sunmuştur kendini ona her şeyden önce, lavta sesi, şarap, dostlar ve kızları, erguvanî gece, meşale ateşinin aydınlattığı sütunlar. Winçkelmann'da ve takipçileri değil ama Wieland ve onu izleyenler 18. yüzyılda Güneyi bu ışık altında gördüler; Romantizm de, E. Th. A. Hoffmann'da, bunu fazla değiştirmedi. Burada özellikle İtalya melodik ve erotiktir, Apollo tarzı mermerin değil de özgür ve özgürleştirilmiş aşkın ülkesidir. Çok tuhaf biçimde Rokoko'ya bağlı olan geç dönem *Sturm und Drang*'ın bir metninde, *Heinse*'nin arkeolojik olduğu kadar yarı pornografik-ütopik eseri 1787 tarihli "Ardinghello ve Saadet Adaları"nda, böyledir. Burada, *Ver sacrum*'un[183] bir arzu düşü yoklanıyor veya kızıştırılıyordur: "Hep daha derinine daldık yaşamın, şenlik gitgide kudsîleşti, gözler sevinç gözyaşlarıyla parlıyordu... En yüksek sermestliğin fırtınası, insanın artık kendinden geçtiği, muazzam ve her şeye kadir olduğu, ebedî ulviyete geri döndüğü, Senegal'in ve Ren'in şelâleleri gibi çağladı salon-

183 Kutlu ilkbahar.

da... Her daim ilkbahar, denizin ve toprağın güzelliği ve bereketi, suyun ve havanın sıhhati." Bu Kitera romanı, Antikite'nin ilk şehvetli tasviri değil ama ilk diyonizyak tasviridir. Bu nedenle, üstelik dilberlerin asla Satir olmadan görünmediği ama Satir'in de asla dilberler olmadan çıkmadığı Wieland, Heinse'nin romanını ruhsal bir Priapizm[184] sayarak reddetmişti. Sonunda Ardinghello Paros ve Naksos adalarında şehvetin ideal devletini kurar, burada şehvetten başka, bu ilâhenin mağaralara ve tapınaklara dalmasından başka bir şey yoktur artık. Teokritos'tan beri kadim bukoliklerin[185] özlemini duyduğu kaçış yeri olan Arkadya, böylece kısıtlanmanın mutluluk vermediği, sıcak gecelerin bukeliklerle kaplandığı erotik sihir adalarına dönüşür. Heinse'nin Kitera'sı, İtalya'da Rönesans'la beraber yeniden canlanan bir yığın eski çoban şiirinden bu sayede beslenebilmişti; öncelikle de, bunların ilk ve aynı zamanda en mükemmel örneği olan, Tassos'un "*Aminta*"smdan: keçi ayaklı orman ilâhlarıyla, su perileri ve Satirlerle, sihirli koru ve Cupidos'un okuyla, serin Diana tapmağı ve çobanlar korosunun söylediği, özgür aşkı temsilen, Altın Çağ şarkılarıyla. Fazlasıyla duygulu olan eski çoban şiirinde ve pastoral şiirde, en azından Rönesans'ta, elle tutulur, uzun erimli arzu nesnesi de buydu: Antik hatlar taşıyan, Şarkî hatların da eksik olmadığı Altın Çağ. Nazmedilmiş Kitera'nın özgünü bu Rönesans'ta yer alır; tıpkı Rönesans'ın da sihirli bahçelerini Sarazen'in, yani Sarazen gotiğinin hatıralarından alması gibi – çoban ve kır manzumelerinin tropik olana, ılımlanmamış bölgeye yanaştığı noktadır burası. Kitera'nın üstü örtülmemiş uzaklığı, böylesi ılımlanmamış doğanın en tanıdık suretini: aşkı içerir. Haçlı seferlerinden beri hemen her kırsal manzumenin meylettiği ve oradan dallı güllü geri gelen bu şey de, ancak Şark'ın arzu manzarasında, aşk bahçesinde yetişir. Ardinghellovârî olanı da ihtiva edebilen *Kitera'nın Temel Kitabı*'nın, Sarazen aşk kültürünün ve onun şövalyelerce devrahnan mirasının, yani gotik *Roman de la Rose*'un [Gül Romanı] bağlamından çıkmış olması da sebepsiz değildir. Çünkü tüm Rokoko'dan daha değerli ve paradoks-skolastik na-

184 Priapos: Yunan ve Roma mitolojisinde, çoğunlukla olağanüstü büyük erkeklik organıyla tasvir edilen zürriyet ilâhı.

185 Eski Yunan'da çoban şiiri.

türalizmle dolu olan bu temel kitap, öncelikle tamamen aşk ülkesinin tezahürünün tarihi olarak koyar kendini. Üstelik, ortaçağa özgü vuzuhuyla, alegori de eklenir buna: Kavramlar kişileşir, bir dramatik oyunla bağlantıları içinde. Bugün bize buzlanmış görünen, o zamanlar duyusal çokluk dünyasına uzanan yatay ilişkilerinin titreşimleriyle, yaşamla doluydu. Şimdi Kitera'ya gemi seferi de uzatılıyordu, kendine mahsus tehlikeleri ve sorunlarıyla; böylece *ars amandi*'ye[186] dönüyordu, dönemin mevcut bütün bilimlerinden *quodlibet*'lerle[187] beraber. Guillaume de Lorris'in başlayıp Jean de Meung'un tamamladığı, geç 13. yüzyıl eseri *Roman de la Rose,* yirmi binden fazla mısrada, hazzın doğasına giden bu yolun şarkısını söyler. Şairin kendisi aşk bahçesine vasıl olur, Bayan Avâre ona kapıyı açar, kalbi *Amor* [Aşk] tarafından yaralanır, *Bel-Accueil*[188] onu güllere davet eder. Fakat entrika ağlarını örmeye başlar, güllerin etrafına bir duvar kurulur, *Danger* [Tehlike] ve şerikleri kapılarda nöbet tutarlar, Guillaume de Lorris iştiyak dolu kitabını âşığın feryadıyla bitirir. Ne var ki, devamında, *Genius* [Deha], "Doğanın Vaizi", tam bir orduyla aşka hücum etme tavsiyesinde bulunur; Jüpiter ve Tanrı Baba, Venüs ve Kutsal Bakire, İsa mistisizmi ve en şeninden pornografik materyalizm birbirine karışmıştır bu çağrıda. Doğa insan eyleminin kanunlarını yazar, fakat Kendimizin dışında bir yere, öte dünyaya ve kilise normlarına dayanmak yerine, temelini İnsanın ve onun budünyasının oluşturduğu bir yasa koyar. *Genius* bakireliğe ve sodomiye[189] karşı vaaz verir, doğanın ve aşkın emirlerini saymayan herkesi cennetle tehdit eder, sadakat gösterenlere, Muhammedî ve dirayetli bir Siyon'da, İsa'nın ve en güzel kadınların ışınları altında ebedî yaşam vaadinde bulunur. *Genius*'un sözlerinin cesaretlendirdiği aşk kafilesi Venüs'ün koruması altında bahçeye dalarak, "*Pigmalion*[190] heykelinden daha mükemmel olan", sakla-

186 Aşk sanatı.

187 Latince "Hoşa ne gidiyorsa". Neşeli, eğlenceli, çok sesli müzik kompozisyonu.

188 Hoş karşılayış.

189 Sapkın cinsellik.

190 Yunan mitolojisinde, Kıbrıs kralı Pigmalion bir kadın heykeli yapıp ona aşık olmuştu. Öncesinde Pigmalion fahişelerle olan kötü deneyimlerinden ötürü kadın düşmanı olmuş ve kendini heykele adamıştı.

nan bakirenin karşısına çıkar. Kıskançlık, utanç, koruk ve başka duyusal alegorilerin çıkardığı sayısız engele rağmen, nezaket, samimiyet, iyilik, hepsinden önce de yine *Bel-Accueil* (kibar-fahişeliğin[191] oğlu), aşk gülünün kaleden kurtulmasını sağlayıp onu âşığının sinesine kavuştururlar. "*Ci est le roman de la Rose/ ou l'art d'amors est tote enclose*";[192] gülün vajinal alegorisi, gotik Kitera'daki haz ütopyasının temelini oluşturur. Metne insanın çoğalma yükümlülüğüne dair konu dışı sözler serpiştirilmiştir, ayrıca bol bol hiciv vardır, ilâveten astronomi, nominalist doğa felsefesi, coğrafî masal, para ve para dolaşımı üzerine, klasik kahramanlar üzerine, tabiyetin kökeni üzerine, komünist ütopyalar üzerine dersler. "*Chascune por chascun commune/ Et chascun commun por chascune*":[193] 14. yüzyılın toplumsal huzursuzluklarının ışığı önceden düşer üzerimize. Bilhassa şiirin, Jean de Meung'un yükselmekte olan burjuvazi için sakınmasız bir sorgulamayla ve doğaya yönelimle yazmış olduğu o parçasında. Bir ortaçağ Rousseau'su doğrudan feodal *ars amandi*'ye hitap ediyor, özgür aşk mecazlarıyla ilksel-doğal durumdan bahsediyordur. Kitera böylesine genişlemiştir, böyle hafifmeşrep ve yıkıcı, böyle âlim ve alttan alta zarif bir şiirin içinde – dünyanın ucundaki *Cupido*.

Her yer uzaktır buralarda – ama nazarımızda hâlâ şefkatle örtülü bir Uzak. Kendisi için zuhurunda, şimdi kendi içinde şafağı söken çok büyük Yabancı'ya dönüşür. Biçimi, o zaman *nazmedilmiş perspektiftir* onun, Güneyde, hele asıl Kuzeyde. Sınırsız bir uzaklığın ve o uzaklıkta her yeri kaplayan Evet'in duygusu olarak okyanussal duygu, ona aittir. Sisler çöktüğünde, uzaklık Ossian manzarası olarak görünür, yükseltilerek Thule ütopyası denen haliyle. Ve yine asla sadece Kuzey değildir burası, daha önce belirttiğimiz gibi, keskin kokulu, hep peçeli, kapıları yarı açık, Şark buhurudur. İşte, İtalya'yı bile, mavi göğü bile dumanlar arasından gören, hele dünyanın muazzam alegorileştirdiği tuhaflıklarına, yabancılaştırmalarına, yüceliklerine iyice öyle bakan *Jean Paul*, kâh yeraltına inen kâh alabildiğine genişleyen daimî arzu perspektiflerinin, dönüşen panoramalarının idili haricinde, he-

191 Bkz. *Umut İlkesi* - 1. Cilt, s. 711-715.

192 Gülün romanı budur işte / aşkın bütün tarzları içinde.

193 Her erkek her kadında ortaktır / her kadın da her erkekte.

men bütün manzaralarında gece ile Doğu'nun ikili ışığını gösterir (burada yine *İncil*'in dolayımıyla). Onun Uzağı, bilenenlerin en kısıtlanmamış olanıdır; *uçuruma* gitse, orada sonu gelmez başlangıçlarla mırıldanıp dursa bile: "Kör kapılar ve kör pencerelerle dolu bir kule ortada duruyor, kulenin saati, yapayalnız, kendi kendine konuşuyor ve bir oraya bir buraya salınan demir çubukla, zamanın habire toplanan akıntısını bölmek istiyordu. Saat on ikiye çeyrek varı çaldı ve ormanın derinliklerinden uykuda mırıldanırcasına bir yankı geldi..." Sonra, Hades'i mırıldanmayan fakat gayet gerçekçi biçimde kükreyerek çıkartan bir nesnenin, *Vezüv manzarasının* tasviri gelir: "Şafak söktü ve karanlık kışın ortasında ateşli uçuruma ve dumanlı kapıya doğru yolculuğumuza başladık. Yıkıntılarında dumanı tüten bir şehirdeymişçesine mağaralardan mağaralara, dağlardan dağlara aştım ve titreyen zeminin üzerinde sonsuza dek işleyen bir baruthaneye ve barut kulesine doğru gittim. Nihayet bu ateş ülkesinden çıkılacak boğazı buldum, kor kızıl, buhar basmış kocaman bir vadi ve yine bir dağ – bir kraterler manzarası, hüküm gününün atölyesi – kırık dökük dünya parçaları, donmuş, çatlamış cehennem ırmakları – zamanın cam kırıklarından muazzam bir dağ – ama bir kötü ruh gibi tükenmez, ölümsüz ve soğuk berrak göğün altında kendine on iki kalıcı ay doğuruyor. Geniş buhar daha koyu kırmızı yükseliyor birden, şimşekler daha vahşice birbirine geçiyor, ağır cehennem bulutu daha sıcak tütüyor – aniden sabah havası giriyor içeriye ve dağın alevlenen perdesini aşağı indiriyor." Gece ürpertileri, harabeler, *Tartarus*,[194] olumsuz ebediyetin arzu ülkeleridir, yabancılaşmanın *Lethe*'sidir;[195] lâkin Pluto[196] ne kadar aşağı inerse, güneş tanrısı Apollo da, ebedî Fingal mağarası dünyasının güneşi de o kadar yukarı çıkar. Jean Paul'ün *Titan*'ının kahramanı, böylesine uzağı, *Apollo'nun Gününü* görür: "Alpler tarih öncesinin kardeş devleri gibi geçmişin derinliklerinde yan yana duruyor ve parıldayan buzdağlarını yukarıdaki güneşe tutuyor-

194 Yeraltı tanrısı Hades'in ülkesinin bile altında yer alan ülke. *Ilyada*'ya göre, Hades ile Tartarus ülkeleri arasındaki uzaklık, cennetle cehennem arasındaki uzaklığa denktir.

195 Yunan mitolojisinde, yeraltında bir akarsu.

196 Roma mitolojisinde Hades'e tekabül eder; yeraltı ve ölüler tanrısı.

lardı – devlerin ormanlardan mavi kemerleri vardı – ve ayaklarının altında tepeler ve bağlar uzanıyordu – ve üzüm kütüklerinin teşkil ettiği kemerlerin arasında sabah rüzgârları çavlanlarla, suyun oluşturduğu tafta kurdelelerle oynarcasına oynuyordu – dağdan aşağı uzanan göl, su dolup yükselmiş yüzeyiyle o kurdelelere bağlanmış, kestane ormanlarının yapraklarıyla çevrelenmişti... Albano yavaşça çember çizerek döndü ve yukarı baktı, derinlere, güneşe, tomurcuklara baktı; bütün yükseklerde kudretli doğanın haberci ateşleri yanıyor ve bütün alçaklarda bunun yansıması görünüyordu – yaratıcı bir deprem yerin altında bir yürek gibi atıyor, dağları ve denizleri itiyordu yukarı" (*Titan*, I. Döngü). *Titan*'ın İtalya'sı Jean Paul için, Goethe'deki hatta Heinse'deki gibi salt temâşâ/tefekkür, hele onaylanmış bir bugün değildi; uzakların sihri baki idi, arkasındaysa başarılmışhğm önemi berdevamdı – hiç geçmeyecek olan ise bir mecazdan ibaretti. Almanya'daysa aşk, ay, bahar, *Titan*'ın kahramanına her zaman abartılı, yani sezgi ve umuda doğru iten bir bakış kazandırır; tıpkı bir prensin bahçeleri coşup bir *Terra australis*'e dönüştüğü gibi: "Hele bir aşağı bak, ateşli insan, gençlik dolu diri yüreğinle, şu muhteşem, emsalsiz sihirli Lilar'a bak! Şafağı söken bir ikinci dünya, yumuşak renklerin bize resmettiği; ucu açık bir sabah düşü, yüksek zafer kapılarıyla, fısıldayan labirentlerle, saadetli adalarla önünde uzanıyor – batan ayın ışıldayan karı artık koruların, zafer taklarının ve fıskiyelerin gümüş tozlarında yalnızca, ve bütün sulardan ve vadilerden kaynayıp gelen gece göksel gölgeler krallığının cennet tarlalarında yüzüyor, gölgelerin içindeki bilinmeyen suretler Otaheiti [Tahiti] kıyıları gibi, pastoral ülkeler gibi, defne ormanları ve palmiye adaları gibi görünüyor dünyevî hafızaya" (*Titan*, 23. Döngü). Uzak manzaranın bu biçimi İnsana itaat eder ve onu en tuhafından bir tümüyle kendi benliğinin, yani kimliğin dışına çıkış coşkusunun aynasında yansıtır; büyük doğanın şifreleriyle, ütopyanın huzuruna kabul olunur. Yabancılığın sfenksi aydınlanır, tahammül edilebilir hale gelir ve insana benzeyen ama mitsel imgelerle yücelir. Sabah ve akşam kızıllığı, ufuk çemberinin çok ötesine uzanma iştiyakındaki bir perspektifin rengine dönüşür: "Gece sesleri tekinsiz dünya bilmecesinin sırrına ermeyi vaad ediyor, uzakların derinlerinde geçip gi-

den sisler, dağlarda, insanın özlediği öteki dünyaya yukardan bakabileceği zirveleri meydana çıkarıyordur." Kıyısız evrendir bu, hem kaosa aittir, hem de hep yeniden doldurulan, tam da bu dolgunluğuyla sonsuz olan sonsuzluğa.

### *Estetikte perspektifin arzu manzarası; maddelerin derinlik ve umut boyutunun ölçüsüne göre derecesi*

Kelime daha başından başka türlü vaziyet alır, çok uzaklara nişan alıyorsa. Gergindir, bir sezgisi vardır, henüz konumlandırılmayan, ayak basılabilir olmayan bir yerin sezgisi. Şâirâne ifade dört yüz yıldır perspektifçi bir çizgide ilerler ve bu *sınırlanması zor* vakıayı romantik olarak anlamak yanlış olacaktır. Arzu hareketini ve taraflı olup taraflı kalacak olanı sanattan dışlamayı istemek daha da yanlıştır. Klasisist tarz, sonraları iyice taklitçiliğe de yönelerek, böyle yapmıştır; öyle ki, sanatta irade/istek uykuya dalmış, bu sanat "her yerde hedefine varmış" sayılmıştır. Sanatta sahici arzu manzaraları olmaz buna bakılırsa, sanat en yoğun nesnelerinden biri olan arzu manzaralarına göre tasnif edilemez. Bu şekilde oluşan burjuva-klasisist estetiğin ana çizgisi umut (ve onun tahrik ettiği irade/istek) değil temâşâdır (ve onun doyurduğu haz). Güzel, maddeyi biçim üzerinden illüzyonla imha eder; maddeye, hele maddede saklı eğilime kayıtsız bir biçimle yapar bunu. Saf temâşâ estetiği Kant'ta "nesnenin salt tasvirî imgesinden, çıkardan veya bir alâkadan azâde olarak hoşlanmak" (bu nesne madden varmış yokmuş, bakmadan) kavramıyla başlar. Schopenhauer'de, çıkardan veya özel bir alâkadan azâde hoşlanma, insanın yaşam iradesinden/isteğinden azledilmesinin başlangıcı olarak serpilip metafizikleşir. Oluş korkunç, Görmek ise, hele "sanatın saf dünya gözüyle", saadetli olur o zaman. Bu sanat Schopenhauer'de görünüşlerdeki saadeti kavrıyordur, zaten bundan ötürü "her yerde hedefe varmış"tır. Klasisist estetik (Schopenhauer'in "saf dünya gözü" de kesinlikle ona aittir, müziğin –bizzat tatmin edilmiş– alımlanmasında da böyledir) Güzel'le ilişkiyi saf temâşâyla ve Güzel'in kendisini de onun arınmış biçimleriyle sınırlar. Güzel'in nesnesini, hâlihazır ve müstakbel varoluşun çıkarından/alâkasından tamamen arındırılmış bir alanla

kısıtlar. Burada sanat hep yatıştırıcıdır, bir çağrı değildir, bir teselli şarkısı bile değildir; çünkü o da iradenin/isteğin huzursuzluğunu varsayar. Burada dünya hep estetik fenomen olarak haklılaştırılmıştır; muntazaman, idealist, bu nedenle de hatları güzelce yuvarlatılmış biçimsel mükemmellik düzleminde. Salt temâşâ zevkinin verdiği zarar o kadar ileri gider ki, Hegel'in Estetiğindeki "Güzellik çelengi" bile, biçimciliğe karşı içerikçe zengin, tarihsellikle daha güçlü rabıtah ve çeşitlemeli olsa da, temâşâcı yatıştırıcılığın semasında asılıdır. Belirli bir biçimcilik, dolayısıyla Soyut-Görünüş (kesintisiz, bundan ötürü tercihen antika bir düşünsel kapalılıkla), estetik olarak kavranan gerçekliğin, tüm servetiyle, neredeyse hep aynı kalan az sayıda birkaç kategoriyle sonuna kadar yorumlanıp gerilimsizleştirilmiş bir şemaya indirgendiği her yerde tehlike teşkil eder. Her şeye uygulanan ve eşbiçimli salt temâşânın kavram deseni, Marksizmin cazibesine kapılmış estetikler için bile tehlike teşkil eder; bunlar gerçekliğin hep kapalılaşan bir yarı-kavramına yaslanarak kendilerini pek realist zannettiklerinde de vardır bu tehlike. Lukács'ta da zaman zaman, idealistçe yuvarlak hatlarıyla bir Soyut-Görünüş, tam da diyalektik materyalizme yabancı bir bitmiş kurgu, gösterir etkisini. Diyalektik materyalizm, tamamlanmamış bir dünyanın ve tam da bütüncüllüğüyle *süreçsel olarak açık* bir gerçeklik servetinin öğretisidir. Bundan ötürü, içeriksel-maddî sanat, *teorisiyle beraber*, paketlenmemiş, perspektifsel, salt iddiada kalmayan sahici bir sürece ait olmaktan kaçınamaz. Dolayısıyla içeriksel-maddî sanat, teorisiyle beraber, kapanmamış bir sanat olmaktan, *kendi nesnelerinin barındırdığı eğilimin ve saklı potansiyelin bir sonuca doğru itilen Ön-Görünüşte vuku bulan temsilinden* kaçınamaz (karş. [*Umut İlkesi* - 1. Cilt] s. 262 vd.). Bu Ön-Görünüşten ötürü sanat da asla bir Bütün değil, hep bütünün perspektifidir, tasvir edilen nesnelerin içkin mükemmelliğe eriştirilmesi için, bu nesnelerden işlenerek çıkartılan perspektiftir. Lessing'in *Emilia Galotti*'sindeki ressamın cümlesinin, şu ütopik– entelechetik[197] cümlenin hikmeti budur: "Sanat, plastik doğanın –şayet böyle bir şey varsa– imgeyi düşünmüş olduğu gibi yapmalıdır resmi: direnç gösteren maddenin kaçınılmaz olarak çıkardığı çöp olma-

197 Eski Yunanca *entelechie*: bir şeyin kendi ereğine sahip olma vasfı.

dan, zamanın buna karşı mücadele ederken yol açtığı israf olmadan." Sanat esasen reel Ön-Görünüş olarak belirlenmiştir, –dinsel olandan farklı biçimde–, içkin-tamamlanmış olarak. Tam da sanatın maddelerini eylemlerle, durumlarla ve suretlerle nihayetlerine doğru itmesi sayesinde, hem çilesi ve mutluluğu hem taşıdığı anlamla, duyurulan neticeye vardırması sayesinde, bu Ön-Görünüş erişilebilir olur. Böylece erişilen duyuru gerçi bir noktada, dolaysızca kavranabilirliği bakımından, süjeden daha azdır deyim yerindeyse; ancak aynı zamanda süjeden fazladır da – içkin huruç kabiliyeti bakımından, yoğunlaştırılmış-özsel tatbiki bakımından fazladır. Bu, idealist düzelticiliğin tam karşıtıdır; tabii, gerçeğin sözümona mükemmellikle doluluğuna iyi kötü yaklaşan salt yeniden üretimciliğin de tam karşıtıdır; sanki diğer tüm kültür işlevleri değiştirilmesi gereken dünya, yalnızca sanat için erişilmez bir başyapıtmış gibi. Oysa dünya henüz daha istidadıdır, nesnel-reel imkânıdır bunun, nitekim dikkat çekici bir orman resmi, bir tarihsel eylemin isabetli bir dramatizasyonu, özsellik bakımından süjelerini aşar, hatta sanat eseri olarak değerleri, erişilebilir Ön-Görünüş itibarıyla süjeyi aşabilmelerine bağlıdır. Ön-Görünüşün kendisi, sonuna erdirici itkiyi verme işinin, diyalektik açıdan dallanıp budaklanan ve her nesnenin estetik tasvirinin yer alabileceği açık alanda vuku bulmasıyla erişilebilir olur. Estetik demek, bu nesnenin dolaysız-doğal veya dolaysız-tarihsel tezahürlerine göre içkin bir şekilde daha iyi başarılmış, maddî açıdan daha sahici, daha özsel demektir. Estetiğin Ön-Görünüşü yoklamasının parolası şudur: Dünya, Hıristiyan-dinsel ön-Görünüşte olduğu gibi infilâk ettirilmeden ve kıyamette yitip gitmeden, nasıl kemale erdirilebilir. Demek sanat, dünyanın suretlerini, dünyanın manzaralarını, onları batırmadan, entelecheistik sınırlarına kadar sürer: estetik illüzyon yaşamdan kopar yalnızca, estetik Ön-Görünüş ise bizzat gerçeğin ufkunda durduğundan, bir Ön-Görünüştür. Kemale ermiş oyunbazlığın tüketildiği illüzyonist soyut-görünüşün içeriklerinden ziyade, ütopik-reel kasıtlı içerikler anlamına gelir bu. Burada, anlaşılacağı üzere, Ön-Görünüşü ütopik anlam taşıyan süje derece ve kademesine göre tasnif edilir; hiçbir şeyi delip geçmeyen sanat zevki yerine *idrakle/bilgiyle,* en yukarda da *kavranan umudun maddesiyle bir*

*ilişki* kurulur. Bu ilişki öylesine gözden kaçırılmaz ve kaçınılmazdır ki, neticede klasisist estetik bile onu görmezden gelememiş ve onun nesnel-idealistçe ifadesine yönelmiştir. Schiller'in Kallias mektuplarında,[198] "Güzelliği görünüşün eriştirdiği özgürlük" olarak tanımlarken yaptığı da budur. Her ne kadar buradaki özgürlük ancak oyunlaşmış özgürlük olabilse de, bu tutum Soyut-Görünüşe nesnel bir anlam katar. Kant'ta ise, şayet Güzel değilse, Yüce olan, pekâlâ, estetiğin salt temâşânın Sanki'si olarak tutulduğu biçimciliğin ötesine geçer. Gerçi Yüce Olan da, varoluşuna yönelik bir arzu oluşmadan, estetik oluşun mümkün bir belirlenimi olarak düşünülmeden, yine bu Sanki olarak kalır. Yine de yargı gücünün eleştirisi, arzu ve çıkardan/alâkadan tamamen de mahrum olmadan, "onu sadece düşünebilmenin bile, duyuların bütün ölçeklerinin ötesinde bir tinsel kabiliyeti kanıtladığı şey, yücedir", der, nesneyle ilgili ise, "doğanın, temâşâları onların sonsuzluğu fikrini nakleden görünüşlerinin, yüce olduğunu" söyler (*Werke*, Hartenstein, V, s. 258, 262). Burada sonsuzluk, müstakbel özgürlüğümüzün sezgisini nakleden sonsuzluktan başka bir şey değildir; buna göre yücelikler tekrar arzu kabiliyeti içinde tasnif ediliyor, yani saf Soyut-Görünüşün biçimciliğini kırıyorlardır. *Eski estetiğin Yücelik* olarak adlandırdığı şey, fiiliyatta çıkardan/alâkadan azâde hoşlanmanın bir yerinden kırılmasına bilhassa müsaittir. Klasisist-ahenklileştirici güzellik kavramının kendisinden endişe etmesini ve kendi üzerine düşünmesini sağlamaya muktedir olan bir şey vardıysa, Güzel'in Yunanlılarda da doğrudan doğruya sınırdaş olduğu –dinsel belirlenimli büyük sanatta zaten öyledir– Yücelik kategorisiydi bu. Çünkü Yüceliğin inkâr edilmez bir unsuru, diyalektik olarak yükselmeye dönüşen korkudur ve bu, özne yönünden yine bütün maddîliğiyle iradeyi kendine tabi kılmıştır, nesne yönünden de maddî derinliği. Bundan ötürü Goethe, ürpermenin insanlığın en iyi kısmı olduğunu söyleyebilmiştir; bundan ötürü, Yücelikte hem bu drama ilham veren bir nesnellik vardır, hem de en yüksek güveni, yani birta-

198 Schiller'in 1793'te bir arkadaşıyla yürüttüğü yazışmaları, "Kallias veya Güzellik Üzerine" adlı uzun bir incelemeye dönüştürmeyi tasarlamıştı. Bu niyetini gerçekleştiremedi. Buradaki Kallias, M.Ö. 450-371 arasında yaşayan namlı sefih ve mesen olmalı.

kım teferruatla mukayyet veya mahfuz olmayan müstakbel özgürlüğümüzün sezgisini telkin eden bir nesnellik. Tüm bunlar, Yücelik kategorisine temas ettiği veya inkârların aksine onun tarafından dokunulduğu oranda, klasisist estetiğe de nüfuz eder, çıkarsız/alâkasız olanın veya hoşlanmanın yüzeyselliğinin berisine geçer. Ürpermenin insanlığın en iyi parçası olduğundan çok daha şehirli bir endişeli hayret tabakasında da, Soyut-Görünüş tutunamıyor; süje de lâfa karışıyordur. Nitekim Goethe şiirsel bir etki uyandıran nesneler arasında kesinlikle sıkı Soyut-Görünüş'ünkini değil, *müşterek bir maddî derinliğe* yaklaştıkları oranda temsilî ve sembolik olanları, onların yanında, teklikleri ve tümlükleriyle anlamlarını şiirsel nesnelerin kendisinde kazananları, talep olarak kendini ortaya koyanları öne çıkarıyordu. Görünüyor ki böylelikle çıkardan/alâkadan azâde ahenkçiliğe en yabancı olan şey ileri sürülüyordur postüla [kaziye] olarak: *Nesnenin işaret ettiği anlamın yönündeki maddî perspektif.* Çıkardan/alâkadan azâde imal edilen hoşnutluğun biçimsel halısının henüz yücelikçe kesintiye uğratılmadığı, müteessirliğin tekinsizi hissetmek üzere henüz dibe inmediği yerde de talep ediliyordur bu. Eğilimselliğin daha yakın eklenmelerinin, bir çağın Gizil-İçeriklerinin insanlarını, durumları, konuları perspektivist– entelechetik bir biçimde temsil ettiği ve onlarda temsil edildiği yerde. Bu hususta Goethe şu nesnel talebi ortaya koyar: "Sanatta, bilimde ve yapıp ettiklerimizde her şey, nesnelerin salt kavranmasına ve doğalarına uygun muamele görmesine bağlıdır." Tam da entelechetik olanla dolu bulunan gerçekliğe dönük bu sahici çabadan ötürüdür ki, Faust'un şairinin, gerçek olanın zaten artık aşikâr dolgunluğundan daha fazlasına ilişkin şu noktaya değindiğini de görürüz: "Muhtemellik sanatın koşuludur, fakat muhtemelliğin krallığında, her zaman zuhur etmeyen en yüksek şey sunulmalıdır" (Phigalia Rölyefiyle ilgili makale). *Sanatın altından zeminini* teşkil eden perspektifin arka planı ise, –Ön-Görünüş kategorisine uygun olarak–, reel açıdan mümkün arzu manzarasıdır ve öyle kalacaktır; burası, son derece farklı nitelikler ve hiyerarşilerle de olsa, sanatın pencerelerindedir. Henüz mevcut bulunmayan bir dünyanın ışıklandırdığı ve nesnenin insanî yaratıcılığın içeriğiyle özdeşliğine erişilmiş bir Ön-Görünüş sunan Faust seması

suretindeki o hâlâ içkin nitelikli sanata kadar uzanır. Fakat bu geniş dizide bile sanatta gerçekçilik tasvir edici veya açıklayıcı bir vaziyet tespiti değildir; gerçekçilik harekete geçirici bir tarzda, içkin öngörücü tasavvurun bir aynasını tutar, eğilimsel-ütopyacı gerçekçiliktir bu.

Tüm bunlar, Güzel'in sükûnetle alımlanmasını ve tadına varılmasını engeller. Arzu etmek zaten insana dokunacak bir alımlamanın önkoşuludur. İnsanları eğlemek ve bir ateşi beslemek,[199] bu ikisi akrabadır, akraba olmalıdır. Eyleme geçen arzu, *imgelerin kendisinden,* Güzel'in imalinden pek az ayrılabilirdi hatta. Burjuva dünyasında ta başından itibaren kayıtlı olan yaratım *Pathos*'u da, başka türlü burjuva olanı, biçimsel gözlem zevkini baltalıyordu. Sanat, bu bakış açısından bakıldığında özellikle, dünyayı basbayağı genişleten ve özsel olarak çoğaltan eylemli bir dönüştürücü işlem olarak görünüyordu. Hatta Fransız devrim mimarı Ledoux, daha önce değindiğimiz üzere, mimarı tanrının bir rakibi olarak adlandırıyordu. Bundan çok önce, hümanist Scaliger şiir kelimesini harfiyen ve Prometeci anlamda ποιεῖν kapsamında alıyordu: şair "*factor*"dur, evet, "*alter deus*"tur [öteki tanrı]. Scaliger, şairi bir aktör gibi mevcut olmayan bir şeyi anlatan değil de, başka bir tanrıymışçasına yaratan ve kuran birisi olarak tanımlıyordu: "*Videtur poeta sane res ipsas non ut aliae artes, quasi histrio, narrare, sed velut alter deus condere.*" Sanatçının Prometheus'la eş tutulması 1561'den, Scaliger'in şiir öğretisinin yayımlandığı Faust devrinden, Bacon üzerinden Shaftesbury'e, Klopstock'a, *Sturm und Drang*'a, Herder'e ve genç Goethe'ye uzanır: kuşkusuz bir arzu tayinidir bu; *creator spiritus* [yaratıcı ruh] cesaretini yansıtan bir dehânın belirlenimidir, fakat sonraların klasisist tanımlamasındaki gibi alımlayıcı-temâşâcı bir yalın dünya gözünün müsekkini değildir. "Görünüşlerdeki özgürlük", *üretim yanı* bakımından da illüzyon olmaktan çıkar böylece; sanatın kendi tarzında dünyayı götürdüğü derin insanî yakınlık anlamında, tasvir edilenin nesnelsi özselleştirilmesi olur. Kendi tarzında, yani, estetik Ön-Görünüşün bu kitapta anlattığımız tarzında, henüz ortaya çıkmamış olan öze, herhangi bir illüzyona kapılmadan, meydana çıkmış ve oluş halinde muamelesi yapıla-

199 Almancada her ikisi aynı fiille karşılanıyor (*unterhalten*).

rak, doğuyor oluşuna ve varoluşuna böyle büyük bir adımla mukabele ederek. Demek, kendi özerk biçimsel mükemmelliğini yegâne mükemmellik sayan bir biçimcilik, bu bakımdan da yoktur. Umut manzarası, korku imgesinde de, daha ziyade estetik bir son noktadır: Hegel, nesnel-idealist açıdan, sonluluktaki sonsuzluk olarak tanımlamıştı bunu, ütopik-gerçekçi açıdansa, insanın öteki'deki, ileri iten *alteritas*'taki [çoğulluk] kimliğidir. Öteki'deki kimlik bağıntısı sıfatıyla, öteki tarafından ifade edilen bir *yol belirlenimi* olan alegoriden farklı olarak, semboldeki *hedef belirlenimiyle* aynı şeydir bu. Kendi yolundaki sanat da, yola hükmeden hedefi (teklik ve tümlüğü gözeterek, ancak insanî mâhiyetiyle bir hedeftir) itibarıyla *sembolik olana yükümlü kalışıyla, keza genellikle alegoriktir*. Sanat olmak sıfatıyla, gereğinde Doğru'yla mesafesini içkin olarak yansıtırken, içkin olarak kendi sonuna doğru itilen nesnelerde, olumlu bir mümkünlük kazanan Ön-Görünüş içinde, bir cennete cüret eder. Ancak Marx'tan beridir ki, erişilebilir kısmıyla, artık Ön-Görünüş'te kalması gereken bir cüret değildir bu. Erişilebilir kısım demek, etkinliği salt gözlenen Güzel'le sınırh kalmayan inşaat alanıyla beraber, demektir.

### *Pazar gününden kalanın ressamları, Seurat, Cézanne, Gauguin; Giotto'nun destan ülkesi*

Resimlere dönelim hele, öncelikle basitçe Daha İyi'ye doğru yola çıkmış olanlara. Gündelik zahmetten çıkmak demek olan bir Dışarı'ya gitmek, pazar neşesiyle. *Teniers*, zar ve kâğıt oynayan kocaman ağızlı garibanlarını ıhlamur ağacının altına yerleştirmiştir, bu garibanlar bira maşrapasında buluyorlardır saadeti. *Pieter Brueghel* bolluk içindeki tembellik diyarını, tıpkı yoksul halkın onu hep düşlediği gibi resmetmişti. Hiçbir ayak değirmeninin görülmediği ve içilebilir, haşlanmış, kızartılmış olmayan hiçbir şeyin olmadığı ebedî pazar günü. Ön planda bir köylü, bir şövalye, bir talebe, ilk ikisi doymuş, sızmış, talebenin ağzı ve gözleri açık, kızarmış bir güvercin bekliyor, veya sırtüstü duran ve dilimleyici bıçağı üzerinde taşıyan domuz yavrusunu. Buradan, bu kaba resimlerden Epikürcü saadetin başka bir arzu sahnesine, *Manet*'nin "Açık Havada Kahvaltı"sına giden yol nasıl da uzun-

dur, nasıl bir töre, tutum, ruh sıçraması vardır arada. Ama yine de lezzet günü olarak, keyif günü olarak resmedilen o gevşeme hali, en değişik tonlarıyla da olsa, burjuva tarzla da, nezih tarzla da akrabadır hep. Manet'nin arzu sahnesinin örneği Giorgione'nin "Açık Kava Konseri"ydi, çıplak kadınlar, müziğin keyfine varan erkekler, sakin doğayla bir pastoral. Manet bu sahneyi tekrar eder ama müzik eksiktir, hele Venedik'in altınsı rengi eksiktir ama burada da Epikür bahçesi her şeyi yığıyor ve herkesi topluyordur. Yalnızca izlenimciliğin rastgeldiği yumuşak ışık, ağaçların arasından akıp çiftleri kuşatır, çıplak kadın ve suya girmek üzere soyunan hemcinsi, karanlıktaki erkek suretleri. Olağanüstü Fransız, olağanüstü bir eğleşme durumunun tasviridir bu; masumiyetle, hükümranlıkla, telâşsız yaşam zevkiyle, tasasız ciddiyetle dolu. Toplamda, kermes sahnelerinden burjuva gevşekliklerine dek, –korulukta, gezinti yolunda veya muhayyel bir Tepme vadisinde–, hep *pazar günü resimleri* diye tanımlayabileceğimiz şu kategori kat eder bu sahneleri; süjesi, doğrudan doğruya, meşakkatin ötesidir. Tabii bu süje 19. yüzyılda artık öyle kolayca resmedilebilir değildir; Manet'nin "Açık Havada Kahvaltı"sı naifhği ve gününe aitliği bakımından bir istisnadır. Onun yavan olmayan pazar günü, küçük burjuvalarla hemen hemen asla mümkün olamazdı; manidar biçimde, sanatçılara ve modellerine muhtaçtır bu sahne.

Nitekim gerçek burjuva pazar günü, resmedilmiş haliyle de, daha az arzu edilir veya daha az zengin içerikli görünür gözümüze. Yanına koyunca Manet'nin "Açık Havada Kahvaltı"sının kıymetini ortaya çıkartan *olumsuz* zıtlık: başka deyişle *baygın düşmüş gülünçlük*, *Seurat*'nın gezinti parçasında vardır: "*Un dimanche à la Grande-Jatte*".[200] Bu resim sıkıntının eşsiz bir mozaiği, özlenip de başarılamamışın ve *dolce far niente*'ye[201] mesafeli kalanın başyapıtıdır. Resim Paris yakınlarında, Seine nehrinin bir adasında bir burjuva pazar akşamını tasvir eder – ve artık sırf alaycı bir tarzda yapar bunu. Ön planda kişiler boş yüzlerle dinlenmektedir, diğerlerinin oluşturduğu grup çoğunlukla kalas gibi dikeyler çizer, oyuncak sandığından çıkma kuklalara benzerler, donuk donuk

200 Grande-Jatte adasında bir pazar günü.

201 Hiçbir şey yapmamanın tatlılığı.

gezinmekle meşguldürler. Sonra, solgun ırmak, yelkenliler, yarış kayıkları, gezinti tekneleri ile, neşesine rağmen güneşten ziyade Hades'e ait gibi görünen bir arka plan oluşturur. Parlak mat ve ıslak mekânıyla, pazar günü Seine nehrinin aynı derecede ifadesiz bir zihnin nesnesi olan ifadesiz suyuyla, baştan aşağı mutsuzluk yüklü bir hiçbir şey yapmama hali vardır resimde. Bolluk içindeki tembeller diyarıdır burası da, lâkin emek dünyasıyla beraber her bir dünya, hatta her nesne, sululuk-gevşeklik içinde yitip gidiyor gibidir. Neticesi dipsiz sıkıntıdır bunun, Şabat'ın[202] orta yerinde, Şabat'la aradaki mesafenin cehennemî küçük burjuva ütopyası yer alır; pazar günü, vaat edilmiş ülkeden kısa ömürlü bir hediye değil de sadece muazzep bir taleptir artık. Böylesi burjuva pazar öğleden sonraları, resmedilen intiharın manzarasıdır; intiharın gerçekleşmemesinin tek nedeni, bunu yapacak kararlılığının bile olmayışıdır. Kısacası, bu tarz *dolce far niente*, hâlâ bilinçli olduğu oranda, pazar gününün bakiye ütopyası içinde pazar gününden tümüyle yoksunluğun bilincidir. 19. yüzyılın burjuva pazar günü resmi, bu tasvirlerdeki olumsuzluğu belirginleştiren zıtlıktan hiçbir zaman yakasını kurtaramadı. Rönesans'ın sedası olarak nezih bir bohem tarzında mahfuz kalan, Manet'nin "Açık Havada Kahvaltı"sı, bunun neredeyse tek istisnasıdır. Zaten onun kıymetini ortaya çıkartan zıtlıklar, gecikerek ve geciktikleri için öylesine radikal-tanımlayıcı bir şekilde resmedilmezden evvel, toplumda ve toplumdaki *Dopo-lavoro* nesnelerinde çoktandır mevcuttu. Geçmişteki bereket ve şenliğin tarihsel imgeleri olarak tuvale geçirilen bu pazar akşamı operaları, resim sanatı açısından değersizlikleri ve sahtelikleri ile, gelen tatil gününün istek dolu Hades'ini teyit ediyorlardı yalnızca. Öte yandan Hades, Marées tarzında[203] kuru, katı bir ressamlığın, meşakkatin öte dünyasını takdim etmeye, daha doğrusu tasdike çalıştığı şu insafsız sanatla teyit ediliyordu. Baştan ayağa soylu edâlı, yalnız ilâh havasında, yapay portakal bahçeleri içinde, heykelliğe kastetmiş suretleriyle altından meyveleri toplayıp sağa sola uzatan, zarif sükûnetleri de açıkça teatral olan Yunanlı resimleriyle. Bu ancak, sahici has res-

202 Yahudi inancında, 'katı' bir dinlenme gerektiren tatil günü.

203 19. yüzyıl Alman idealist sanatçısı Johan Reinhard von Marées, insanın doğadaki ideal varoluşunu özleyen bir üslûpla resim ve heykel üretmiştir.

samlık salt naif bir biçimde azamî zanaatkâr ihtimamına erişmekle kalmayıp, her şeyden önce nesnelerini basitleştirdiğinde, yani pazar günü halinin *olumlu* bir resminin burjuva dünyasında da henüz mümkün olacağı nesnelerle kendini sınırladığında kalkmıştır ortadan. Bu öncelikle *Cézanne*'da görülür; rustik bir küçük dünyaya teslimiyet ve geri çekilmeyle, doğanın büyüklüğünü keza basit bir anıtsallıkla görerek. Ancak böylelikle, *pazar gününün fazlasıyla lakonik duran bir gevşekliği* hem şeyleşircesine somutlaşmış hem anıtsallaşmıştır. Henüz baskın değilse de, toplanan meyvelerin tasvirinde, sonra manzara resimlerinde ve onların Dor tarzında muhafaza edilmiş cennetinde başlar bu. "Açık Havada Kahvaltı"nın Epikür'ü bitmiştir, Hesperidlerin akademikleşmiş bahçelerinin yüzüne artık bakılmıyordur; bunun yerine, sükûnetin bedeninin 19. yüzyılda, hele 20. yüzyılda bilinen en mahir imgesi belirir resimde. Cézanne ölü-doğalarını işlerin sağlam ve oturmuş olduğu, mesut bir olgunluğun yurt tuttuğu yerlere dönüştürür. Bu resimlerde, toplanmış elmalar, limonlar, portakallar, olanca dikkat ve titizlikle boyanmış olsalar bile artık meyve değil de, Hesperid manzaralarından şölen günü masasının üzerine getirilmiş ağır bir memnuniyetin tanıklarıdırlar. Burada her şey ölü-doğadır ve hiçbir şey ölü-doğa değildir, çünkü Cézanne, hasadın toplandığı ve cennetten çıkma bir Ceres'in[204] ellerini kucağında kavuşturduğu bu heykelsi küçük eserlere, topyekûn sükûn-dünyalarını sığdırmıştır. Cézanne'ın heroik kişilikleri ve manzaraları da, basbayağı mimarî bir tarzda, böyle sükûnetli, böyle salt kesitle sınırlanarak düzene kavuşturulmuştur. Çıplaklar duvara örülmüş yatıyorlar veya direkler misali yükseliyorlardır, ağaçların arasında dururlar, Bizansvârî sıralanmış veya arka plandaki yapraklar ("*Les Ondines*"[205]) arasına bir oyuk halinde yerleştirilmişlerdir. Başyapıtlarından "Grandes Baigneuses" [Banyo Yapan Kadınlar], resmi çerçeveleyen dalları bükerek sağa ve sola doğru Gotik biçimde yaylandırır, ardından dallara yaslanmış duran çıplaklar yükselir ve resmin ortalarına ve zemine doğru uzanan çıplaklara dönüşürler, yayların arasını *par excellence* bir pazar günü mekânı doldurur: kumsal, çayır, su, kırsal köy man-

204 Roma mitolojisinde ziraat, evlilik ve ölüm tanrıçası.

205 Su perileri.

zarası, yüksek bulutlar. Şeyler ve insanlar, resmi inşa etmek ve onu taşımakla görevli, değişik biçim ve değişik ağırlıklardaki yapıtaşlarına dönüşürler böylece. Her şey kendi yerini alır, kendi suretinde kalın çizgilerle o yere kaydedilir. "*L'Estaque*"[206] gibi yalın manzara resimleri de, kendilerine mahsus olanı Giotto'dan beri kotarılamamış bir dengeyle kurarlar. Kahve-kırmızısı kiremitli damlar, yeşil ağaç tepeleri, kızarmış mavi körfez, sarı pembe tepeler, turkuaz gökyüzü, toplamda yüzeyin birliğinden daha fazlasını verirler; renkler, manzaranın güvenli sükûnetinin ifadesi olarak, etin altındaki jeolojik yapının da modelini çıkarır. Oturmuş bir doğanın sükûneti çarpar gözümüze, fakat tabii nesneleri kısıtlanmış veya keskince yontulup çıkarılmış, toplamda da büyük şehrin çelişkilerinden uzaktır. Gelişmiş kapitalizmin ve onun nesneleriyle eşzamansız bir zirâî dünya yükselir önümüzde; derlenip toparlanmışlığın ve düzenin derinlere uzandığı bir taşra coğrafyası. Cézanne'ın denge sanatı, onun Giotto'yu hatırlatan sükûneti de budur zaten, evet, tam da budur: dünyanın saklanıp kenara ayrılmış bir pazar günü, ancak küçük körfezlerde, en koyu biçimsel katılıkla kalıplanabilir bir ütopya. Zaten bundan ötürü pazar gününün kastı *enlemesine ve tüm günler içindir*; nesnelerini define kazarcasına bir modele göre çıkartan bir tasvirle yapmaz bunu, yoksa verili Avrupa'yı terk etmek gerekirdi. O zaman kendini sunacak yegâne dünya, *Gauguin* gibi çok daha düşük ve daha duygusal bir ressamın arayıp bulduğu, Avrupa'dan uzakta, Avrupa'dan kaçarak varılan, *meşakkatin ücra ve ilkel öte dünyasıdır*. Tahiti'de mutluluk ve renk: şimdi böyle bir şey girer pazar akşamüstünün resmine, güney ülkesinden çoktandır yitik bir parça. Bu düş ilkin 1606'da Tahiti cennetsi bir etki uyandıran masumiyetiyle keşfedildiğinde belirmiş, Cook vasıtasıyla ve Georg Forster'ın söz gücü yüksek incelikli haberleriyle Rousseau Avrupa'sında yeni gıdaya kavuşmuştu. Pazar günü duygusu o zamanlar zaten tropik kır manzarası figürlerini –tam da bunu– arıyordu. "Forster'in lâtif Otaheiti tasviriyle," der Alexander von Humboldt "Doğanın Görünüşleri"nde, Gauguin'i önceden görerek, "Avrupa'nın özellikle kuzeyinde Pasifik Denizi adalarına genel, diyebilirim ki hasret dolu bir ilginin uyanmasına yol açtı." Başka türlü

206 Marsilya'nın bir balıkçı köyüdür.

konumlananların da veya Rousseau'dan beri dolaşımda olan roman duygularının da: Saint-Pierre'in palmiye ve masumiyet romanı *Paul ve Virginie*'nin de, *Chaumière indienne*[207] tarzı (geri dönüşsüz) Robinson romanının da, daha geç bir görüşle Gauguin tarafından hakkı ödenmiştir. Kapitalizmle bilhassa eşzamansız olan Tahiti böyle resmedilir, süjeler darmadağınık bir cennetsilik arz ederler: çiçekler altında iki çocuk, genç bir biniciyle onu bekleyen kızlar, palmiyeler arasında bir Maori evi, zahmetsiz meyve hasadı. Her şey ateşli esmer bir sükûnet içindedir, gerçi daha önce Parisli esmerlerde görülmüş bir Güney, fakat yerli Meryem'i çıkarmışlardır içlerinden, melankoli dağılır veya suskunluğa ve uzakların boşluğuna dönüşür. "Doğa - bizim için"; bolluk içindeki tembeller diyarının en esaslı temeli olan bu şiâr, cennetsi bir sema çizgisiyle işaretlenir, böylece daha az esaslı biçimde aktarılır resme. Tahiti'de pazar günü ilkellikle satın alınmış, ilkellik gamsızlıkla ödüllendirilmiştir – en azından Gauguin'in resimlerinde. Fakat: *Avrupa*'daki *Terra australis*, ilkellerin olmadığı, pazar suretindeki bu mesai günü henüz hiç resmedilmemişti; çünkü sınıfsız toplumun resmi olurdu o. Dostoyevski'nin ümitsizliği, romanlarında birçok defa Claude Lorrain'in, kahramanları tarafından hep "altın çağ" olarak tanımlanan *Acis ve Galatea* resminin hatırasının belirmesine yol açmıştı (karş. Lukács, *Der russische Realismus in der Weltliteratur* [Dünya edebiyatında Rus gerçekçiliği], 1952, s. 147). Burjuva yeniçağının resmi, tüm duygusal mesafesiyle, *Kitera'ya erişilmişken*, böyle arkadik-mitsel pazar günlerinden daha fazlasını veremezdi. Yeniçağın Eden resmi, daima yalın bir Arkadya'nın duygusal feragatiyle donatmalıdır kendini; yani, tam da bu nedenle, mesai gününü içine almak ve iplerinden kurtarmak yerine ikici bir tavır takınan, kaçışçı bir pazar günüyle. Ortaçağ da, en mutlu ve görece dengeli döneminde bile, İyi Olmuş'un getireceği barışı bilindiği gibi bütün dünyaların ötesine erteledi; zeytin yaprağı ve Şabat barışı ancak orada yetişecekti. Resim de, bu Öte Dünyayı göz önündeki bir Bura'ya yansıttığında, *Nunc stans*'ın[208] saadeti, –ortaçağ bilinci itibarıyla kısıtlamaya, hele yapay ilkelliğe pek az muhtaçken–, *destanlar ülkesinde* kalıyordu.

207 Hind kulübesi.

208 Sabit, zaptedilmiş ân.

Buna mukabil tabii o zamanlar, o ülkede ayağını emin bir yere basıyor olma duygusu hâlâ güven vericiydi. Dindar resim arzuladığı yerin hâlihazır kutsal vakalarda hazır ve nâzır olduğuna inanır, sadece yolunu şaşıran insan bunun dışında kalır. Resim, düzenin bir ikazına dönüşür, resmedilen kutsal mevzunun sallantıdaki yaşama örnek gösterdiği düzenin tasvirine. Perspektifin dünyası ona yabancıdır, yalnızca teknik değildir bunun sebebi. Kanonik ortaçağ ressamlığı Espressivo'yu[209] tanımadığı gibi, onun baskın yüzey üslûbu, buna akraba sebeplerle, perspektifi de tanımaz. Çünkü her ikisi de özneyle ve öznenin mesafesiyle ilgili meselelerdir, imanın işgal ettiği nesnenin ve onun mutlak Burada'sınm değil. Mesafe de yansıma da, çoktan hükmedilmişin, Hıristiyanca ifâyla İyi Olmuş Olanın içindeki gerilimlerdir sadece. Hiçbir dış doğa buna amâde olmaz elbette, ancak destanların (kutsal tarihin) tesiriyle olur; bunun en mükemmeli *Giotto*'dadır. Ortaçağın çıkışında duran Giotto'nun, tam da bu nedenle, hiyerarşisi ve destansı atıflarıyla çağı bir final resminde toparlaması, önemsiz bir nedeni değildir bunun. Onda her şey tam anlamıyla iman edilen yerine yurduna kondurulur, her hareket tevzi edilmiş ve yerleştirilmiştir. Uçan melekler de öyledir, durur, dinlenirler, itiş kakış ve tesadüf yoktur artık resimde, nesneler yerini almıştır. Doğala yakın olan, bu düzenin ancak kıyısında görülür: başka düzenlerdeki doğa mistiğinin, Çin manzara ressamlığındaki Tao düzeninin tam aksine. Doğaya yakın olan alettir ya da dağ çizgisi olarak, tezyinat olarak figürlerin çerçevelenmesine hizmet eder (Padova freskleri, "Joachim'in Düşü", "Mısır'a Kaçış"). Dış mimarî, resmin inşasındaki iç mimarînin koordinat sistemidir henüz: localar ve teraslar, tahtlar ve salonlar manevî etki alanlarıdır (Floransa freskleri, "Zekeriya'nın Haberi", "St. John'un Göğe Yükselişi"). Böylece Giotto'nun ideal mekânında salt *dışsal sükûn* değil, kesin surette belirlenmiş tarzda resmedilmiş bir varoluş görünür: *mistik ağırlık*. Bilhassa Giotto'nun en olgun eseri, "Aziz Francis'in Arles'te Ortaya Çıkışı" (Floransa, S. Croce), böylesi bir sükûnu yansıtır. Resmi kat eden yatay çizgi ve bölen dikey çizgi, oturan keşişlerin içlerine dönüklüklerinin yükü ve ortadaki azizin asla yerinden oynatılmaz duruşuyla,

209 İfade yüklü.

böylesi bir ağırlık oluşturur. Aquinalı Thomas'a bakılırsa melekler uzamda bir cisim gibi bulunmazlar, onların kendi uzamı vardır ve uzam tarafından sarılmazlar, bilakis kendileri onu sararlar. Buna benzer şekilde Giotto'da her kutsal edim vuku bulduğu yeri vaz'eder ve resim yüzeyinin bölünüşü onun içinde vuku bulmakta olan edime sıkı sıkıya bağlıdır. Buradan, sükûn ve ağırlıkla ilgili üçüncü bir sonuç çıkar: Resmin inşası, tasvir edilen *değer hiyerarşisinin* bakış açısına göre gerçekleşir. Figürler uzama ağırlıkları titizlikle hesaplanarak dağılırlar; gerçeklik derecelerinin manevî değerine göre basamaklandırılması da buna tekabül eder. Demek, bir edim ruhsal hiyerarşide ne kadar yüksekse, o kadar "reel", yani kavramsal açıdan reel olarak resmedilir. Giotto'nun çağının olayları natüralistçe algılamasına rağmen böyledir bu; Ghiberti onu, Yunanlıların usulünü terk edip doğallığı ve letâfeti getirmekle övüyordu. Ressamlıktaki ayrıntısıyla, açık seçik tasvir eden anlatısıyla, bireysel karakteriyle, Giotto'da burjuva özgürleşiminin bir başlangıcı hissediliyordu; Bocaccio'nun *Dekameron*'u dahi, doğanın, Giotto'nun taklit edemeyeceği hiçbir şey yapamayacağı kanısındaydı. Ne var ki, bu natüralizmler, ancak Bizanshlarınkiyle ve Cimabue'yle[210] kıyaslandığında böyledir; Gotik varlık çeşitliği ve varlık hiyerarşisi içinde, –ki oraya yerleştirilmekle, çeşitliliğin boynu muzafferce bükülür iyice–, natüralizmden uzaktırlar. Giotto bu noktada Thomist dünya imgesiyle, dünyanın belirlenimlerinin varlık basamaklarıyla, gerçeklik derecesinin hiyerarşik mertebeyle eşlenmesiyle tamamen mutabıktır. Bu tuhaf biçimde iyimser öğreti yüksek ortaçağın tüm kavramsal "gerçekçiliğini" tahakkuk ettirir, tanrının ontolojik kanıtının da yegâne önkoşuludur (tanrı, en genel ve en mükemmel olduğu için, en gerçek varlıktır). Demek Giotto'nun sanatı da ontolojik-hiyerarşik kanaate tabidir; kıyafetleri, kayaları vesaireyi yassı, neredeyse iki boyutlu resmeder, ancak resmin merkezine doğru gerçeklik tekevvün eder (bu merkezin resmin ortasıyla örtüşmesi gerekmez). Giotto böylelikle nesnelerinin uzamsal hiyerarşisini en nüfuzkâr biçimde varlık hiyerarşisiyle tamamlar: ancak bu, sükûn ve ağırlığa, Varlığın iman edilen Daha-Fazla'sından kaynaklanan değerin o özel ehemmiyetini katacaktır. Giotto'da do-

210 12. yüzyıl sonlarında, Giotto'nun ustası olan Floransalı ressam.

ğala yakın olanın ve mimarînin '*Unum necessarium*:[211] destan ülkesi' bakış açısından genellikle tabi kılındığı dışsallık da, bu şekilde, bir değer ediminin altı çizilmek suretiyle merkezî hale gelebilir. "Mısır'a Kaçış"ta yardımcı süslemeyi oluşturan dağ çizgisi, gezeleyen figürlerin arka planı olarak da onların taslak çizgilerinin üzerinden geçer ve kendini onlar gibi ebediyete kaydeder. Ama bütün bunlar sadece, kutsal tarihin başarısını teşkil eden destan ülkesinde vuku bulur, Rönesans anlamındaki perspektifin yerine de yalnızca başarmışlığın hiyerarşisi ve ona işaret eden kompozisyon vardır. Böylece bu resimde Hıristiyanlığın ütopyası oluş halinde, hatta en gerçek olarak kurgulanır; varlık-değer orantısallığının muazzam iyimserliğine tekabül eder bu. Bu iyimserlik çatlamıştır, Giotto'nun dünyasının özgül ütopyası, ütopik tarzda, salt bir *mitolojiye* dönüşmüştür. Bu ütopyanın inşa edilmişliği de ortaçağ feodal teokrasisinin sona erişiyle beraber çatlamıştır, hatta dinin içinde de çatlamıştır. Grünewald'ın[212] katedralci değil de vaftizci İsa âleminde, *İncil* destanı yalnızca infilâk edici ve merkez (Isenheim sunağında yeniden diriliş) yalnızca en keskin paradoksun merkezidir. Fakat kendi zamanında da Giotto'nun destan ülkesi, gökyüzünden ziyade yeryüzünde kurulu bulunan ve yeniçağın hem yitirdiği hem boş verdiği dengenin hassas çizgisi üzerinde duruyordu. Mona Lisa'nın arka planındaki gibi, Barok'un her şeyi emen mesafeli merkezinde bile zuhur eden ayrıntılı ama alacakaranlıktaki yahn sezginin perspektifi, hâlihazır *arzu durumunu* da, süregiden selâmetsizliği de, daha uygun biçimde gösterir. Tabii, hükmedici *arzu içeriği* değildir gösterdiği – ki bu içerik, en önemlisi, mesafenin içeriği değildir, sonsuz hareket halindeki hareketin içeriği de değildir, sükûnun içeriğidir sadece. Bundan ötürü bu sahiden anıtsallaşmış arzu manzarasında, nihaî manzarada, üzerinden atlanan mesafesine ve mitolojik hipostazına [tözselleştirilmesine] rağmen, doğru resmedilebilecek her şeyin ölçüsü, yani *her hareketin resmedilmiş altın temeli olan barış* zuhur eder. "Mısır'a Kaçış" bile bunu gösterir, hele "Aziz Francis'in Arles'te Ortaya Çıkışı"nda, heterojenin de teşekkülünü tamamlayan bir başarmışlığın homojenliğiy-

211 Gerekli olan tek şey, Bir.

212 Bkz. *Umut İlkesi* - 1. Cilt'te s. 272.

le, iyice açıktır. Bu tarz mevcudiyet, bu sükûna ve uzama bağlılık, bu ağırlık ve anıtsallık, her nesneyle kendi değerinin-yerinde buluşarak, daha sonraki bütün düzenlerin çelikten bir düzelticisi olarak kalır. Böyle resmedilen sükûn elbette yalnızca bir düzelticidir, somut bir erişmişlik, hele içeriğinin varoluşsal güvencesi değildir. Bu düzelticide asla Thomas'taki ve kapanmışlığın ve bitmişliğin birçok filozofundaki gibi sabit bir ontoloji de bulunmaz. Demek Giotto'da teyit edeceğimiz, sükûnun son kertede harekete, mekânın zamana, mekân ütopyasının sonsuz zaman ütopyasına, vuslatın suretinin perspektife olan önceliğinden ibarettir. Destan ve ülkesi durumu durumsuzluğa dönüştürmek istiyordur ve durumun bütün hadiselerini en katı basamaklandırmayla, bir Nihaî'nin hiyerarşisi içinde biçimlendirir; burada tasvir edilen her şey, vaad edilmiş veya çoktan vuku bulmuş tekabüliyetlere göre düzenleniyor görünür.

### *Şiirde destan ülkesi: Dante'nin Paradiso'sunda semavi gül, Faust'un gökyüzünde aşkın yüksek dağlar*

Nihaî'nin hatları koyu boyanmıştır ama ancak tereddütle telâffuz edilir. Bu ses bir yığın ilâhî ve mehdiye arasında kekelemiştir veya tekinsiz pazar günü ortaya çıkmaya cesaret edememiştir. Nesnel-reel dünyadan mutlağa temkinsizce ve salt anlamıyla nakledilebilecek hiçbir belirlenim yoktu. Yalnız görünmeze dair en yüksek tasavvur gücü mevcut olduğunda, göksel bir destan ülkesi birtakım kelimelerle donatılabiliyordu, ama ancak 'yaklaşık' kelimelerle. Dante de Goethe de eserlerini sadece dolaylı göksel imgelerle tamamlamışlardır, biri verili bir imanın temâşâsıyla, diğeri şeffaf bir temâşâya imanla. Ortaçağın korunaklı *Dante*'si bile, eşzamanlı büyük ressamlığın gökyüzü karşısında benimsediği dolaysızlıktan kaçınır. Giotto'daki görülebilir nesnelerin görülebilir düzeni, *İlâhî Komedya*'nın son şarkılarında adı anılamayan içeriklerin son derece sembolik bir kesitine dönüşür. Giotto'nun "Mahşer Günü"ndeki azizler cennetinde törensel bir sarahat vardır, patriyarkların tahtları dip dibedir, tahtların arkasında melek kafalarından oluşan altın parıltılı bir arena yükselir. Oysa Dante'nin manzarasında nesnel-reel dünyanın suretleri ve katılıkları

kendilerini ancak mecaz diliyle, nihayetinde mekânın çok uzak ütopyasının sembolleri olarak salar cennetten içeri. Böyle olunca *İlâhî Komedya* da yedi göğün mimarîsini sabit yıldızdan aşağı, içe dönük olduğu kadar üst-dünyanın da derinlerindeki bir mekânın arzu sırlarına doğru indirir. Dışsal ışığın sureti de ona tekabül etmez – en azından güneşte ve sabit yıldızlar semasının yalın yıldız ateşinde tezahür eden, *Empyreum*'u[213] zorlayan suret, tekabül etmez. Çünkü (Dante'nin en büyük erdem olan bilgeliğe eş koştuğu) güneş, tanrının sonsuz ışığına dalıp gitmiş olan teologların ikametgâhıdır. Fakat güneş çemberi kesinlikle *Empyreum* değildir, hatta Mars, Jüpiter ve Satürn çemberleri, cesaretin, adaletin ve itidalin çemberleri olarak, onun üzerindedirler (Dante'nin semavi hiyerarşisinin yorumlanmasında özel bir müşküldür bu). Netice: Dante'nin mekânı, en yüksek tezahürüyle güneş küresiyle irtibatı olabilecek bir ütopyadır, fakat güneşten farklı olarak, kendine mahsus, *artık kesinlikle astronomik olmayan bir sembol suretinde* temayüz eder. *Semavi Gül*, *Empyreum*'da, "dünya halkasının saf ışığa yönelik son itkisinde", bu surette belirir:

> Yukarıdaki bir ışık, yaratıcısını gösteriyordu
> yaratılana, yaratılan ise
> yaratıcısını görünce erince eriyordu.
>
> Işık daire biçiminde ve
> öyle genişti ki, bol gelirdi güneşe bile
> kemer yapıp dolsalar çevresine.
>
> Yaşam ve güç verdiği
> ilk devindiricinin tepesinde kırılan
> ışınlar sağlıyordu ışığın görünmesini.
>
> Çiçeklerle çimenlerle bezeli
> bir bayırın, eteğinde akan suda
> bir ayna gibi kendine bakması örneği,

213 Eski Yunan ve Roma mitolojisinde göğün en yüksek katı.

bizden bu yukarılara dönenlerin de,
binden çok basamağın üstünde,
o ışıkta kendine baktıklarını gördüm.

Böyle büyük bir ışık içerdiğine
göre en alt basamağı, çok geniş olmalıydı
bu gülün uç yaprakları![214]

Haçlıların ruhları bir çarmıh oluştururken, melekler de büyük ışık çiçeğini oluştururlar; her şey surettir ama bir yandan da her şey, gül olan ve bir yandan da olmayan bir yüceliğin sembolüdür. Mekân ütopyası *Empyreum*'da mekânsızlık olmuştur: Yakınlık ve uzakhk burada daha fazlasını ne verebilir ne alabilir ("*Presso e lontano li ne pon ne leva*",[215] Cennet, 30); demek ki gülde de yalnızca tahakkukun/ifânın mükemmel döngüsel sureti kalmıştır. Bu artık hiçbir şeyiyle dünyevî bir nazmın aşk gülü değildir, Meryem'in gülü de değildir, her ne kadar Dante sabit yıldızlar semasının basamağında tanrısal karşılayıcıyı böyle adlandırsa da (Cennet, 23); en mükemmel suret, mekânın dışında kalır. Dante'den kısa süre önce Capua Kardinali Pietro da Mora, gül üzerine bir etüt yayımlamıştı; eskiden beri çiçeklerin en mükemmeli sayılan gül, etütte üç ayrı rolü oynuyordu: *chorus martyrum*'unkini, *virgo virginum*'unkini, *mediator Dei et hominum*'unkini.[216] Dante'nin gül sembolizmi bu üçlemeyle tamamen uyumluysa da, gülün mekânsal suretinin teşkil ettiği arzu manzarası bakımından durum öyle değildir (karş. Olschki, *Sacra doctrina e Theologica mystica*, 1934, s. 20); bu yanıyla gül, *Empyreum*'un üst-mekânında yalnızca *Her-Yer çemberini* temsil eder. Ve orada, artık ayırmayan, yalnızca birleştiren bu arzu düşünde, cennet çiçeği tek bir bakışla kavranabilir (Cennet, 30), hatta bizzat aşikâr olandır; cennetin en yüksek bölümünde idrakin yerini mecburen görüş/tecelli alır. Tasvir edilemez bile olmayan Tasvir-edilemez'i tasvir etme cesareti, böylece melekleri

214 Rekin Teksoy'un İtalyancadan çevirisi. Bkz. *İlâhî Komedya*, Oğlak Yayınları, İstanbul 1998, s. 780.

215 Yakın ve uzak, fark etmez orada, ne çoğaltır ne azaltır.

216 Şehitler korosu, Bakireler bakiresi, Tanrıyla insan arasındaki aracı.

gülün çanağına yerleşip oradan Tanrı'ya doğru uçan arı sürüsü olarak resmedecek kadar ileri gitmiştir (Cennet, 31). Sonra yine antik mimarî imgeleri seçilir: gülün yaprakları muazzam bir amfitiyatronun sıraları (*di banco in banco*) olarak görünür. Bunların hepsi birden olabilir o, çünkü merkezin etrafında çember çizmekten başka hiçbir mekânla kıyas edilemeyecek olan ve bu nedenle salt kendini biçimlendiren her yuvarlakta mecazını bulan bir mükemmelliğin, kemale erişin mekânsal sembolü olarak seçilmiştir.

Yoksa, bu dünyanın şeylerinden yalnızca arada derede bir esinti geçiyordu oraya, lâtif bir esinti. O şeylerin kendileri büyük ölçüde terk edilmiştir, aşağıdaki dünya, Dante'nin baktığı yerden gülünç derecede küçük görünür (Cennet, 22), yalnızca eylemleri erişir yukarıya. Dünyevileşmiş gözlem sayesinde Bu-tarafla Öte-taraf arasındaki yarığın destanlar ülkesinde de kapandığı Goethe'de bu durum değişir. Faust dört bir yandan sonlu olana yürümekle sonsuza doğru gider, mamâfih yine dağa çıkar gibi yapar bunu. *Goethe'nin Faust'unun göğü*, tümüyle dünyevî temâşâdan alınmış olarak kalır ve dünyevîye sıkı sıkı tutunur, mamâfih yine hep sembolik biçimde yapar bunu ("Fani olan her şey, bir mecazdır yalnızca"), neredeyse Dante'dekinden bile daha fazla yansıtılan, bilhassa vurgulu bir sembolizmle. Yalnız, Faust göğünün sahnesi, yani bu mecaz, bu-dünyahdır ve öyle de kalır, yüksek dağın, uçurumlarla dolu dağ kitlesinin imgesidir. Gerçi Dante'nin de, Araf Dağı'nın tepesinde neredeyse göksel bir dünyevî manzarası vardı. Dünya cenneti orada, yukarıdaydı ve bahar rüzgârı esmekteydi, kuşlar koruluklarda gizlenmiş şarkı söylüyor, cennet ormanında saadet ırmakları Lethe ve Eunoë[217] akıyordu (Araf, 28). Cehennemin başlangıcındaki ölüm getiren günah ormanının karşısına burada bir tanrı dağı konmuştur, gündüzün; Dante'nin Ravenna'dan hatırladığı fıstık çamı koruluğu, model işlevi görmüştür. Ne var ki, Dante'nin böylesine canlı resmettiği dünya cenneti göksel cennetten tamamıyla farklıdır, göksel cennete kabul edilmeye hazır bulunan ruhlar için bir geçiş yeridir sadece. Eden, Beatrice'in Dante'yi karşılamak üzere peçesiyle aşağıya inebileceği en alçak mevkideki mekân olmasıyla göğe

217 Unutma ve Güçlü Hafıza.

aittir ancak. Doğa imgelerinin kullanımı da kesinlikle Goethe'dekiyle aynı değildir, bunlar Dante'de nurlu da olsa bir doğa mekânını süsler ve tanımlarlar, yırtıksız bir şeffaflıkla Hâlenin mekânını göstermezler. Dante'de Hâlenin bölgesi ayırıcı bir mekânın bulunmadığı gül idi, Goethe'de ise en yüce bölge daha yükseltilmiş mekândır, aşkınlaşan-aşkın yüksek dağlardır – Goethe'nin zamanında henüz fethedilen, neredeyse tecelli eden. Dağlık doğa, küçük sabah bulutları misali köknarlar arasında salınan mübarek oğlanları kuşatır, "yüksek kayaları çevreleyen sisle" melekleri karşılar, zirvelerin üzerindeki saf parıltıyla dolar. Vecd dolu uçurumlardan semaya yükselen bir dağ katedrali – Goethe'nin gök tahayyülü budur, göğü gitgide daha yukarı uzanan yüce dağlar olarak görür, yükseklerde hep yeni kürelerle. Protestanca gayret sarf ettiği kadar hep yeni sezgilerin de gerginliğini taşıyan bu etkin-sonsuz varlık da, Dante'den farklı olarak, dünyanın bütünlüğünü, yukarıya tırmanma çabasının ve hep yeni zirvelerin manzarasını ayakta tutar. Çerçeve, yüksek dağların çerçevesidir, yuvarlağınki değil; son Faust manzarası, gerek suretlerinin daimî Olabilme-kabiliyetiyle gerekse hep daha ileriyi gösteren tırmanışıyla aşkın değil aşkınlaştırıcı olarak kalır. Dante'nin feodal, Goethe'nin kapitalist-Protestan çağları ve toplumları burada ayrılırlar: Dante gayet iyi yönlendirilmiş, menziline ulaşan bir seyahati ifâ etmiştir, Goethe göğü yoklayıp durarak hâlâ hedefini aramaktadır. Dante'de suretler tamamlanmış, *status viae*'nin yerini *status termini*[218] almıştır, Cennetteki hariç, –ki onun da kesin ölçüsü bulunur–, tanımlı bir durum vardır. Dante'nin figürleri ebediyet formu içinde pekâlâ geçmiş'tirler, bu ölümsüzlüğün manzarası da ona göre yaratılmıştır; Faust'un ölümsüzü ise koza halinde teslim alınır, yani ebediyet formu içinde bir dolu gelecek bekleyerek. Her ruhla beraber onun fâş olmuş-tamamlanmış niteliğinin kapladığı yerde oluşan manevî üst-mekân yerine yeni bir etki mekânı açılır; tamamlanmış mekân ütopyasının yerine, hâlâ onun içinde sakh olan zaman ütopyası eklenir buna. Faust semasının zaman ütopyası, çekirdeğindeki ölümsüz sezgiyle, azimkâr çabanın sonsuzluğuna tekabül eder; Dante'nin cennetinin en üst noktasında, bütün arzuların yöneldiği hedefte ise, özlem sona

218 Nihai durum - geçici durum.

erer ("*L'ardor del desiderio in me finii*",[219] Cennet, 33). *Visio beatifica Dei*,[220] *vita contemplativa*'nın[221] *vita activa*'ya[222] önceliği, iradeyi kendi içine alır; Dante öznelerinin özlemi yalnızca tanrısal görüş ve semavi gül vasıtasıyla mahvedilmez, özlem, keza ebedileşmiş, istikbalsiz ve nihayetine varmış olarak, cehennemde sona erer. En feci durum bile kendi ebediyetiyle durumsuzlaşır, tanrıların varoluşu gibi, biçimsel anlamda mukaddesleşir. Hegel'in pek cüretkâr, fakat Dante için geçerli olan formülasyonu bundandır: "Onun cehennemdeki lânetlileri bile ebediyetin selâmetini taşırlar, –*io eterno duro*[223] yazar cehennemin kapıları üzerinde–, neyse odurlar, pişmanlık ve talepleri yoktur, acılarından bahsetmezler, –bunlar bizi de onları da ilgilendirmez, çünkü ebediyen süreceklerdir–, yalnızca akideleri ve eylemleri hatırlarındadır, bu bakımdan sıkı sıkıya tutarlı, figansız ve özlemsiz" (Hegel, *Werke* X, s. 107). Dante'de cehennem için bile geçerli olan sükûn, Goethe'nin Faust'unda sema için bile geçerli değildir, nerede kaldı ki koza hali için geçerli olsun; saadetin ebediyeti bile sükûnun ebediyeti değildir orada. Vuslat bile, artan tam kazanımlarıyla, süreç olarak kalır burada, selâmet bile içinde bir *Tantalus sui generis*,[224] bir tür saadet *Tantalus*'u barındırmayı bırakmaz. Gökler bile hâlihazırda bir hedef içeriği vermez, sonsuza dek çabalamanın bir mesafesi kalır hedeften geriye, ayrıca hep denenmemiş ufuklara kayan, tedirgin değil zengin sezgi kalır. Tedirgin mesafe Protestancadır, belirtildiği gibi; erişilebilirliğe ve hedef-suretin gözlenebilirliğine iman nasıl sonuna kadar Katolikçe kaldıysa, aynı kararlılıkla, o da Protestancadır. Protestan Faust seması, Katolik kılığına rağmen, Lessing'in hakikatin Tanrı'ya mahsus olduğuna, insanaysa hakikat uğruna çaba göstermenin düştüğüne dair cümlesine tekabül eder; Kant'ın, ideale yönelik hareketin ebediyen ona ancak yaklaşabileceğine dair öğretisi

---

219 Özlem dolu gayretime bir nokta koydum.

220 Tanrının mukaddes görüşü.

221 Temâşâ/tefekkür yaşamı.

222 Eylem yaşamı.

223 Sonsuza dek tahammül ederim.

224 Kendine mahsus Tantalus; Tantalus: arzulanana erişecek gibi olup da erişememe hali.

de buna akrabadır. Dante'nin seması ise, vuslatı tümüyle ayrıştırmasıyla, aynı sadakatle klasik ortaçağ felsefesinin öncelikle Dante'nin üstadı Aquinalı Thomas tarafından temsil edilen son kertedeki Şabat ve sükûn inancına tekabül eder. Thomas'ta ideale sonu gelmeyen bir yaklaşma yoktur, yaratıklar inayet sayesinde zaten onun için belirlendikleri *divinae bonitatis similitudo*'ya[225] erişmeye pekâlâ muktedirdirler. Demek Protestan Faust semasında hedef neredeyse bir hedef olmaktan çıkacak biçimde sürekli hareket halindeyken ve böylece uzaklaşırken, Dante'nin Katolik semasında öyle sapasağlam ve ebedî bir sükûnet içinde merkezde durmaktadır ki, sanki kendi özü itibarıyla bir hedef değildir, yani bir yolla rabıtalı değildir de, kendi başına ve kendisi için bir mutlak kendine-bırakılmışhk, bir varoluşsal mükemmelliktir. Ne var ki, Dante-Thomas'ta sükûn, tıpkı Faust-Lessing-Kant'ta o sonsuz erişme çabası içinde açılan mesafeye yapıldığı gibi, şeyleştirilir ve ontolojik olarak tözselleştirilirken, *bir yandan*, *sonsuz çabayla* ilgili olarak, Dante cennetinin Faust seması karşısındaki önceliği kendini gösterir. Bir şeye yönelik sonuca ulaşmayan çabanın şeması olarak hareket karşısında, ifâ edilmişliğin şeması olarak *sükûnun ütopik önceliğidir* bu; Dante'nin destan ülkesi, tıpkı Giotto'nunki gibi, yakınlaşmanın kötü sonsuzluğuyla da bizzat sonsuz değişkenliğiyle de kendini mahvetmeyen her bir niyet/yönelim perspektifinin düzelticisi olarak dikilir orada. Şayet son kertede varmayı ve başarmayı istememek değilse vicdanî tedirginlik olarak görünen sonsuzluk, tarihsel-ütopik vicdanın bir karikatürüdür, asla kendisi değildir. Dante'nin sükûnet sembolü gülünün, Faust'un yüksek dağlarının sonsuza dek ileriye işaret eden yükseliş sembolleri karşısındaki ütopik önceliği bundandır; çünkü ütopya anlamına uygun olarak kendi kendisinin ütopyası değil, –erişildiği için– artık ütopik olmayan bir içeriğin ütopyasıdır. *Diğer yandan*, hep daha yüksek kürelere yükselişin tedirgin sonsuzluğuna değil de ondaki *sezme ânına* dikkat edilecek olursa, yani şimdiye dek varsayılan, hatta tözselleştirilen hiçbir Son sembolünün kederi tüketemeyeceğine, umudu yerine getiremeyeceğine, özneyi cevherle uyumlu kılamayacağına dair bir ütopik kesinliğe takılı kalınırsa, çemberin sükûnunun Faust hareketi

225 Kutsal faziletin benzeri, eşi.

karşısındaki önceliği değişir. Böyle muhafaza edilen hareket artık şeyleşmiş değildir, mutlaklaştırılmış sonsuz mesafeli bir amok koşusu da değildir, sonunda erişilecek hedefe olan inancıyla tescil eder kendini, dahası, tam da bu inançla, *hedefin ve hedefteki cevherin hâlâ başarılmamışlığının* bilinciyle kendini kanıtlar. Bu bakımdan, Faustçu yüksek dağlar, hep daha yükselen ve daha esaslı zirveleriyle, ütopik vicdanın daha koyu bir mavisini barındırır. Buradan bakıldığında Faust seması henüz günü gelmemiş, ortaçağa özgü destansı günü aşkın *Empyreum*'uyla beraber yitip gitmiş bir vuslat içeriğinin vicdanını taşır. Tam da bundan ötürü, sezginin aşkınlıktan yoksun aşkınlaştırma ediminde, Dante'nin sükûn krallığı da yalnızca bir mükemmele ermişliğin *düzeltisinin* ışığı olarak yanar; hiçbir şekilde, göksel kategoriyle anlamlandırılabilir olanın eski imgesel ifâsı olarak, estetik bakiyenin ışığı değildir. Bu surette, kayıtsız/rastgele olmayan, sanatsal hazza itilemeyecek olan nâzımda da pekişir: Dante'nin Semavi Gül'ündeki gibi Her Şey'e ait öylesine yüksek bir arzu manzarası bile, Her Şey'in bu fâş edilişi bile, genelliği veya nihaî özü itibarıyla çoktan yetersizleşmiştir. Büyük dinsel sanatın her türlü fâş edişinin yegâne hakikati, şayet mevcutsa, genel olarak kastedilenin hâlâ gelmeyen, hâlâ ütopik reel içeriğinin vekili olarak vardır ve etkisini ancak böyle sürdürebilir. Çünkü ateizmin, karşısında hiçbir öte taraf veya tanrı gerçekliğinin, yassılmış bir tözselleştirme veya tarihselleştirilmiş bir sanatsal zenaat dışında, sanatsal din zenaati dışında tutunamayacağı ciddiyeti, merkezî bir önemle kavranan her ütopyanın temel koşuludur. Olmuş dinsel sanatın ve bizzat dinin ütopik açıdan (mitsel-ontolojik açıdan değil) hâlâ geçerli içeriklerinin olası mirasından yararlanmanın da temel koşuludur bu. *Çünkü o, yegâne araştırıcı ütopya biçimidir; yoksa asla, semavi güllerin, tasvirî tanrıların, Empyreum'un ve tamamlanmış olarak konan başka niyet içeriklerinin umudun hatırasını oluşturduğu, Mutlak'ın iddia edilen reel sureti değil.* Ateizm toplamda nihaî ütopyanın niyet içeriklerini hâlihazırda zaten mevcut bulunan gerçeklikten çıkarmış, bu içeriklere yönelik niyeti de, mitolojisiz ve taksitsiz, bilemiştir. Şu da var ki, düzelti olarak kavranan göksel sükûn, hareket ütopyasına, tam da vicdanlı olanına, onun kendi içindeki en esaslı niyetin ne olduğunu gösterir: Niyetin so-

nu, yolun değil içeriğin sonsuzluğudur. Ütopyanın iradesi, ancak, geçici ifâların onu daha yüksek kürelere yükselmekten alıkoymasına izin vermediği ve aynı katılıkla sona, zamanın geçişine, vuslata inandığında doğru yoldadır. Bu vuslatın nesnel olarak temellendirilmiş *imkânından* başka, dolayısıyla o imkânı kullanma gücünden ve bu yoldan asla dönmemekten başka hiçbir şeye inanmadığında. Tam da Faust'un giderek daha çok aradığı ve tabii göklerde hâlâ yetersiz haliyle vakıa haline gelen en yüksek ânın nihai suretidir bu: tam da bu nihai suretin kendi üzerinde daha yüksek bir küresi yoktur artık, hatta başkalarının yanı sıra, bir küresi yoktur. Dante'nin destan ülkesi iyi açmış gül verir, Faust'un ülkesi yayılmış mavinin üzerinde dağlar ve dağlar – birinde sır, hâlihazır çözümdür, ötekinde çözüm, baki kalan sırdır.

### *Şatafat, Opera'da cennet ve oratoryo*

Seda salınır, nerede olduğu belli değildir. Ne ifade ettiği de tam açık değildir, aynı tarzla tamamen farklı metinler seslendirilmiştir şimdiye kadar. Ne var ki seda, insanın figan mı teselli mi olduğuna karar veremediği o geçişi her renkten ve her sözden daha iyi ifade edebilir. Müzik şefin çubuğunda durmaz, majörlerde kalmaz ama minörlerde de kalmaz. Dillendirdiği acıda tamamen yalnız başına fakat uzayıp giden, sönmez bir ışık olur, ciddiyet için de Grave'nin[226] en ağır adımını bile umuda yürür gibi atan bir şarkısı vardır. Müziğin salt varlığı bile, başka hiçbir türlü çizilmemiş bir yol ve çıkışı aydınlatmasıyla, yüzünü döndüğü malzemeyi geride bırakır. Tabii arayan-sahnan bir tarzda yönelmiştir bunlara, çözüm henüz yükümlendirici değildir; bazı büyük müziksel ifadeler hariç. Müziğin yolu resmin, hatta şiirinkinden uzundur; hissedişin ve düşünmenin değil duyunun ufkunda yer alan nesnelerle çok daha yoğun bir rabıtası olsa da, başka sanatlar kadar nesnel olmaktan çok uzaktır. Ama bu aynı zamanda, bütün duyuların çözüm için bastırması demektir: Müzik sanatlar arasında menfezin Ön-Görünüşünü sunmaya en fazla yönelmiş olan ve yukarılarda salınışının tesellici karakteri sayesinde buna en fazla muktedir olandır. Tabii en müşkülsüzce de o yapar bu-

226 Müzikte çok yavaş tempo.

nu; en azından müziğin o kadar katı olmayan formlarında, yani kadans[227] ve finalin *parıltıya*, parıltının *görülebilirliğine* doğru bastırdığı yerde: operada. Opera kendi başına, tıpkı oratoryo gibi, âletin insan sesine refakat edebileceği ve trafik engeline yol açmadan kendini gösterebileceği bir formdur yalnızca. Ama bunun ötesinde opera görülebilir bir eylem koyar; onun şarkı söyleyen âletleri orkestradan ileri doğru uzanırlar ve sahne üzerinde insanlar vardır. Dahası opera, geniş geniş açıldığı Barok'tan beri, şenliğe, temsile, yüksek mevkiye hizmet eder. Senfonik finalden çok daha kararlı biçimde *mutluluğa*, zafere yönelir – icabında sessiz, nefes alıp veren bir zafer de olsa. *Floransa*'da operayı başlatan, hatta onun icadına yol açan serin, antik denemeler, seçtikleri kederli malzemeye rağmen, aydınlık çıkışa ve onun ülkesine yönelik şaşırtıcı bir arzu gösteriyorlardı. 1600'de, Peri'nin "Eurydice"si gönül okşayan bir şekilde bitiyordu, Monteverdi'nin ondan kısa bir süre sonraki "Orfeo"su gerçi Eurydike'nin yeraltı dünyasına mahzun dönüşünü gerçekleştiriyor fakat Apollo çifti yıldızların altına naklediliyordu. Hele şatafatlı *Barok opera*, müziğinde *per aspera ad astra*'ya[228] muhtaçtır. Şenlik dekorasyonunun arkasını başka hiçbir şey böyle dolduramaz, başka hiçbir şey daha dolgun seremonilere elvermez, hiçbir şey daha aşikâr bir mutlu son şatafatı temin edemezdi. Orkestranın henüz kreşendosu yoktu, ancak ses kuvvetindeki ani değişimler sedanın teraslanmasını sağlıyor, her şeyden önce keskin kontrast oluşturuyordu. Bireyle beraber dramatik solo şarkı ve akorun yatay çizgisi de yükseliyor, zaferin kadans etkisini de bu mümkün kılıyor; baskın etki ve müziğin ana perdesi, Barok operanın en kuvvetli ifade araçlarından biri olan Napoliten altılı akor gibi armoni yenilikleriyle destekleniyordu. Rönesans operası, Floransa'daki başlangıcında kuşkusuz sessiz-arkadik olana daha yakındı ve en azından antik çağdaki gibi çoban oyunlarına bağlıydı; Barok opera ise bunu ilâhlaştırmaya dönüştürdü. Barok operalar hafızadan silinmiştir, o çağın romanı, draması, hatta şiiri gibi, yeni zamanlarda Barok binalara ve Barok heykele eğilen kıymetlendirmeye nail olamamışlardır. Aynı dönemin sanat türlerini değerlendir-

227 Müzik parçasında 'cümle' sonlarındaki dinlenme anları.

228 Zorluklar arasında yıldızlara.

medeki bu ölçüt farklılığı acayiptir ve başka örneği yoktur; yine de istikrarlı *Espressivo*'nun, istikrarlı *Maestoso*'nun,[229] sonradan olgunlaşmasının da sınırları vardır, dahil edilebileceği fraksiyonları ve kotaları zorlar. Scarlatti'nin "Thedora"sı, Purcell'in "Dido ve Aeneas"ı, hatta Händel'in "Julius Caesar"ı gibi başyapıtlar da toplam yapılarıyla, büyük sesleri ve arka planlarıyla, henüz kolayca yeniden üretilebilir olmamıştır. Ünlü "Gradus ad Parnassum"un yazarı Josef Fux, 1723'te Prag'da kralın taç giyme töreni için yüz şarkıcı ve iki yüz kişilik bir orkestra tarafından sunulan bir opera bestelemişti; böyle bir azmanlığın, keza böyle hamarat bir müsrifliğin sesi artık ulaşamaz bize. Fakat *opera biçiminin* inşa tekniği iyisiyle kötüsüyle Barok'un ihtişamını hemen hiç unutmamıştır; değil mi ki opera daha beşiğindeyken cennetsel olana, sonra da şatafata yönelmişti. Scarlatti aryasının, geniş durakh uzatılmış seslerle başlayıp hareketli cümlelerle devam eden görkemli üslûbu gerçi Mozart'ın "*Così fan tutte*"sinde (Arie Fiordiligis) alaya alınmış, ama yine de Weber'e ve daha ilerisine kadar etki etmiştir. *Opera buffa*'da değil ama *opera seria*'da[230] Mozart bile Barok'un büyük sahnesini, bütün gündeliklerin üzerindeki o teatralliği tutar, korkunun ve ilâhlaştırmanm parıltısıyla; örneğin *Idomeneo*'daki deniz fırtınasıyla, *Titus*'taki Kapitol yangınıyla. Gerçi her ikisi de esas Mozart operalarından değildir ve bu dehânın cenneti ilâhlaştırıcı sahnelerde değil *Figaro*'nun bahçe müziğindedir, lâkin *Sihirli Flüt* de (nihayetinde, "tüm tiyatro bir güneşe dönüşür" diyen reji talimatıyla) zafer sedasıyla, Barok operanın nişanlı olduğu zafer ülkesiyle biter. Monteverdi'nin *Apollo*'su operanın çizdiği kaderin tüm karanlıklarının ardından çifti hep yine yıldızların altına getirir: opera iyimserdir, bunun anlamlı istisnaları da ya opera değildir veya yalnızca kaideyi doğrularlar. 19. yüzyılda (burjuvazi bir temsiliyet ışıltısı edinmek için çabalar ve opera aracını bunun için devralırken) Spontini ve Meyerbeer, hele asıl Wagner, nasıl da çok Barok festivali düzenlemişlerdir; ödünç veya kendilerine ait şafaklarıyla dev sahnelemelerdir bunlar. Üflemeliler yapmacıklığını fazlasıyla belli eder bir şekilde zaferi çaldığında büyük sahne-

229 Müzik terimleri. Espressivo: duygulu, içten. Maestoso: gösterişli.

230 Komik opera-ciddi opera.

nin banalliği de dayatır kendini burada. Zafer dolu opera finalinde de, cesaret ile gelenek arasındaki tehlikeli karışımın banalliği de, çok daha yüksek üslûplu bir tehlike olarak, senfonik finalde zuhur edebilir. Opera kompozisyonunda, dramatik yükseliş ve inişler öncesinde, o büyük hatta mübarek âna lâyık bir ilhamla hazır ve nâzır olmaktan daha acil bir iş yoktur; ne var ki 19. yüzyılda teatral tesirin rutininin bundan daha fazla tehdit ettiği bir şey de yoktu. Teatral tesir, diyordu *Wagner*, haykıran suskunluğun ama hele asıl cüssenin ustalığı, temelsiz bir etkidir; bu varlık veya varhk-olmayan, her şeyden önce operanın büyük infilâklarına, büyük olay sonlarına ve final sahnesi tasvirlerine sızıyordu. Tesirin en doğru olduğu yer, sol elle yapılan müziğe, seyre refakat eden müziğe cevaz verilen yerdi: bale ve tabii en önce, *bachhanal*'deki[231] (baleyle bağdaşabilen) kendi benliğinden çıkma hali. Burada müzikleştirilen aşk bahçesi, dekorasyonun cezp edici ve şehevî olanın önemli bir parçasını oluşturduğu şölenselliğin mirasını taşıyordu. Kitera'ya gemi seferi, ince, müteredditt, uzun erimlidir; meğer ki, geriye dönük olduğu kadar ileriye dönük de yalnızlaşmış, Offenbach'ın *Barcarole*'a giriş müziğindeki gibi, eşsiz *Evoës*'indeki gibi ve "son konçertosu" *Orpheus*'taki gibi tınlasın. Lâkin Barok'un aşk bahçeleri ve sihir adaları, kabalaştırıldıkları kadar büyülü, büyük *bacchanal*'lerde pekâlâ gösterirler kendini, özellikle de Parisli *Tannhäuser*'de. Bu zevkin bir başyapıtıdır, dünyadaki başka hiçbir şeyin değil, Tristan şarkılarıyla şeytanîliği aşağı indirilmiş bir *Satyriasis*[232] uçurumudur; ve uzaklardaki uçurumdan, olmayan sahilden, perilerin şarkısı işitilir, daha üst tertipten genelev parıltısı yansır bu tarafa, cehennem gülüyle. Ancak kumsal ve parıltının selâmının, operanın olay akışının doruk noktalarında, yani her şeyden önce perdelerin bağlandığı noktaların ve finalin manzarasının amâde olması gereken noktalarda hazır ve nâzır bulunması, *baccahanal*'de olduğundan daha şüpheli olurdu. Meyerbeer'deki, dolayısıyla Wagner'deki muhtelif kılıç takdisleri, dua sahneleri, meydan okumalar bir klişeye dönüştü. Siegmund'un aşk acısı ve Siegfri-

231 Sınırların aşıldığı, içkinin su gibi aktığı şenlik.

232 Eski Yunan mitolojisindeki satir figüründen hareketle; 'aşırı' güdülenmiş erkek cinselliği.

ed'in kılıç şarkısı, tanrıların Valhalla'ya girişi ve şimdi sökün ediyor görünen ama sadece belâgatte kalan sözümona Hakkın veya arzu manzaralarının tüm diğer taşınabilir *Fortissimi*'leri, *statu nascendi*[233] bir klişe olmuş, temelsiz bir etki, yaygaracı bir seda olarak kalmışlardır. Gerçi keza Meyerbeer'in zamanına ait olan Verdi, böylesi doruk ânlarının oluşturduğu klişeden, bunları daha küçük partilerle kullanarak ve bununla kısıtlayarak nispeten azâd etmiştir. Tek bir örnek verelim: *Aida*'daki zafer yürüyüşü olması gerektiği gibi dışsal/yüzeysel haliyle parıldar, fakat bir ân sonra, Amneris galibe çelenk takarken müziksel bir parıltı yoktur. Othello ile Desdemona arasındaki aşk sahnesi de, pleyadlar[234] denize değer, mekân küçülüp dünya derinleşirken, bu kendine mahsus derin noktasında, başka bir perde sonunun, yani Siegmund'la Sieglinde'de Velsung[235] kanının akkorunun parıldadığı ayarlanmış doruk noktasından karakteristik biçimde ayrılır. *Tristan*'ın Wagner'inin tabii ki piyanoya ve olağanüstüne yollanmaya hiç ihtiyacı yoktur, piyanonun ve gece şafağının eşsiz bir ustasıdır o, ancak doruk noktası töresi "*Rienzi*"den "*Nibelungen Halkası*"na ve daha ötesine dek, bu uğursuz-büyük dâhiyi yumruklayan şeytanî melektir. Şeytan-melek, Barok'un, burjuvazi içindeki, bayat, tazelenmiş, romantikleştirilmiş feodalizmi ile Alman birliği içindeki temsilinin parıltısıdır. Wagner'de parıltının menfezinin, menfezin parıltısının yanlış Ön-Görünüşünün bahsettiğimiz tehlikesi nasıl belirginse, operanın arzu manzarasının müzikle ve *müzikteki dehanın eseri olarak* sürekli öne çıkan sahici Ön-Görünüşü de o kadar belirgindir. Gösterinin kendisi, Barok'tan beri öyle müthiş bilinen *Fortissimo*'suyla, doruk noktasında hatta icabında dip noktada baştan itibaren selâhiyetsiz olduğu için falan da değildir bu; onda selâhiyetsiz olan klişedir yalnızca, ihtişamlı-harikûladenin içinde kolayca boşlukla rabıtalı olabilendir. İhtişamh-harikûlade de, hele özellikle doruğa çıkartılan haliyle, temelli-sebepli bir etki yaratabilir, operada kudret yüklü ana nota olabilir, yeter ki yapmacık heyecan eksik kalsın:

---

233 Doğum, oluşum halinde.

234 "Yedi kız kardeşler" de denen ve birçok mitolojinin 'gözdesi' olan yıldız kümesi; Yunan mitolojisinde bunlar peri sayılırdı.

235 Cermen efsanesinde bir 'yüksek ata'dan gelen ırk.

"*Meistersinger*"in[236] son perdesinde, "Uyanın"ı söyleyen koroda, günün her yükselişi geldi geçti sanılırken söken o beklenmedik kudretteki sabah kızıllığında görülür bu. Bir doruk noktasının, kendini doruk noktası olarak satan klişeye iltifat etmeyen bir sükûn noktasının manzarasını sunduğu yerde, daha sır yüklü, zarif sabah kızıllığı da azâd olur: Mesela Senta'yla Hollandalı'nın[237] ilk karşılaşmasındaki davul sesinde, mesela cuma çayırındaki[238] keman sesinde. Zaten önemli operalarda meşru olan, budur: ana notanın fıtrî parıltısından olduğu gibi trajediden de, bir zamanlar bahtın doğurduğu gibi şimdi eylemin doğurduğu, bu 'tâ ötesi'-okyanussallığının lâfzında eksik olan bir çözümün yükselmesini sağlamalarıdır. "*Tanrıların Alacakaranlığı*"nın, Valhala'ya gösterişli girişin müzikal açıdan da kefaretini ödeyen karşıt ülkesinin, son parçalarındaki ruhânîleştirici melodi nasıl da geniş yay çizen bir tezahüratla sona erer – ve sona ermez bir yandan da. Opera'da yüksek bir zaman vardır, sesle tasvir edilen bir arzu ülkesi vardır ve havada salınmaya devam eden tını sayesinde, operaların en kudretlisi olan "*Fidelio*"daki gibi, isimsiz bir denizin üzerinde isimsiz bir sevinç yükseldikçe, hali de iyidir buranın.

Tüm bunlar elbette, şaşırtıcı biçimde çözülen, gerilmiş bir sesi varsayar. Patırtı yatışır, sükûnun başlayan şarkısına açılır. Fakat bu menfezin kendisi de öncesindeki sükûnetsizlikle doludur, bundan ötürü onu yansıtan şarkının manidar bir sıcaklığı vardır. Buradaki tehlike hep ana notanın koparıp götürecek biçimde devreye girmesidir (temeldeki armonik anlamından daha geniş bir anlamda). Ama bir de, çoğunlukla daha küçük, daima serin bir melodik muhit vardır, orada bir tür *gümüş* çözelti operadaki eylemin içinden sıyrılıverir. Önceki aşırı sıcak olmadan, Arkadik melodi olarak, eldeki arzulayışın unutulduğu arzu manzarasının ön mekânı olarak. Bunun görünüşte mütevazı ve aşikâr bir örneği *Gluck*'un "*Orfeus*"undaki dans sesleri-

---

236 *Meistersinger von Nürnberg*: "Nürnberg'in şarkı üstadı". "Şarkı üstadı (veya ustası)", ortaçağın müzisyenler loncasında kullanılan bir addı.

237 *Uçan Hollandalı* operasının âşık çifti.

238 Cuma: Hıristiyan takviminde Paskalya'dan iki önceki Cuma. Wagner'in *Parsifal* operasında bir sahne.

dir, özellikle de cennet sahnesi: "Nasıl da berrak bir gök kaplıyor bu yeri." Gluck burada Napoliten ekolün melodik duyusallığından da, onun cehennem korosunun tahrik ve uğursuzluklarının dramatik karşıtını sunmaktan da fazlasını vermiştir; burada üst-dramatik *Lento*[239] aynı zamanda şeffaf bir basitlik taşır. Mağlup edilen ölümün ardında, berrak göğün yumuşak ışığında, Orfeus'un bakışları altında, dans halkasının ve sonra koronun nurlu majör sesiyle Orfeus'un Eurydike'yi karşıladığı cennet belirir. Operada ama özellikle *oratoryoda* (Gluck'un "Orfeus"u yarı yarıya böyledir), *İsrafilî sükûn* modeli budur; azametli bir şey yoktur onda, yalnızca barış vardır, *Kur'an*'ın dediği gibi bir barış. Müzikte vuslat üslûbu diyebileceğimiz şeyin klasik görünüşü, teatral biçimlerde, yani oratoryoya da uzandıkları oranda eylem formları içinde serpilemeyebilir. Bu görünüş daha ziyade tümüyle *tranquillitas animi*'ye aktarılmıştır ve onun müzisyeni olan *Palestrina* böylesi bir tebdilin ustasıdır. Onun saf gökkuşağı sedası Palestrina'nın daha gençlik döneminin dünyevî madrigallerinde yaşar, âyinlerinin dogmatik anahtar kehmesi ses verdiği anda beliren ani basitliğiyle muzaffer olur. Ritim asgarî hareket ölçüsüne indirgenir, kromatikten,[240] bireysel kırıklık ve mesafe duygularının ifadesi olarak, kaçınılır. Melodi ve polifoni tümüyle aydınlanır, dört sesli cümleler basbayağı iddialı bir etkide bulunur, hükümran bir basitliği sergiler: homofoni[241] (çok defa yalın üçlü seslerle oynaşarak) kesintiye uğratmaz, Hollandalılardan alınma ustaca bir kontrpuanı taçlandırır. Palestrina, efsaneye bakılırsa daha dünyadayken meleklerin korosunu işitmiş olan Aziz Cecilia'nın bir yankısını arar. Böylesi *auditio beatifica*, bir *visio beatifica Dei*'nin[242] Thomas ve Dante idealine tekabül eder; daha da kesinlikle, bir *praeludium vitae aeternae*[243] olarak, müziğin Augustin idealine tekabül eder. Palestrina üslûbu, ortaçağ boyunca teori olarak kalanı, cennetin sofuca da olsa âlimâne teorisini pratik açıdan görünür kılan yegâne tarz ol-

239 Yavaş tempo.

240 Seslerin yarımşar ton arayla birbirini izlemesi.

241 Polifoni çokseslilik, homofoni tekseslilik.

242 Mukaddes duyuş ve tanrının mukaddes görüşü.

243 Cennet yaşamının prelüdü.

muştu. Palestrina'nın sanatı gerçekten melek şarkısının arzu imgesine aktarılmış, müziği fiilen göksel seslerin yankısı olarak dinlenmiştir. Augustin'den beri müziğe teorik açıdan tam da bu yankı sayılarak değer verilmişti; bizzat kendisi kilise ilâhilerinin kendi ihtidasındaki payını teslim etmiş, bizzat kendisi eski küreler armonisini,[244] bu astral-mitsel ilâhiler demetini meleklerin şarkısına dönüştürerek artık gezegensel değil de insan benzeri suret taşıyan bir cennet tınısına çeviren ilk kişi olmuştu. Bu melek şarkısı Rabbin ruhunu kurtardıklarını alacak ve kuşatacaktır, demek Augustin'e göre ilhamını bu Yukarı'dan alan her dünyevî müzik göğe açılan bir kapıdır, bir "*praeludium vitae aeternae, ut a corporeis ad incorporea transeamus*"tur[245] (*de musica* VI, 2). Augustin ortaçağın müzik tasavvurunda cennet düşünün kaynaklarından biriydi; diğeri ise müziği tümüyle bizzat meleklerin dili haline getiren, yani hiyerarşik basamaklı bir mesaja dönüştüren Dionysios Areopagita idi. Müzik şimdi tamamen göksel ve beşerî ahengin bağlamlarını konu edecekti; cennetten *musica mundana*'ya, kozmik âhenge iniyor, oradan *musica humana*'ya, bedenle ruhun uyumuna geçiyor, sonra cennete geri dönüyordu. Astral-mitsel açıdan bunların hepsi elbette henüz, Hıristiyanca vaftiz edilmiş astronomik bir müzik teorisiydi ve gerçek müziğe etkisi ortaçağ boyunca hayli sınırlı kaldı. Palestrina'da *musica coelestis*'e[246] yönelik bir niyet pratiğe nüfuz ediyordu; öyle ki, Papa IV. Pius bir abartmaya cesaret ederek, tam Augustin'in ruhuna uygun olarak, *praeludium vitae aeternae*'yi resimde veya şiirde değil de yalnızca bir müzisyende bulmayı istediğini ve bunun ancak bir müzisyende bulunabileceğini söylemişti: "Dünyevî Kudüs'te bir Yuhanna, Havari Yuhanna'nın semavi Kudüs'te peygamberce bir coşkuyla işittiği o şarkıya ait bir duygu veriyor bize." Melek koroları tabii tözselleştirilmiş bir mitolojidir, tıpkı semavi gül gibi ve *musica coelestis* sadece insanlığın büyük umut tarihine ve onun koyutladığı mekânlara ait-

244 Antik felsefede, Pisagor, evrenin armoniyi ifade eden sayılara göre düzenlendiği tasarımını geliştirmişti. Gökteki cisimlerin hareketlerine bağlı olarak seslerin oluştuğu varsayılıyordu.

245 Cennet yaşamının prelüdü, öyle ki bedenden bedensize geçebiliriz.

246 Göksel müzik.

tir, sağır bir icat olan semaya değil. Nitekim Palestrina'dan beri hiçbir müzik bu *musica coelestis*'i bir mülk olarak tasvire cesaret edememiştir; tüm *Sanctus* ve *Gloria*'nın,[247] tam da müzik sıfatlarıyla, en ürkek *Pianissimo*'da[248] bile talep edilen yansımalar değil de davet ve niyazlar olması beklenir. Beethoven'de son söz olarak kesinlikle bir İsrâfilîlik vardır, fakat daima elden kayıp gitmişin kavranılmazlığının veya umuda vasıl olan Benedictus'un vaadinin bir sözüdür bu. Gerçi Beethoven'de pekâlâ vuslat müziği vardır: bunun en manidar ve nail olmuş olanını, Leonore'nin Florestan'ın zincirlerini çıkardığında, doruk ânının önsezisinde işitiriz; fakat vuslat ve ülkesi asla İngiliz alanlarına yayılmaz. "Yıldızların üzerinde oturmalıdır o": Dokuzuncu Senfoni'nin korosundaki *Misterioso*,[249] salt Kantçı bir Tanrı postülasının ampirik kuşkusuyla harekete geçirilmiş ve kuşatılmıştır, aşkın, şarkısı söylenmiş ve söylenip bitirilebilir bir mükemmelliğe inmez. Müzik bu nedenle göksel varoluş güveninin çöküşünü bilhassa kuvvetli ölçüde paylaşır; ancak öyle bir yapar ki bunu, hem feragat etmeyişiyle hem çokanlamh ama arzu duyusuna, arzunun çözümüne yönelen kanatlanışıyla, yani eğilim-nesnesiyle, İyi-Olmuşun en güçlü ön-Görünüşünü verebilir. Henüz bir somutlanması olmayan, ama mitolojiden de ibaret olmayan, insan için mümkün bir cennetin Ön-Görünüşü. Ütopik uzaklık müziksel kendine-temasın dolaysızlığına dolanır, bu müzik manzarasının yakınlığı ise yine sonuna kadar insanîleştirilmiş bir uzak dünyayla yüklüdür. Müziğin bulunduğu ve umudu kurduğu ufka yaklaştıkça nesnelerinin giderek daha büyük, dolayısıyla daha yakın görünmesini sağlayan o paradoks perspektif vardır müzikte. Palestrina'nm işaret ettiği sükûn da Beethoven'in çok ilerilere doğru çekip giden arzu ve irade özü karşısında yetersiz hale gelmiştir. Ama yine de, vuslatıyla müziğe aynı anda hem sessiz hem büyük bir seda verebilen, ender olarak mümkün bir *Andante*[250] finalinin bir düzeltisidir hâlâ.

247 Kutsallık ve İhtişam.

248 Kısık, hafif sesle.

249 Gizemli.

250 Orta yavaşlıkta.

Tasvir edilen mutluluğa da ters gelir, önceden biliniyor ve kararlaştırılmış olmak. Bundan ötürü, gayrımeskûn istikamete işaret eder, yalnızca bilinen dar alana veya büyüğe ait olan uzaklara değil. Ama her ikisinde de, müziğin de işaret etmekten geri kalmadığı üçüncü bir belirlenim açığa çıkar: derinlerde, uçurumda olan. Bu kategori mağarayla uzaklığı, iç mekânla perspektifi, her ikisini de muhafaza edip ötelerine geçerek birleştirir. *İç mekân*ın bir paradoksu vardır, gerçi dara, yakına, saklıya doğru iğvayla büzülür, fakat aynı zamanda bu darlığın geniş ufkunu içerir. Mekânsal takallüsün [kasılma], ev ve iç mekân inşasının imgeleri, neticede oraya uzanılabildiğinde kendini yitirmeksizin uzağı tözselleştiren bir yoğunluğu paylaşırlar. Böylece hiçbir iç mekân basitçe öylece kalmaz, hiçbir mühim idil kısıtlama içindeki bir mutluluk olarak teslim olmaz; her ikisinde de evrenin zıddı veya evrene tebdil oluş vardır aynı zamanda. Yani, altın mekânı ve altın çağıyla bir araya getirilmiş evrene, küçük ebediyete. Öte yandan büyük dünya resmi: *Ebediyet perspektifi*, tersine, yalnızca uzaklara ilerlemez. Uzakların özlem içeriği, perspektifin okyanussallığı basitçe kozmik olarak kalmaz, cennetin yüksekliği de kozmik-üstü değildir. Bu geniş yücelikte, hatta onun gayrımeskûnluklarında bile, en yoğun yakınların kuyusuna geri giden gizli bir yol kıvrılır, daha ziyade. Sınırsız olanla en derin yakınlık birbiriyle nişanlıdır, ıssız uzakların uçurumu bize yine mağarayı öğretir ve o da yine, Thule kralının kalesinin çevresi gibi uzakları. Böyle bir dersi, en uygun, tekinsiz-gizli biçimiyle, Heinrich Kleist tam da genişliğin bir imgesinde öğretmişti; "Friedrich'in deniz manzarasının uyandırdığı hisler" der o buna. Kleist romantik ressamın *terminus humanitatis*'in[251] ötesindeki bir deniz parçasını tasvir ederken, bir iç içeliğin mırıltısı terennüme başlar: "Deniz kıyısında, sonsuz bir yalnızlıkta ve bulanık göğün altında sınırsız bir su çölüne bakmak harikadır. Oraya gitmiş olmak da vardır bunda, geri dönmek gerektiği de, öteye gitmek istemek de vardır, bunu yapamayacak olmak da, yaşamla ilgili her

251 İnsanlığın sınır noktası.

şeyi kaçırmak da vardır, yine de akıntının hışırtısında, havanın esintisinde, kuşların ıssız çığlığında yaşamın sesini alıyor olmak da. Kalpten gelen bir talep de parçasıdır bunun, doğanın insanda açtığı, –öyle diyeyim–, bir yara da vardır. Ama resmin önündeyken imkânsızdır bu, ve ben resmin kendisinde bulmak istediğimi ancak kendimle resmin arasında bulabildim, kalbimin resimden bir talebiydi ve resmin bende açtığı bir yaraydı bu; böylece kukuletalı ben oldum,[252] resim kumul oldu; özlemle bakmam gereken deniz ise hiç yoktu ortada. Dünyadaki bu konumdan daha hüzünlü ve sıkıntılı bir şey olamaz: ölümün geniş ülkesinde tek bir yaşam kıvılcımı, ıssız çemberde yapayalnız odak noktası. Resim iki veya üç esrarlı nesnesiyle, Young'un gece düşüncelerini[253] taşırmışçasına kıyamet gibi durur orada; tekbiçimliliği ve kıyısızlığıyla ön planında çerçeveden başka bir şeyi olmadığından, dikkatle baktığınızda insanın kirpikleri kesilmiş gibi hissedersiniz. Yine de ressam hiç kuşku yok ki sanatının sahasında yepyeni bir yol açmıştır. Eminim ki onun ruhuyla, [Brandenburg] hudut eyaletinin bir mil karesi resmedilebilirdi, üzerinde tek başına bir karganın dalları didiklediği sarıçalıyla bu resim, hakikaten Ossianik bir tesir uyandırırdı. Evet, bu manzarayı kendi tebeşiri ve suyuyla resmetseniz, inanıyorum ki tilkileri ve kurtları uluturdunuz; hiçbir şüpheye kapılmadan bu tarz manzara ressamlığına getirilebilecek en kuvvetli övgü budur." Dünyanın sona erdiği ebediyet ile yakından her bakışın yeraltına indiği yalnız-karanlık insan, böylece çehrelerini değiştirirler. Aslında Caspar David Friedrich'in resim tarzı böyle değildir, tersine: uzaklara olan daimî özlemi yakınlıkla uzaklığı hoyratça birbirinden koparır, ikisi arasında bir ara dünya resmedilmemiştir. Fakat tam da bu sayede, Kleist'in resmin karşısındaki yaratıcı teessürü yakınla uzak, odak nokta ile çember arasında böylesi olağanüstü bir yay çizebilir. Kleist'in sessiz kıyameti, insanla doğanın ikisinin birden oldukları ve ikisinin de olmadıkları bir uçurumda yaşam kıvılcımını yeniden elde eder. Göz resme bakmakla kaybolur, bakan mesafesiyle beraber kaybolur, resim dışarıda duran insanı yaralar,

252 Söz konusu resimde, sahilde kukuletalı bir rahip görünür.

253 18. yüzyıl İngiliz şairi Edward Young'un en önemli şiirlerinden biri: "Dertler veya Gece Düşünceleri".

"insanın kirpikleri kesilmiş gibi", ama denizi de yaralar, "özlemle bakmam gereken deniz ise hiç yoktu ortada". Bakandan kukuletalıya giden, denizden kumula geri dönen, adlandırması güç bir şey zuhur eder; her ikisi, kukuleta ve kumul bir olurlar, "ıssız çemberde yapayalnız odak noktası", "hakikaten Ossianik tesiriyle" görünmez olanın uçurumu. Mutluluk vardır burada, Thule'nin mutluluğu, ama kararlaştırılmış, ayarlanmış, yerelliği kataloglanmış bir mutluluk değil. İyice tuhaf biçimde, tilkilerin ve kurtların ulumaları arasında, tükenmekte olan bir dünyanın kenarında, bu lakonizm içinde, merkezî bir arzu manzarası belirir: "iki veya üç esrarlı nesnesiyle", özne-evi. Yapayalnız odak noktasıyla bu ıssız çemberde arta kalan yalnız bunlardır, pekâlâ da nesneler olarak kalırlar, ancak artık hiçbir yabancılık taşımayan nesneler. Öyle ki, aynı biçimde hatta daha iyisi, nesne-evinden de söz edilebilir; hele, doğal nesnelerinin derine yayılması düşünüldüğünde, özneyi de nesneyi de yoğunlaştıran bir evden söz edilebilir. Bütün resim tasvirleri içinde en çok bu, özne ile nesne arasındaki *hiatus*'a[254] nüfuz etmiş, onun içini çöküşle ve alışılmamış bir Kudüs gecesi ve sisiyle doldurmuştur.

Yalnız burada, bu en yakındaki sapada, göremez ve nefes alamaz insan. Kleist'm tasviri en derinlerinden biridir, lâkin bildik güneş yükselmez artık, başka bir güneş de henüz yoktur görünürde. Friedrich'in deniz manzarası ancak büyük ressamlığın ufkunun bize bildirdiği böylesi merkezî teessürlerde, böylesi kudretli bir idrakin nüfuzunu içeren tasvirlerde varolabilir; insanla uzakların birliği, perspektifin bin bir türlü Mona Lisa'ya ve onun da dünyanın bin bir türlü kenarının perspektifine dönüşü. Yine de tüm insanî-aşkın resim mekânları, Kleist'ın tasvir ettiğine kıyasla neredeyse gelenekseldirler, biri hariç: Sistineli Meryem'in mekânı. Hep resmedilenden başkadır Sistineli Meryem, en cesur resimdir ve manzarası da en esrarlı manzaradır. Güneyli denen mekân yoktur burada, sapasağlam inşa edilmiş sahne yoktur, çeşitlenen, içindeki olaylarla belirlenen yapısıyla kuzeyli denen mekân da görülmez. Güneyli mekân anlamında, geometrik bir bütün olarak görülebilirlik vardır Raffael'in resminde, fakat oradaki figüre bir konum belirlemez; ne yakın ne uzak, ne bu dünya

254 Boşluk.

ne öte dünya. Meryem, resimdeki hâlesini içine alan acayip perdenin hem önünde hem arasında hem arkasında sahnır. Aşağı inmekle yukarı çıkar, yukarı çıkmakla aşağı iner, mekânı hem kaçırılmanın hem eve dönüşün mekânıdır. Bu salınımda *Madonna gloriosa*'nın[255] Faust'la akrabalığı aşikârdır: yayılmış bir gizemin yumuşaklığı, ölçülemezliğin alımkâr iç dünyası. Franz Marc resimlerin başka bir yerde zuhur edivermemiz olduğunu söylemişti ya; burada, iç mekânla perspektifin karşılıklı birbirlerinin içine geçtikleri ve çözelti haline gelmiş öte dünyayla karıştıkları yersizlikte de, *tüm bir varoluş başka yerde* zuhur eder; bu Her-Yerde'nin arzu manzarasından, vatanın nüfuz edilmişliğinden başka bir şey yoktur artık burada. Böylelikle tabii sanatın sınırına da, şayet aşılmadıysa, erişilmiştir çünkü dinsel sanat daima, onsuz hiçbir şeyin estetik temsilinin yapılamayacağı, duyusal olarak mevcut görünüşü bir kenara kaldırma peşindedir. Güzelliğin, yüceliğin arzu manzarası, estetik Ön-Görünüşte ve estetik Ön-Görünüş olması itibarıyla, dünyayı mahvetmeden kemale erdirme denemesi olarak kalır. Her ikonoklazmın[256] nesnesi olan ve tabii dinsel sanatta da bir gedik açan bu tarz sanal mükemmeliyet, *suo genere*[257] *bir coğrafî zeminde, resmin, operanın, şiirin geniş geniş vaz'edilmiş arzu manzaralarından yükselir*. Genellikle mitolojik kılıklıdır, o kılıkla gizlenmiştir ama asla orada durmaz, kapalı kalmaz; çünkü onun kastı insanın mutluluğudur, insanın mekânının, idilden –hâlâ– mistiğe, iyi halde olması, iyiye gitmesidir. Ön-Görünüş bir mesafeye açılmış ve bir çerçeve içinde yoğunlaşmış mutluluğun bu estetik anlamını verir. Kleist'ın tahayyül ettiği, tilkileri ve kurtları ulutacak kadar kudretli, kalbin talebine yetecek ve yabancılaşmamış bir dünyada doğanın insanda açtığı yarayı kapatacak kadar derin mutluluk – ütopyanın kendi içindeki bu ütopiklik için, durumsuz/konumsuz manzara, resmin Ön-Görünüşünde, en kesin mekân alâmetlerinden biridir. Fakat arzu manzarası her yerde öyledir ki, mutluluğun ihtiyaç duyduğu her şey orada mevcuttur – ne bir eksik ne bir fazla. Sosyalist sanatın görevi, Sahici'nin resmindeki bu şafak hattının da daima aktarıl-

255 Muhteşem Meryem.

256 Heykel ve resmi 'şirk' sayarak yok etme hareketi.

257 Kendi tarzında.

ması olacaktır. Düzeltilmiş ve doğru konmuş bir gece-günü, şen Yunanlıların sabah kızıllığını adlandırdıkları gibi. Sanattaki arzu manzarası bu renkli ön parıltıyla meşguldür işte, hatta tohumu dünyaya düşüp büyümeye başlamış ama henüz olgunlaşmamışken, nesnesi budur onun.

## 41
## *SUB SPECIE AETERNITATIS*[258] VE SÜREÇTE ARZU MANZARASI VE BİLGELİK

"Neyim var ki,
Eğer her şeye sahip değilsem, dedi çömez.
Daha azı daha çoğu var mı ki burada?
Senin hakikatin duyuların mutluluğu gibi mi,
Sadece bir yekûn, azına veya çoğuna sahip
olabileceğimiz
Ama sonunda yine elimizde kalan?
Bölünmemiş, tek olan değil mi o?"
– Schiller, *Sais'in Peçeli Resmi*

"Güneş kadar açık tek bir hakikat varsa, gündür o."
– Hamann, *Aestetica in nuce*

"Kavram çittir, fizik bahçe, etik ise meyve."
– Stoacı Krisippos

### *Ölçüyü arayış*

Düşünme uğruna düşünmek yoktur, hiçbir zaman da olmadı. Düşünmek, bir durumu anlama, durumun içinde kendi vaziyetini anlama isteğiyle başladı. Ardında korkular vardı ve her şeyden önce tatmin edilmesi gereken ihtiyaçlar vardı, kısa yoldan, ölçüp tartarak. İnsanlar üzerinde yürüsün de ilgileri-çıkarı gereği gitmeyi istedikleri yere varsınlar diye yapılmamış bir yol yoktur. O ilgilerin-çıkarların az buçuk vasıtalık ettiği bir dünyada emekleri-

258 Ebediyetin gözünde.

nin üzerine düşen ışıkla açtıkları yollar. Bilgiden-idrakten de arzu manzaraları hâsıl olur böylece; öncelikle yaşamın bir bütün olarak, yani felsefî açıdan tarassut edildiği ve kaçılana, aranana doğru götürülmesi gereken yerde. Çünkü ilk sahiden özgür düşünüş, Yunan düşüncesi, tam da kaçılanla, arananla başlamıştır. Yunan düşüncesi, dünyasını bu hak arzunun, hakka olan arzunun ölçüleriyle açık seçik çizmeye çalışmıştır. Yedi Bilgeler denenleri ele alırsak, hepsi de kuralları ve ana meseleleriyle arkasında durabilecekleri düşünceyi temayüz ettiriyorlardı. Yaşamın ortalarıydı ve şeylerin durumu açısından ortalarda bir yerdeydi, "Aslolan" henüz yoktu ortada; fakat işte tam da bu 'orta' delip geçiyor ve işlerin *bon sens*'e[259] göre yürüdüğü hali vurguluyordu. Dünyanın onlara sunduğu kesitte işler doğru biçimde arzuya uygun yürüdüğü oranda, bu bilgelerin kanaatine göre. Nitekim Bias, Solon ve hikmetli sözlerin sahibi diğer adamlar öncelikle pişmanlığı değil memnuniyeti, yaşam ediminde Tao'nun Yunancası diyebileceğimiz "hiçbir şeyin fazlası olmasın"ı medhetmişlerdir. Gündelik yaşam düzleminde ve çekinik biçimde, tabii: bu hikmetlerin anlamı, düşünce formunda ve korunaklı bir yuva sunan sükûnet formunda bir ölü-doğayı temsil eder. Burada ve devamında da her şeyin onun üzerine ve karşısına kurulacağı endişenin temelinde, yaşamın geçiciliği ve kırılganlığı, yaşamın bütün koşullarının güvensizliği yatar. Simonides'in, insanların ormandaki yapraklar gibi yere döküldüklerine dair şikâyeti, tüm erken Yunan düşünüşünü kat eder; keza her şeyin en sükûnetle ve en uzun orta'da korunabileceğine dair kabul de boydan boya keser bu düşünüşü. Demek Yedi Bilgelere bu adın verilmesinin sebebi, onların düşüncesinin şu düzensiz yaşamda selâmetin ölçü ve uyumunu arıyor olmasındandır. Yeni bir maharetle, bir kalıcılığın, φύσις[260] olarak tanımlanan şeyin muhtemelen en eski anlamı olan yaşlanmamanın, bir arada tutmanın anahtarını vermesidir. Aptallar ölçüden çıkmış olanın etrafında, ki selâmet onda değildir, bir dolu nafile huzursuzluk yaratırlar; her zaman kuşkucu olan bilgeler ise dengeli, mutedil olanı tutarlar. İnsanın ve şeylerin *bon sens*'i aynı anda orada olmalıdır, en arzulanır biçimiyle. Hal ve vaziyet terazi-

259 Sağduyu.

260 Physis: Doğa.

si dengede olmalıdır, her şeyin iyi olacağı doğru düzgün bir değişim. Stoa'dan Goethe'ye dek hep "sağlıklı" olarak ve onun dayanağı olarak tanımlanmış olandır değişim, boydan boya bu dünyadan geçer. Çekici bir şekilde, hakiki varlığın kendisiyle örtüşür orada, her zaman uçlar arasında toparlanan basitin ülkesi suretinde. Hakiki olan da sürekli hak olanı düşünenle, böylelikle 'iyi dünya' olanla kısıtlar kendini. O iyi dünya, evin, avlunun, bahçenin gözümüze gösterdiği kadar sükûnet içinde uzanmıyorsa da orada.

### *Aslî maddede ve yasada "Aslolan"*

Büyük düşünce, zuhur ettiği anda, daha keskin biçimde şeylere vermiştir kendini. Aydınlatıcı, eskimiş âdetlere, öte dünyanın sisine karşı, fakat aynı zamanda salt duyusal görünüşe de karşı. Ve özün bulunabileceğine, konu suysa bile onun da kirişleri olduğuna itimat edilmiştir. Yani, "Aslolanın", dost bir madde olarak, taşıyıcı *Physis*[261] olarak, insana akraba bir şey olduğuna. Aynının ancak aynı tarafından algılanabileceği, hele kavranmasının ancak aynı tarafından mümkün olduğunu belirten karşı sav, ön-Sokratik denen düşünüşü salt bilgi teorisi açısından güvenle kat eder. Ancak Empedokles'te bilincine varılsa da, Thales'te zımnen, Heraklit'teyse belirgin biçimde bu temel vardır. Öyle ki, soğuğu ancak soğukla, sıcağı ancak sıcak vasıtasıyla kavrayabiliriz, nefreti ancak nefretle, sevgiyi ancak sevgiyle; insanın ve dünyanın her konusunda bu böyledir. Bu durum, sonra Plotin'de ve Goethe'de her iki yanıyla mükemmel olanın alabildiğine genişletilmesine varmıştır: "Göz güneşsi olmasaydı, asla bakamazdı güneşe." Bu seçilmiş yakınlıklara[262] dair malûmat, Heraklit'in dur durak bilmeyen *yaşam ateşinden* Eleatlar'ın[263] hareketsiz *varlık küresine* kadar değişebilir; ancak bu "Asıl" veya aslî-ilksel madde ile devinimini ve hakiki özünü insanda bulan bir "Aslolan"ın eş tutulması ortaktır. Bundan ötürü Heraklit, ruh ne kadar kuru ve ateşli olursa, aklın ilk ateşine o kadar iyi iştirak edeceğini söyler (*Die Fragmente der Vorsokratiker* [Ön-Sok-

261 Beden.

262 Goethe'nin bir romanının adı.

263 Eski Yunan'ın en eski felsefe okullarından biri, ön-Sokratiklerden.

ratiklerin Fragmanları], Diels, 118). Bundan ötürü Parmenides, sarsılmaz adaletin tanrıçaları Themis ile Dike'nin, değiştirilmesi imkânsız Hen kai Pan'ın[264] tahtının, "güzelce toparlanmış hakikatin sağlam kalbinin" olduğu yerde peçelerini gözlerine kaldırdıklarını söyler (*age.*, I). Asl'ın değer rengine boyalı bu çizimleriyle, Heraklit'in şaşırtıcı ekonomik refleksi arasında pek çelişki yoktur: "Bütün şeyler ateşle mübadele edilebilir, ateş de her şeyle mübadele edilebilir, tıpkı altına karşı mal ve mala karşı altın gibi" (*age.*, 90). Çünkü bu cümlede, İyonya ticaret şehirlerinde erken uyanan mal düşüncesi, kendini kozmikleştirmek suretiyle, altının alegorik kahcı değeriyle buluşur. Altının kendisi gibi, zaten pek kıymetli olan, "hiçbir tanrı ve hiçbir insan tarafından yapılmamış, ölçüsünce sürekli yeniden sönüp sürekli yeniden alevlenen" (*age.*, 30) ateş de parlar; böylece tersine, statik Hen kai Pan da her türlü değişimden uzak tutulur. Tabii bilinçli olarak ilk kez Empedokles, ancak aynının aynıyı algılayabileceğine, kavrayabileceğine dair seçici cümleyi formüle etmişti. Ve bu aynı burada da kesinlikle sıcak veya soğukla kısıtlı değildir, şeylerin tedavülündeki iradîliğin anahtarı olarak sunar kendini – daha aşağısı değil. Nitekim Empedokles yalnızca sempatetik[265] yaklaşmaz unsurlara, bunlar arasında değerlerin bir tür yaşam sürdüğünü de görür: "Toprağımızla dünyaya bakarız, suyumuzla suyu görürüz, havamızla tanrısal havayı, ateşimizle mahvedici ateşi, sevgimizle aşkı görürüz ve hazin nefretimizle de (dünyanın) nefretini" (*age.*, 109). Burada ilk kez, dört unsurun hareketlerinde, ayrılmalarında, bağlantılarında sevgi ve nefret gibi ana duyulara rastlarız. Böylece ilk kez dünyada nesnel olarak hareket geçirici bir etken olarak tanımlanan, bu iradî nüfuzdan, bizzat "çıkar"dan aşağısı değildir – tahribat dolu, ama neticede inşayla dolu bir mayalanan manzara. Çünkü νεῖκος,[266] nefret, nasıl evreni rahatsız ediyor, tahrip ediyorsa, güzelce toparlananı sürekli yeniden ayırıyorsa, Empedoklesçi *duyu maddesinde* de rahatsızlık sükûnun en kuvvetli arayıcısıdır. Nihayetinde φιλία,[267] sevgi,

264 Bir ve Her Şey.

265 Ortak duyguyla.

266 Neykos: Mücadele, çekişme.

267 Filia: Dostluk.

unsurları hakiki bir arzu ülkesinde yeniden bir araya getirir, ta ki hepsi tam bir uyum içinde birleşene kadar. Bu uyum en mükemmel formu içinde, nefret girdabının son ve muzaffer karşıt imgesi olan Sphairos'u[268] oluşturur. Bütün bunlarla Empedokles, her şeyin babası olarak çatışmayı gören Heraklitçi fikre yaklaşır. Tabii çatışmayı baba olarak görmemekle kalmayıp daha ziyade kötü dev olarak görmekle bu düşünceyi yine gevşetir, böylece Heraklit'in üretken diyalektiği kaybolup gider. Lâkin mutlak uyumun erken doğumunda kayboluyordur o diyalektik; yeniden imal edilen, yalnızca sevginin harekete geçirdiği Özün içinde, baştan aşağı arzu imgesi suretinde kehanet edildiği gibi, rüzgârsız. "O, İris'in kuşağı!/ çağıldayan suların üzerinde/ gümüş bulutlar arasından dalgalar havalandığında/ senin olduğunca,/ işte sevincim budur benim" – Hölderlin'in Empedokles'in ardından nazmettiği bu sözler, bu yüceltilen manzaradaki gökkuşağı ışığını gerçekten yeniler. Aynı, aynınca kavranır; yalnızca topraksı olan toprağı kavramaz yani, semâ da en yüksek unsuru kavrar: hava unsuru olan ruh vasıtasıyla.

Kuvvetli arzudur bu, ona tekabül etmesi gereken Dışarısı ile beraber. En ayık ve en önemli ön-Sokratik denen filozof ise sağlam, bilinçli materyalist bir zeminde durur: Demokrit. *Physis* tüm mitsel hatların büyüsünden arındırılmıştır ama bu sayede değer ölçüsünce aydınlatılmıştır, yekpâre, dostâne. Demonik olanın mahsus en karanlığı: kader tanrıçası Moira hatırlanır, fakat zaferle hatırlanır. Kader tümüyle anlaşılabilir nedensel zorunluluk halini alır. Dünyada olup biten her şeyin yegâne açıklanma temeli budur ve böylece *aydınlatılan zorunluluk* olarak Ananke[269] artık hayaletler ve bulutlardan azâde, yeni, tümüyle soğutulmuş bir semâdır ve maddenin tüm devinimleri ve görünüşleri içredir, şimdiden. Bu bilgiye etki eden, Demokrit'e göre insanın en istenir, en mutlu yanıdır, γαλήνη'dir,[270] denizin sükûnetidir (*Diog.* IX), ancak sükûnetin arzu imgesi aynı zamanda bizzat kanunun hükmettiği manzaranın imgesidir. İnsan ruhunu oluşturan "ateş

268 Pisagorcu evren tasarımında, merkezî ateşin etrafında batıdan doğuya doğru dönen on saydam küre.

269 Kader veya zorunluluk tanrıçası.

270 Galene: Sakin, sükûnet.

atomlarının" ince ve zarif hareketi, yalnızca sükûnetli bir mutluluk vermez, –yine aynıyı aynıyla idrak ederek–, dünyayı kavrar; bu dünya eşit yürüyüşün, sebeplere dayalı kaçınılmaz ama anlaşılabilir zorunlulukların dünyasıdır. Epikür ve Lucretius sonraları bu manzaradaki korkusuzluk unsurunu vurguladılar, Stoacılar ise –zorunluluğa daha da fazla kıymet vererek– dünyaya itimadı. Demokrit'te ebedî öz, ağırlıkları vasıtasıyla devinen ve dünyayı oluşturan atomlardır. Ama hiç şüphe yok: bu doğal zorunluluk aynı zamanda onun mutluluk dileklerini tatmin eden bir yorumu barındırır; ufukta o da görünüyordur; açık baht.

### *Kant ve akledilebilir ülke; Platon, Eros ve dünya piramidi*

Düşünce ancak çok sonraları insana yönelmiş, onu mesele etmiştir. Sofistler şu iç bakış denen şeyi getirdiler, tabii doğuştan, sonraki algılanışındaki, özellikle Alman algısındaki içe dönük anlamıyla değil, kuşkucu anlamıyla. Kolonilerde daha önce gerçekleşen aydınlanmadan farklı olarak aranan "Aslolanı" öznel etkene dahil eden Atina Aydınlanmasının bir parçasıdır bu. Bu aydınlanma, ya Sofistler'deki gibi "Aslolanı" az veya çok bireyci tarzda ufalar, ya da Sokrates'teki gibi felsefî zenaatle (σοφός,[271] bilge kelimesinin ilk anlamı zenaatkâr idi) onu öznede yeniden ortaya çıkarmaya çalışır. Ama o da öznel veya antropolojik kalır: "Ağaçlardan bir şey öğrenilmez, şehirdeki insanlardansa pekâlâ öğrenilir." Demek *Physis* birinci olmaktan çıkar, onun yerine ruh, zihin, tin birincil olacaktır. İdealist bilinç böylece başlar ve –nice biçimiyle, az veya çok gerici tarzda mitsel bilinci de tekrar içeri sokarak– kaplar dünyayı. Tabii bu şekilde salıverilen idealizm, tindeki şifasız tek yanlılıklarına ve abartılarına rağmen, felsefî gelişmenin en önemli anti-tez mayalarından biri olmuştur – tam da bizzat materyalizm açısından. Gerek öznelci girişimi ile, yani Sofist kuşkudan beri artık devre dışı bırakılması mümkün olmayan bilgi teorisindeki dikeni bakımından önemlidir, gerekse dünyadaki mantıkîliğin sürekli gözlenmesinden çıkartılabilecek belirlemelerin zenginliği bakımından önemlidir. Her ne ka-

271 Sophos: Bilge.

dar bu mantıklılık kafası üzerine oturtulmuş olsa, yani maddî dayanak her şeyi taşıyan özneye dönüştürülse de. İdealizmlerin aslında deneye dayalı zenginliğinde, arzu içeriklerine, yani *ideallere* dayalı yeni bir perspektifin de bulunduğunu ayrıca izaha gerek yoktur; özneden, ama icabında nesnenin eğilimlerinden de çıkar bu. Şunu da saptamalıyız: Felsefe tarihinde materyalizmle idealizm arasındaki mücadele, bir spor müsabakasındaki gibi iki takım halinde tasavvur edilemez. Dessau-Schwerin, Dinamo-Turbine,[272] materyalistler-idealistler, bir tarafın formasında koca bir M, ötekinin İ. Oysa bu mücadele sıklıkla önemli felsefelerin kendi içinde cereyan eder. Sokrates'te değil, öyle koyu koyu vurgulanan büyük idealist Platon'da (onun Demokrit'i bir defa bile anmaması manidardır) değil, ama Stoa'da, Aristoteles'te, Leibniz'de, Hegel'de. Keza, öznel etkenin Sokrates'ten gelen dizinin en büyüğünde, *Kant*'ta. Zira onun 1755'teki *Gök Teorisi* neredeyse saf mekanik-materyalisttir, *Saf Aklın Eleştirisi* ise aşkın olana yönelik bir girişimidir, tümüyle idealisttir, mamâfih nesnesi münhasıran Newton mekaniğidir ve tanrı, özgürlük, ölümsüzlük gibi idealist fikirler bilimin dışına sürülür. Buna mukabil bunlar, koşulların kesintisiz bağlantılarının hâlihazır dünyasında mevcut bulunmayan "kayıtsız koşulsuzun fikirleri" olarak, idealin tüm – yine reel olmayan– mükemmellik imgeleriyle (nihayetinde 'en yüksek iyi' olmak üzere), inancın içinde reel olmayan bir yer tutmalıdırlar. Demek Kant gerçi "imana yer açmak için bilgiyi yükseltmek" istiyordur, fakat yükseltilecek/aşılacak olan kesinlikle bilginin *tamamı* değildir, hele mekaniğin çok yüceltilen bilgisi hiç değildir; her şeyden önce, sanki bunlar "aşkın görünüş"ten öte bir şeymişçesine, sanki mevcut ampirik gerçeklikmişçesine "kayıtsız koşulsuzun fikirleriyle" meşgul olan yanlış, dogmatik bilgidir. "Aslolanın" son kertede dünyada ancak uğruna çabalanabilir olan bir "mutlak"a indirgenmesiyle beraber, bilhassa vurgulanan bir arzu manzarası, yani felsefede mükemmelliğin manzarası zuhur eder; oluştaki materyalizm korunarak, emir kipindeki soyut-koyutlayıcı idealizmle. Böylece *–materyalist-idealist ittifakın ortasında–* fazlasıyla mekanik ve fazlasıyla bağlarından kopmuş, akledilebilir bir yeni iki dünyalı krallık meydana gelir.

272 Doğu Almanya şehirleri ve (sanayi işletmelerine dayanan) futbol takımı adları.

Tam da eleştirellik-öncesi, yani henüz o kadar ikici [düalist] olmayan Kant'ın "inancının" en üst perdesinde asla salt gayrı-dünyevî olmaması, manidardır. "Herhangi bir sadakatin ya da İmtihandan önce sızmış başka bir eğilimin, ruhumu her türlü lehte ve aleyhte sebebi tayin etmekten alıkoyacağını zannetmem – bir tek istisnayla. Aklın terazisi tamamen tarafsız değildir ve *gelecekteki umut* yazılı kefenin mekanik bir üstünlüğü vardır, öyle ki, o kefeye düşen hafif sebepler bile, başlı başına ağır spekülasyonların olduğu öteki kefeyi yukarı kaldırırlar. Herhalde düzeltemeyeceğim ve aslında hiçbir zaman da düzeltmek istemediğim yegâne yanlışlık budur" (*Träume eines Geistersehers* [Bir Ruh Görücüsünün Düşleri], *Werke*, Hartenstein, II, s. 357). Bu, mekânı ve zemini itibarıyla görünüşte sadece ayrılmış ruhlar ve bunların müstakbel dünyasıyla ilgilidir, ne var ki hakikatte, o dünyanın geçidinin ölüm değil dünya yurttaşlığına dayalı [kozmopolit] tarih olduğunu söyleyen o önemli cümle, akledilebilir bir ülkeyi içerir. Zaten Kant geç döneminde "gelecekteki umudu", "insan cinsinin daima daha iyiye doğru yürümüş ve ilerde de yürüyecek olmasına" bağlayacaktı (*Streit der Fakultäten* [Fakülteler Çatışması], *Werke VII*, s. 402). "Ampirik ifâ/tamamlanma olarak *öngöremeyeceğimiz*, ancak dünyada mümkün olan en yüksek iyiye doğru kesintisiz ilerleme ve yaklaşma halinde *göz dikebileceğimiz*, yani hazırlığını yapabileceğimiz" ahlâk yasasının gerçekleşmesinin teşkil ettiği güzel ideal anlamında (*Religion innerhalb der Grenzen* [Aklın Sınırları İçinde Din], *Werke VI*, s. 234 vd.). Kant'ta bu umut perspektifi, tanrının yeryüzündeki *Citoyen*'ce [yurttaş] aydınlatılan ahlâkî krallığına varır, nihayetinde. Alman felâketi gerçi bu arzu imgesini her seferinde tarihsel devinim içindeki gerçeklikten kopardı, böylece Kant'ta bu imge kuvvetle içe dönük ve ebedî sonsuzlukta soyut kaldı. Bu soyutluk ve uzaklık Kant'ta bir öte dünyanın değil, emeğiyle yükselecek, teşvik edilmesi gereken bir insanlığın göğünün çerçevesini çiziyordu. Kayıtsız koşulsuzun fikirlerini (tanrı, özgürlük, ölümsüzlük) salt ahlâkîlikle ilişkilendiren postülalar buna hizmet ederler. İdealler, "insan aklı alanında tam ve mükemmelin düzenleyici kavramları" olarak buna hizmet ederler. Postülalar, kayıtsız koşulsuzun fikirleri ve idealler böylece emsalsiz bir yıldızlar semâsı oluştururlar: saf pratik ak-

lın yıldızlı göğü. Burada imgenin tekabüliyeti o kadar ileri gider ki, bütün bu soylu ışıklar, tıpkı yıldızlar gibi, yüceliklerini sadece saf normatif olarak yayar, gece göğünün ara uzamlarını ampirik olarak aydınlatmazlar. "Her zaman belirli kavramlara dayanan ve kâh uyarak kâh değerlendirerek kurallara ve Asl'a hizmet etmesi gereken *aklın idealleriyle* ilgili durum, budur" (*Werke III*, s. 392). Kant, ateşini Platon'dan yakmış olanlara ait sayılmaya kesinkes karşı çıkar, ne var ki tabii kendi idealizmi, Platonik Asıl'ları veya fikirleri kısmen metafizik oluştan ahlâkî emir kipine taşımasına yol açmıştır. Şimdi bunlar iyi niyetin ve ahlâkî nihâî ereğin dolayımsız göğü altında, saf, fazlasıyla saf bir gelecekle ışırlar orada.

Buradan bulunmayan saflık, ileride, ama ilkin yukarıda aranmıştır. İkincisi mitsel tarzdır, İyon ve Sicilya ticaret şehirlerinde terk edilmişti bu. Hatta Atina Aydınlanması, Sofistler dünyevî otoritelerin sahteliğini ilan ettiğinde, göksel bir Yukarısının, tanrıların olmadığını da duyurmuş oluyordu. *Platon*, bunun karşısında aristokratik ve mitsel geriye savrulmadır, fakat en tehlikeli ve ne büyük idealistin yüksekliği ve özel ışığı itibarıyla kendiliğinden anlaşılacağı üzere, bundan ibaret değildir. Görülebilir olandan ziyade görülmeze inanmak, o zamana dek örneği olmayan bir arzu düşünürü olarak Platon'a daha kolay geliyordu ve Yukarısı onda bir özleme, bir *Eros*'a, bir yarışa dönüştü – nihayetinde tabii görülemez olanın seyri denen şeye. Sanki dünya alacakaranlıktaymış da yalnızca kavramsal kadim imgeler hakikatmiş, bir tek onlar sahiciymiş, duyusal olmayan saflığın ifâsıymış gibi Pekâlâ bir arzu ülkesidir bu; Spartan düzenle gerici bağlantıları, Mısır sükûnetiyle duygusal ilişkileri fazla, ve suretlerin ve türlerin krallığı olarak dünyayı kaplayan, kavramsal açıdan ikiye katlayan, hiyerarşik olarak eklemlenmiş, idealistçe perdelenmiş bir ülke. Mamâfih arzunun kuvvetli varlığından ötürü, görünüşte gayet saf tinsel seyre varan, fazlasıyla duygusal şeylerin etkisi vardır burada. Kavramak istediği Aynı'ya, duyusal mevcudiyeti olan herhangi bir şeyde rastlayamayacağını söyleyen özlem, böyledir. Kesinlikle yalnızca Aynı'dan değil, keza aynı olmayanın, hâlihazır eksiğin dikeninden oluşması gereken, böylece hakkın hazinesine ne sahip olan ne de olmayan, daimî bir diyalektik itkiyle bu hazineyi arayan *Eros*, böyledir. Nihayet, Platon'un *Symposion*'da-

ki tasvirinde hâlâ sevimli, hatta oyuncu ruhlu olan *Eros*'un *Phaidros*'ta her şeyi başlatan, her şeyi yaratan olduğu *Agon*'un, yarışmanın, imgesi de böyle duygusal bir biçimde kurulmuştur. *Symposion*'un *Eros*'u (203 C-E), "servetin ve yoksulluğun her ikisinin hususiyetlerini taşıyan oğlu" olarak, Sahip-Olmamaktan Sahip-Olmaya doğru ve tersi yönde geçiş halinde ise, *Phaidros*'ta (247 B, C) Mükemmel'e doğru açılan bir kanat ve arabaya koşulmuş bir çift attır, "dimdik yukarı çıkan yol, semânın kemerlerine dek uzanır, ve şimdi tanrılarla beraber o kemerler de yüce Varlığın çevresinde dönerler, renksiz, suretsiz ve tutulmaz." Bilgehk *aşkı* oraya doğru bakar; öncelikle Parmenides'te, Çok ile Bir, Aynı ile Aynı-olmayan gibi belirli çelişkileri kapsadığı oranda diyalektik bir seyirdir/temâşâdır bu, Heraklit'teki gibi dünyanın bütünlüğü üzerinden nesnel bir diyalektik değildir. Bunun yerine tüm dünya, yukarıda olanın aşağıdakinin karanhk uzamına yalnızca yansısını düşürdüğü iki kürenin ikicilliğinde [düalizm] diretir. Tüm geometrik figürleri ve nicel-nitel türleriyle de dönenir orada, Faust monoloğunun Yeni Platonculuğuna kadar giden o güzelliği sunarak: "Nasıl da yükselip alçalıyor göğün güçleri/ ve birbirlerine altın kovalarını uzatıyorlar!/ Selâmet kokusuyla salınarak/ Gökten dünyaya sızarak,/ Ahenkle tüm evreni çınlatıyorlar." Böyle şeyler Goethe'de olanca şeffaflığına rağmen tekçi [monist] olarak kalmaya devam eder; Spinoza'nın geniş *natura sive deus*'u[273] vasıtasıyla iki dünya imgesinin her türlü tınısını kapsayarak, daha doğrusu mağlup ederek. Lâkin Platon'da, dünyanın Yakup'un merdiveninden[274] görünen manzarası, --daha sonra kilise penceresinden görünecektir--, açıkça ışıktan geceye, geceden ışığa bakar. Dünya Platon'da kendinden kalkarak hiçbir şekilde açıklanamaz, hatta kendinde şey, boş mekân olarak mevcut bile değildir; ancak μέθεξις,[275] fikirlere alımlayıcı katılım, παρουσία,[276] fikirlerin kendilerini duyurarak geçerlilik kazanması, şeylere hususiyetlerini, türlerini kazandırır, hurma dal-

273 Doğa veya tanrı.

274 Eski Ahit'te Yakup, düşünde göğe uzanan, meleklerin inip çıktığı bir merdiven görür.

275 Meteksis: Katılma. (Heidegger'de, zamana ve mekâna katılma.)

276 Parusia: Mevcut olma, varolma.

lı, aslanca, güzel, iyi yanlarını yükseltir. Saf Yakup'un merdivenine, gitgide hakikatleşen bir oluşla giderek daha yüksek bir mükemmelliğe yükselen fikirler piramidine kıyasla, bulanıktır bu, salt taklittir. Piramidin ucu, tek ve nihâî belirlenim olarak yüce varlığın mistik belirsizliğine uzanan *iyilik fikri* olmalıdır. Bu fikir aynı zamanda tüm *methexis*'in[277] ve *parusia*'nın[278] ereksel nedeni olmahdır; böylelikle, gördüğümüz gibi başından itibaren özlemle, *Eros*'la, *Agon*'la Platon'un o denli tefekkürcü görünen seyrine refakat etmiş olan güçlü arzu varlığı geri döner. Oradan, en yüksek fikir olan Iyi'den hareketle (Platon bunu, kendisinin de ereksel nedeni olan, τό μέγιστον μάθημα[279] olarak tanımlar, en önemli ders), hem Platon'un hiyerarşik ütopyayla beraber reformcu faaliyeti temellendirilecektir, hem de onun giderek daha yükselen mükemmellikle, giderek daha fazla var olan varlıkla özdeşleştirilmesi, ve tersine – ki bunun geniş sonuçları vardır. Hatta bu son özdeşlikten, fikirlerin semâsında yükseldikçe Platonculuğun arzu manzarasını daima daha gerçek kılması beklenir; nihayetinde Anselmci[280] tanrı kanıtına (*ens perfectissimum – ens realissimum*), hatta Hegel'de "mutlak tinin" gerçeklik yoğunluğu gittikçe artan kendi-için varlığına kadar tesir eden idealist bir esastır bu (ne kadar mükemmelse o kadar gerçektir). Böylelikle Kantçı "ahlâkî nihâî ereğin" reel değil ama ideal belirlenimi için en açığa vurucu zıthk da (*e contrario*) temin edilmiş olur; gerçi böylelikle Kant'ın bütün "normatif kadim imgeleri" gibi iki dünya teorisiyle beraber Platonculuğu varsayar fakat reel varlığı, üstelik ideallerle beraber yükselen reel varlığı da, dışarıda bırakır. İdeal ülke, nihâî fikir, Iyi fikri bakımından, aynıdır; ancak Kant'ta bu ülke umuda aitken ve maalesef ancak gerçekleşmesine sonsuz yaklaştıkça var olurken, Platon'da her türlü oluştan uzaklaşmış en kuvvetli gerçekliktedir. Özellikle yaşlılık dönemi eserinde, *Philebos*'ta Platon Iyi fikrini böyle teleolojik-reel bir merkezî güneş gibi geliştirmiş-

277 Platon'da, şeylerin fikirlere 'katılarak' var olmalarını anlatan kavram.

278 Mevcudiyet.

279 To megistan matema: En yüksek bilgi.

280 11. yüzyıl sonu/12. yüzyıl başı Canterbury Başpiskoposu. Skolastiğin "babası" sayılır. Ontolojik bir tanrı tanımı yapmıştır: "Tanrı, kendisinden daha büyük bir şey düşünülemeyecek olandır."

tir ve buranın iki girişi vardır: hem haz hem tetkik, "arzuya değer ve (reel) mükemmel" (61 A). Buranın merkezcil kuvveti, Aristoteles'inki, Leibniz'inki, Hegel'inki gibi bunun dışında pek az ikici olan fakat reel-teleolojik felsefeler üzerindeki etkisini sürdüren *Eros ve Agon Platonculuğunun* kantaşı idi. *Eros* Aristoteles'te maddenin forma yönelik itkisidir (ὁρμή[281]), en üst düzeyde saf forma = tanrıya yönelik itkidir bu; böylece dünya kendi kendini tecessüm ettiren form olarak ışıldar. Leibniz'de *Eros, inquiétude poussante*[282] veya monadların evrenin giderek daha uyanık, daha zengin hale gelen yansıması (*repraesentatio*) eğilimidir; böylece dünya kendi kendini aydınlatan bir ışık olarak parlar. Hegel'de *Eros* diyalektik biçimlendirmenin, dönüştürmenin nüfuz gücüdür, soyut Kendinde'nin Hades'inden çıkıp Kendi-Dışında'nın fiziksel ormanından geçip Kendi-İçin olarak kültüre ulaşır; böylece dünya burada kendini dışarı boşaltan, kendi kendisiyle kenetlenen tinsel içeriğin süreci olarak ışır. Bunların hepsi kendi arzularının ve onun hedefinin semâsına yönelmiş idealizmlerdir, fakat yalnızca hiyerarşik Platon krallığı olmaksızın nesnelleşemeyecek idealizmler değil, tam da dünyanın kendi kendisinden hareketle idrakini Demokrit ve Demokritçiliğin çok ötesinde genişletmiş idealizmlerdir. Başlangıçta o kadar durağan olan fikirler piramidini, gelişen bir ard ardalığa dahil edip dönüştürerek yapmışlardır bunu; hâlâ tüketilmemiş yeni bir perspektif belirmiştir böylece: içkin teolojinin perspektifi.

### *Bruno ve sonsuz sanat eseri; Spinoza ve kristal olarak dünya*

Ve şimdi düşünce tekrar dışarı döner ki, yeniden maddeye bakabilsin. Bu-dünyadan başka bir şeye nişanh olmadıkları müddetçe, daha yeni burjuva tutumlarda olan buydu. Bu-dünyanın bahçesine gitmeyi ve orada yalnızca çalışmayı değil, tadına da varmayı istedikleri müddetçe. Nitekim Thales verim getiren suyun, Anaksimenes can veren havanın her yeri sarmasını sağlamıştı, her ikisi de dünyevî sofulukla yapmışlardı bunu. Madde yüceltiliyor ve

281 Horme: Atak. Aristoteles'te başlama noktası.

282 Bastıran huzursuzluk.

ona ruh katılıyor, semâvî olan da –ille o– bunun içinde yerini buluyordu. Ama bunun *Giordano Bruno*'nun bakışındakinden daha güzel ve öncelikle daha geniş olduğu bir örnek yoktur; bu bakış nihayet yine ilk İyonyalı düşünürler gibi (Bruno bilinçli olarak över onları) maddî-içkin olmak istiyordu ama bunu yaparken uzak görüşlüydü. Alışılmışın göze görünürlüğü, keşifler ve Kopernikçi dönüşüm çağında artık fazla dar gelir: "Bizden başka yaratıkların, başka duyuların ve bizim bildiğimizden başka bir aklın olmadığını düşünmek," der Bruno, "açık ki ahmakçadır." Sınırsıza yönelik kendisi de muazzam bir arzu devreye girer şimdi, *il eroico furore*,[283] okyanussal bir duygu, kozmik bir bilinç, aşağıda bulutlar ve yukarıda, etrafında sadece güneş ve yıldızların olduğu yüksek bir dağ tepesindeki gibi. Bruno böyle öne çıkar, sonsuzluğun filozof bir ozanı, Kopernik'in ruhunu taşır ama çok ötesine geçer, onun sabit yıldızları kondurduğu göğün tavanını da yıkıyordur zira. Bu dünyadaki sonsuza açılan perspektif, resimlerde, Jan van Eyck'in büyük ufkunda, düşüncelerdekinden çok daha önce belirmiştir; Lille'li Alain'in, Cusa'lı Nikolaus'un önemli hazırlıklarına rağmen. Şimdi bu yeni uzam, bu merkezkaç uzam, çepeçevre dünyanın etrafına sarılır, sadece ufka değil, doruğa da uzanır; böylece sadece dünya değil güneş de merkez nokta olmaktan çıkar, geriye yalnızca odak noktası her yer olan sonsuz uzam kalır. "Asgarî" ve "Azamî", şimdi bu kapsayıcı sonsuzda ahenk sağlamalıdırlar; Asgarî, nokta, Atom, monad olarak, Azamî ise bu bireysel içerikleri kapsayan evren olarak. Ölü bir uzamdaki gibi sayısal biçimde değil de, dünyaya içkin olan ilkenin tükenmez faaliyetinin, zengin olduğu kadar farklı biçimlendirmeleri vaz'edeceği şekilde. Ama aynı zamanda evrenin *Bütünü* yine tüm bu farklılıkların dengesi olarak kutlanır; öyle ki, dünya-sarhoşluğu bu seviyeye çıktığında sahiden varlığın bütün bulutlarını kendi altında görür, öyle görmek ister. Demek gölgeyle ışık arasındaki farklar, her şeyden önce de gölgelerin kendisi, keza ahenk içinde dengelemelidirler kendilerini, *sub specie toti*,[284] aynı ve aynı değil gibi, hareket ve sükûn gibi, nihayet olasılık ve ger-

283 Kahramanca tutku. Bruno'nun erken dönem eserlerinden biri *Kahramanca Tutkular Hakkında* adını taşır.

284 Herkesin gözü önünde.

çeklik gibi. Özellikle sonuncusu: Evrenin tamamlanmış bir evren olarak boşaltılıp bitmişliğini iddia etmek suretiyle, dünyanın *bütünlüğünde*, kendine mahsus, hâlâ mevcut bir olasılığın varlığının inkârı, Bruno'nun sonsuzluk perspektifinde tuhaf bir kesintiyi ifade eder; *kozmik olarak mevcut bir tamamlanmışlığın/mükemmelliğin* arzu imgesine uygun bir kesintidir bu. Çünkü Bruno'ya göre yalnızca sonlu şeyler, olabilecekleri her şey değildirler; şeylerin içinde mukim oluşturucu güç, yeni formlar yaratmaktan asla yorulmaz. Ancak evrenin bütününde olası olanla gerçek olan mükemmelen örtüşmelidirler, çünkü evren mükemmelin kendisidir. Çünkü henüz gerçekleşmemiş bir olasılığı barındırsaydı içinde, bütün olasılıklar onda gerçekleşmiş olmasaydı, o zaman bir eksiği olurdu, –diye akıl yürütür Bruno–, demek ki mükemmel olmazdı. Böylece Bruno, her yerde hedefine varmış sayılan sanat üzerinden, klasik ahenk kavramını ve Rönesans'ınkini değil, skolastik teolojinin *Ens perfectissimum*'unu[285] da evrene aktarır. Üstüne bir de, dünyanın gerçekleşmemişliklerinin açık seçik görünmesine rağmen, *io ipso* bütün olasılıkların gerçekleştiği mutlak gerçeklik olarak, Nicolaus Cusanus'un tanrısal "*Possest*"ini, tanrının "Olabilir"ini ekler. Böylece Bruno sonsuzluğa yine bir sonluluk sokmuştur, evrenin kendisindeki Büyüklüğün, Bütünün statik kapanmışlığıdır bu; geleceğe uzanan bu noktada, göğün tavanı henüz yıkılmış değildir. Tabii buna ayartan teoloji değil, –bu büyük antiteist söz konusu olduğunda kendiliğinden anlaşılacağı üzere–, *tamamlanmış/mükemmel sanat eseri* olarak dünyanın teşkil ettiği büyük arzu imgesidir nihayetinde. Ve bu sanat eseri sanatçıya, sanatçı suretindeki tanrısallığa işaret eder – tam da doğanın kendi içinde, dünyaya içkin ve işçice-ustaca bir tanrısallıktır bu. Böylece Bruno, olasılığı dünyanın *Totum*'unda değilse de bu *Totum* içinde tek tek biçimlendirici olan her şeyle ve özellikle oradaki işçice-ustaca unsurla: *natura naturans*'la[286] ilgili olarak tekrar devreye sokmuştur. Bu onları biçimlendirerek şeylerin arasında dolanan yaşam ateşidir, Heraklit'in πῦρ τεχνικόν'udur,[287] fakat *ayrılmaz biçimde maddeye bağlıdır*. Madde doğuran rahimdir, potan-

285 Mükemmel varlık.

286 Yaratıcı doğa, kendini yaratan doğa.

287 Pur tekhnikon: Zenaatların kaynağı olan ateş; yaratma, yapma gücü.

siyel olarak bütün formları ve form suretlerini içerir, aynı zamanda onları *kendi kuvveleriyle* ışığa çıkarır: "Böylece tanrılığın ve bizi rahminden çıkartan, koruyan ve tekrar bağrına alan bu Doğa-Ana'nın, onlara daha lâyık bir görünüşüne ulaşırız ve herhangi bir bedenin ruhtan yoksun olduğuna, hatta bazı yalancıların iddia ettiği gibi maddenin kimyasal maddelerin gübre çukurundan başka bir şey olmadığına inanmayacağız artık." (*Werke*, 1909, VI, s. 120 vd.) Maddenin insan formu altında başka "boyutları" vardır, at formu altında başka, mersin ağacı formu altında başka, göz formu altında başka; fakat eşit derecede bunların hepsinin potansiyeline sahiptir, bunları oluşturup biçimlendirmenin kuvvesini de taşır. Metallerde, bitkilerde, hayvanlardaki oluşturucu unsur, insanda düşünen ve örgütleyen unsur, hep aynı maddî ilkedir, yalnız sonsuzca farklı biçimde dışlaştırır kendini. Bruno, doğru sonucu çıkartarak, formsuz madde-gayrımaddî form ayrımını saf soyutlama sayarak bir kenara bırakır. Bunun yerine maddeyi "*dator formarum*"[288] olarak, ana-doğa (*natura naturans*) ile suretlerin-doğasınm (*natura naturata*) birliği olarak kutlular; böylece Aristoteles'in, takipçisi Straton tarafından, yorumcusu Afrodisiash İskender tarafından, İbni Sina ve Farabi tarafından, Avicebron ve Amalrikanlar[289] tarafından giderek daha kararlı bir materyalizme doğru sürüklenen "doğallaştırıcılığını" tamamlar. Nitelci bir materyalizmdir bu elbette, madde geniş ölçüde insanın imgesine göre, Rönesans insanının yaşam ve yaratıcı imgesiyle, Rönesans boyutuyla gösterir kendini. Dünyanın-maddesi, Paracelsus'ta da demiri tavında döven "Vulcanus"la, Jakob Böhme'de de "su cinleri"yle dolu idi. "Maddenin doğuştan gelen özellikleri arasında hareket birincisi ve en mümtaz olanıdır. Yalnızca mekanik ve matematik hareket olarak değil, maddenin itkisi, yaşama ruhu, esnekliği ve –Jakob Böhme'nin ifadesini kullanacak olursak– ıstırabı olarak." *Kutsal Aile*'deki bu Marx cümlesi aynen Bruno için de geçerlidir, şu beyanla beraber: "Madde, şiirsel-duyusal parıltısıyla güler bütünsel insanın yüzüne." Bu beyan özellikle Bruno için, sanat eseri olarak dünya için geçerlidir. İnsanı anne-doğanın çocuğu olarak gören arzu imgesi için, kendini bu-dünyadaki son-

288 Formları veren, bahşeden.

289 13. yüzyıl başında Paris'te, vahdet-i mevcudcu bir Hıristiyan tarikati.

suzlukla bir bilmek isteyen heyecan ve hevesler için. Evrenin Her Şey demek olduğu ve doğanın tutacağı yere şimdiden mükemmelen ait göründüğü...

Vecdî olmaktan sakınmayan düşünüş de, öncesinden daha berrak arıtır kendini. İdrakin aynasının lekeleri veya pürüzlü satıhları tetkik edilir, onu kullanmazdan önce. İmtihan edilen, ilkin duyusal aldanmaydı, sonra ve daha önemlisi mantıksal bileşenlerin saf olmayanları, bir de bunların duygusal türde olanları imtihandan geçirilir. Bruno, düşünmeyi berraklaştırmanın, pencereleri ardına kadar açmaktan, her yöne genişlemekten başka bir yolu olmadığına inanıyordu. *Spinoza* ise, keza dışa doğru esrarlı yolunu tuttuğunda, "Zihnin İyileştirilmesi Üzerine" [Kavrayış Gücünün Gelişimi] başhklı ahlâkî denemesini yazdı. Bu deneme yalnızca –tüm akılcıların en şüphesizinde doğal karşılanacağı üzere– bilgi teorisiyle değil ahlâkla da ilgilidir; yine de, o oranda hararetle, zihni bulandıran ve zayıflatan duyuların tantanasından arındırmak istiyordur. Ve bunlara, hakiki bir hayatın süreklilik taşıyan şey ve nesnelerinden farklı olarak geçici şeylere (duyusal haz, servet, dışsal şeref) ayartan her ne varsa dahildir. Zihnimiz vasıtasıyla kesinlik kazanan ve daimî sevinç bahşeden sahici aymadan farklı olarak, salt böylesi bir ayartma olduğuna aydığımız her şey bunlara dahildir. Demek, arzulamanın, her şeyden önce ummak olarak, idrakin sevincine de gururuna da zarar veren o belirsizi de beraberinde getirmesi itibarıyla, hiçbir arzunun da yeri yok görünüyordur burada. Spinoza *Etika*'sında daha da belirgin biçimde tüm bu "uygunsuz duyguları", "uygunsuz fikirlerin" taşıyıcısı olarak tasfiye etmeyi denemiştir; yalnızca ezici/acze düşürücü oldukları için pişmanhk ve benzerlerini değil, belirsizliğinden ötürü umut ve benzerlerini de (*Etika* III, Duygular Cetveli, 12). Evet, uygunsuz fikirler, herhangi bir reel rabıtası olmaksızın, bütün nitelliklerde ve değer yargılarında da bulunuyor olmalidır, "iyi, kötü, düzen, karışıklık, sıcak, soğuk, güzellik ve çirkinlik" gibi (*Etika* I, Ek). Ne var ki, aynı filozof sisteminde dünyanın en şen düzen manzaralarından birini tasarlamıştır – tam da, rasyonel bedahet [açıklık] dediği şey temelinde. Tutarsızlıktan uzak olmayan bir sonuçla (Spinoza'da buna sık rastlanır, zira değişik düşünce dizilerini öyle bir tutarlılıkla geliştirir

ki, bunları uyumlandırmak mümkün olmaz), İyi ile Kötü'nün tek bir idraki vardır, bu da duygularla bağıntılıdır: "İyi ve Kötü'nün idraki, onların bilincinde olduğumuz oranda, sevinç ve keder duygusundan başka bir şey değildir" (*Etika* IV, 8). Dahası: Mükemmellik ve tamamlanmamışlık üzerine fikirler gerçi salt öznel olabilir, yanlış, salt antropomorf [insanbiçimli] ölçüme dayalı "düşünce tarzları" olabilir (*Etika* IV, Giriş), fakat mükemmellik o oranda nesnel belirlenimle temayüz eder. Öyle ki Spinoza şunu diyebilir: "Gerçeklik ve mükemmellikten aynı şeyi anlıyorum" (*Etika* II, 6). Demek, mükemmellik hakkında değer yargıları olmamalıdır, çünkü kanaatler anlamında mükemmelliğin ölçülebilir bir fazlası veya azı olamaz, yalnızca gerçeklik anlamında bir fazla veya az olabilir" (*Etika* V, 40), nesnel-reel bir tamamlanmamışlık/mükemmeliyetsizlik olamaz. İtirazlar hilâfına, eksikliği duyularak arzulananın en mükemmeline bakıyoruzdur burada – *a non desiderando; geriye arzulanacak hiçbir şey bırakmayacak kadar mükemmel bir felsefî arzu manzarasına.* Bütün bunlar, izin verdiği yegâne idrak tarzından çıkar Spinoza'ya göre: *sub specie aeternitatis*'in idrakinden ve onun perspektifinden. Temâşânın mutlak büyüklüğüyle, hiçbir şeyi lânetlemeden, hiçbir şeyi alaya almadan; her şeyi, kendisi de her şeyin zorunluluğunun kavranışının formu olan ebediyetin formu içinde idrak ederek: "Şeyler, tanrı tarafından meydana getirilmiş olandan başka hiçbir tarzda ve hiçbir düzende meydana getirilemezlerdi (*Etika* I, 33). Demek, Bruno'da olduğu gibi, *natura naturans*'ın sonsuz yaratıcı kuvveti, mükemmelin yanı sıra, tamamlanmamışı/mükemmel olmayanı oluşturmayı da içermez: "Önce söylenenlerden açıkça çıkıyor ki, şeyler tanrı tarafından en yüksek mükemmellik halinde yaratılmışlardır; zorunlu olarak verili en mükemmel doğadan çıkmıyorlar mıdır zaten?" (*Etika* I, 33) "Zorunlu olarak çıkmak", şu demektir: eğer matematik zorunluluğun emsal teşkil eden idrak tarzı sayılıyorsa, şeyler de *more geometrico*,[290] aynı zorunlu önerme tutarlılığıyla, tanrının doğasından çıkmadır. Buna göre insanî eylemler ve güdüler de (her ne kadar çoğunlukla "uygunsuz duyular" veya yeni Stoacı bakışla "*perturbationes animae*"[291]

290 Geometrik tarzda.

291 Ruhun karmaşaları.

ilan edilseler de) "çizgilerle, yüzeylerle ve cisimlerle meşgul olan incelemedeki gibi" (*Etika* III, Giriş) gözlenmelidirler. Spinozacılık bu noktada gerçekten *Novum*'dur: *matematiksel* panteizmdir; Bruno'nun heyecanlı-duygusal panteizminden bilhassa bariz biçimde ayırt eder onu bu. Ama Bruno'nun (arkasında İbnî Sina'yla, Farabi'yle) muazzam İçkinliğinden ayırt etmez; bu içkinlik Spinoza'da keza *natura naturans*'la, *natura naturata*'yla irtibatlı, onu içererek dünyevî bir figür haline gelir: "*Natura naturans*'tan kendine şey olan ve kendisi aracılığıyla kavrananı veya ebedî veya sonsuz varlığı ifade eden tözün vasıflarını anlıyoruz. *Natura naturata*'dan ise, tanrının doğasının zorunluluğundan veya tanrının vasıflarının her birinden çıkanı anlıyorum, yani şeyler olarak görülebildiği ölçüde, tanrının vasıflarının bütün kiplerini" (*Etika* I, 29). *Deus sive natura*, doğayı yaratan olarak aynı zamanda sebeptir veya mükemmel dünyayı ifade eder, doğanın yarattığı olarak da, içeriksel olarak sebeple özdeş olan sonuç veya açıkça mükemmel dünyadır. "Zamanın dokuma tezgâhında işliyor/ Tanrısallığın canlı elbisesini dokuyorum":[292] Goethe'de dünya tininin bu ilanı gerçi yeryüzündeki varlığını evrensel tanrısallıktan ayırır fakat bütünde *natura naturans - natura naturata*'nın şenlikli özdeşliğini saklı tutar. *Amor fati - amor dei intellectualis*[293] birliğine yönelen Spinoza dünyasının derinliklerinde de, yaşam selinin ve eylem fırtınasının seslerinin sönümlenişinin, ahenginin o sükûnu hüküm sürer. Arzunun görkemli ifâsı hüküm sürer: "Sükûn var bütün doruklarda," diye algılar Goethe'nin öteki İsrafilî meleği: "Çünkü bütün itiş kakış, bütün o boğuşma, ebedî sükûndur Efendimiz Tanrı'da." Zihnini akla ait olmayan her şeyden tamamen arındırmak isteyen düşünür, kendi evreninde şölensel güzellikteki arzu manzarasını kayda geçirmiştir neticede. Dünya *kristal* olarak orada duruyordur, *doruğunda güneş, hiçbir şeyin gölgesi düşmüyor*. Dışarıdan itip kakan bir tanrı yoktur, Spinoza *Teolojik-Politik İnceleme*'de dinden bilgi öğrenilebileceğine, *deus sive natura*'nın herhangi bir dinin tanrı imgesiyle karıştırılmasına parlak biçimde itiraz eder: yalnızca matematiksel panteist değil, panteist materyalisttir o. "Kendi kendi-

292 Goethe'nin *Gezginin Gece Şarkısı*'ndan.

293 Kader sevgisi, tanrıyı akılyla sevmek.

ni yapmış olan dünya"sıyla (*Etika* I, Ek), en yüksek dünyeviliğin bilinciyle. Tözün tek olan okyanusunda zaman eksik, tarih eksik, gelişme eksik ve her türlü somut çokluk tamamen eksiktir. Fakat Spinozacılık, mükemmel nesne-tözselliğiyle tümüyle dolu olduğu için hiçbir öznelliğe sahip değil görünen ve Mükemmel ona ihtiyaç duymayacağı için hiçbir ereğe sahip değil görünen bir dünya imgesi armağan eder. Spinozacılık sanki dünyanın zorunluluğu, geometrisinin determinizminde ve onun kaygısız olduğu kadar durumsuz kristalinde –*sub specie aeternitatis*– vakit hep öğlenmiş gibi durur orada.

### *Augustin ve hedefin tarihi; Leibniz ve aydınlanma süreci olarak dünya*

Dışarıya bakan düşünce, şeyler boyunca yol alır. Bu hareket esasen *zamansal*, ileriye doğru ise, bir akışa emanet eder kendini, sükûna değil. Yolun devamına bakılır o zaman, sükûnun kendisi de Bütünde, dairevî olanda değil yalnızca bir menfeze açılandadır; geç, hatta en sonda erişilen bir sükûn. Akış düşünürü Heraklit'in zamanı "ilk cisim" olarak adlandırması manidardır, hatta daha öncesinde Orfik[294]-mitsel düşünce bu çizgide onun öncüsüdür. Böyle bir Orfik olan Pherekides Kronos'u başlangıç olarak koymuş ve ateşi, havanın esintisini ve suyu, yani bütün hareketlilikleri ondan türetmişti; Zeus, gök ve Khthonia, yerin dibi, ancak ikinci sırada geliyordu. Heraklit garip olduğu kadar istikamet verici cümlesiyle bunu izledi; tanrılar kayboldular, her anlamda kadim-ilksel olan Kronos kaldı. Ancak bununla beraber, zamanla birlikte başlayan, onunla birlikte ilerleyen bir perspektif konuyordu: değerin vurgulandığı bir *aydınlık-olma* olarak, Oluş bakışı. Empedokles, gördüğümüz üzere, "nefret ve aşk" gibi zaten pekâlâ alâkaya/çıkara bağlı olanı, yani değeri vurgulayan unsuru hareketin ve maddelerin ayrışıp birleşmesinin vasıtası ilan etmişti. Burada durulduğu takdirde, sükûnun yalnızca dünyanın başlangıç ve bitiş halinde olduğu, dünyadaki sahici *tarihsel zamanı* vurgulayan bir bakış mümkündü. Arada, ayırıcı nefretin müdahalesi vardır. Üç evrede: maddelerin ayrışımının ilerleme evresi,

294 Eski Yunan'da Orfeus mitine dayalı dinsel inanç.

aşkın mutlak ağırlığı altında tümüyle yalıtılmaları evresi – ki nefretten de aşktan da, ayırmanın hareketinden de birleştirmenin hareketinden de aynı ölçüde kurtulmuş olan sürecin anaforu, yine "ahengin Sphairos"una açılır. Ancak sadece zamansaldır bu; çünkü Sphairos da geçicidir, yalıtıcı nefret durmadan ona tecavüz eder ve yeniden birleştirici aşkla beraber doğanın yaşamını harekete geçirir. Empedokles'te kendine mahsus olan, doğa gözlemine yalnızca değer kavramlarını katmakla kalmayıp, her şeyden önce doğanın hareketini değişken bir ilişkinin nefret ve aşk kısımlarıyla dönemleştirmeyi denemesidir; bunun sonucunda her ikisi de bir tür dünyasızlık içinde sönümleneceklerdir. Kuşkusuz bunun temelinde de hâlâ mitsel belirlenimler yatmaktaydı: Heraklit'in "ilk beden" olarak zaman öğretisindeki gibi, hele Pherekides'e göre her şeyin başlatıcısı olan Chronos gibi. Evet, Heraklitçi zaman-bedeninin mitsel belirlenimleri, Empedokles'teki nefret-aşk kuvveleriyle aynı mitsel kökene sahiptir, Persli köklerdir bunlar. "Sınırsız zaman" *Zendavesta*'da da dünyanın oluşumunun tepesinde yer alır; hele aşk ile nefretin tahripkâr Ahriman ve ışıklı Ormuzd [Hürmüz] suretindeki karşıt hareketleri Pers mitosunda açık seçiktir. Yüzlerce yıl sonra Mani ve onun mezhepleri tarafından yenilenen bu Pers ikiciliği, Empedokles'ten yine yüz yıllar sonra, geç antikitenin, kilise babası olmazdan önce Manici olan bir düşünürünün bağlılığını kazanmıştır: *Augustin*. Bu noktada, Empedokles ile Augustin'in aradaki neredeyse tüm Yunan filozoflarının üzerinden aşarak birbirine yanaşması, hiç de tarihsel uçurumların üstünden bir atlayış değildir; ikisi de Pers mitolojisinden hareketle, *süreçsel mücadelenin*, aşkın zaferinin, ışığın zaferinin perspektifinin düşünürleri olarak birbiriyle bağlantılıdır. Burada Augustin'in Sezar'a karşı İsa'ya toplumsal alan açma misyonu, nefret ile aşk, karanlık ile ışık arasındaki ikiliği tabii bilhassa keskinleştiriyordu. Yine burada, Ahriman veya şeytanın tamamen nefret kutbuna, Hürmüz'ün veya tanrısalın tamamen aşk kutbuna bağlanması, dünya-sürecini muazzam dramatikleştiriyor; nefret ile aşk arasındaki değişken süreçsel ilişki, *Deccal ile İsa arasında bir savaş alanına* dönüşüyordu. Bu yeni perspektif, ilk günahla kıyamet günü arasına dünya-tarihsel bir iple gerilmiş olarak, Augustin'in 22 ciltlik *De civitate Dei* kitabın-

da kendini gösterir; feodal-klerikal toplumun hazırlayıcısı olan, harekete geçirici bir kitaptır bu, aynı zamanda çok daha fazlasıdır. Kitap, sosyal ütopyanın şimdiye kadar ele alınan bağlam ve içeriğinden farklıdır; tüm tarihi ateşleyen, geren ve hedef alan bir içeriğe sahiptir. Bir *Hen kai Pan*'ın,[295] bir küre veya daha sonra matematiksel bir kristalin doğallığı olarak verili sayılan sükûnu, çekip gitmiştir. Ancak, bir döngünün ebedî geri gelişi de, nefret kuvvesinin sürekli patlattığı bir Sphairos'tan başka bir sonuç doğurmayan dinamiğiyle, çekip gitmiştir. Tersine: Dünya tarihi, doruğunu oluşturan İsa'yla beraber, biriciktir; Sphairos'a ("dünyanın Şabat dinlencesine") dönüşür ve *lux aeterna*'nın[296] artık zaafa uğratılamayacak zaferi olarak temsil edilir. Augustin'e göre tarihin yolu altı evrede (*articuli temporis*) bu sona doğru gitmelidir; gecenin içinde ışığa yönelerek, seçilmişlerin ve onların tanrısal krallığının günahkâr yaratıklarının (ve düşkün doğanın) *civitas terrena*'sını[297] kat eden savaş ve haç seferiyle. Tabii hedef burada nihâî haliyle verilidir, tâ yukarılarda mevcuttur, ve tersine, her şeyi bilen bir tanrı için süreç olarak tarih namevcuttur: "Bütün hadiseler *praedestinatione Dei*[298] itibarıyla zaten olmuş bitmiştir... *ideo nihil recens sub sole*"[299] (*De civ. Dei* XII, 14). Ve devamında, zaman kategorisinin şayet tasfiyesi değilse bile onu salt mekânsallaştıran renklendirmesiyle: "*Civitas Dei, civitas terrena*'dan, semânın yeryüzüne uzak olduğu kadar uzaktır" (*a.e.*, 17). Böylece ışığın tarihsel süreci sonunda salt pedagojik bir süreç olarak kalakalabilir; ilerleyen, işin içinde gerçekleşen bir *bizzat ışık yakış* olarak değil de salt ilerleyen bir ışığı *buluş* olarak. Fakat Augustin'in perspektifinin insanî kibri tümüyle reddederek niyet ettiği aslında tam da budur ve gerçi kilise tarihini değil, –kesinlikle değil–, ama sapkınlığın tarihini derinden etkilemiştir. En çok da, selâmet tarihi bakımından tersine döndürülemeyecek fakat o zamana kadarki hiçbir *civitas-Dei* tarzıyla da tutulamayacak, *zamanın yöneltilmişliği* fikriyle. Nitekim bu yöneltilmişlik

295 Bir ve Tüm.

296 Ebedî ışık.

297 Dünyevî, günahkâr şehir.

298 Tanrının takdiri, önceden hazırlaması.

299 Güneşin altında yeni bir şey yoktur.

tam da Augustin'in tanrı devleti fikrini en fazla ciddiye alan kişiyle canlanmıştır: Fioreli Joachim'le, 13. yüzyılın İşaya'sıyla. Onda ışığın mevkii varoluşu itibarıyla da henüz yükselmektedir, dolayısıyla tarihsel evrelerin inşası aracılığıyla keşfedilmez de, *bizzat doğar*. Bu yöneltilmişlik, Augustin'in, tarihin sonunda insanın tıpkı suretinin yeniden oluşturulacağına dair, sapkınlık tarihinde belirleyici bir tahrik etkeni olmuş cümlesinin etkisini taşır. "Yeniden oluşturma"nın salt *restitutio in integrum*[300] anlamına ve her türlü tarih üretiminin anlattığımız (tanrının krallığını gözeten) reddiyesine rağmen barındırdığı keskin eskatolojik vurgu nedeniyle. Her şeyden önce, *Yeni'yi içerdiği aşikâr olan* şu muazzam arzu ülkesi cümlesi çok tesirliydi: "*Yedinci gün bizzat biz insanlar olacağız*", "*Dies septimus etiam nos ipsi erimus, quanhdo eius fuerimus benedictione et sanctificatione pleni...*"[301] (1. c, XXII, 30). Oraya giden yolda Augustin zamanın nesnel işlevinin, mitolojik-donuk ilişkilerine rağmen dünyanın kendisinin bir işlevi olarak, Leibniz'e kadar en büyük kâşifi olarak kalır. Çünkü Augustin'in neticede altını çizdiği, sürecin giderek kaçınılmazlaşan uzak görüşüyle, *dünyanın* süreci mümkün kılan *değişebilirliğinden* daha aşağı bir şey değildi. Üstelik değiştirilebilirlik kavramının gerek olumsuz gerekse karmaşık olumlu anlamında, harfiyen kastediyordu bunu; hem geçici olana düşüş (*corruptio, defectus*) olarak, hem kurtarıcının ilerleyişi (*augmentatio, profectus*) olarak. Burada Augustin'in zaman kavramı (ve bu ilk tarih filozofu, mantıken zaman üzerine derinlemesine düşünen ilk filozoftu da) tuhaf biçimde hem salt yaşantılanan gerçekliğe hem de ince ince akan kum saati imgesine bağlıdır. Zaman geleceğin haznesinden, bugünün dar deliğinden geçerek hiç durmadan geçmişin haznesine doğru akar; böylece bir yer çekimi imgesi de, uçuş karşıtı bir imge de harekete geçer. Bu bakımdan, buradan bakıldığında, zamanın akışında şimdi bozan, mahveden, evet ölüm unsuru da ağır basar; müphem gelecekten ânın daracık güncelliğinden aşağı, geçmişin gitgide yığılan 'artık yok'una naklolurken. Bu biçimiyle ağırlıkla *corruptio* ve *defectus* olarak kavranan değişebilirlik, de-

300 Yeniden birleştirmek, bütünü yeniden kurmak.

301 Yedinci gün bizzat biz insanlar olacağız, şayet onun inayeti ve takdisiyle dolarsa içimiz.

mek kendi zamanı içinde sırf oluşsal bir tamamlanmamışlık, bir eksiklik, hatta muhakkak fenalık anlamına gelir. Augustin bu tarz değişebilirliğin, dünyanın yaratıldığı hiçlik tarafından yutabileceğini düşünür; "bütün şeylerin içinde yitip gide de bilecekleri [bir hiçliktir] bu, *quae ex nihilo facta sunt*" (1, XII, 8). Ancak Augustin diyalektik bir tarzda, bu kum saati zamanının düşüşünden çıkıp haç yolculuğu zamanına; hiçliğe giden *defectus*'tan çıkıp beklenen berekete yönelen *profectus*'un hareketine girer. Yaratıkların ve dünyanın zamansal varoluşu hiçlikteki hisseleri nedeniyle sürekli geçmişe batıyorsa, *gelişme olarak zamansal varoluş* da sürekli, gitgide daha hakiki bir mevcudiyetin serpilmesini sağlayan geleceğe nüfuz eder. Uçurumun üzerinde tutan ve nihayetinde uçurumdan kurtaran, yalnız *creator mundi*'nin kendisidir Augustin'in mitolojisine göre, yani tanrıdır; yoksa yukarıya doğru giden süreç olmazdı. Fakat bu şekilde de hadiseler, yalnızca geçmişin özgül hiçliğine akmak yerine, geleceğin serpilmesine, onun imkânlarının gerçekleşmesine, bilhassa ona tahsis edilmiş selâmet imkânlarına doğru ilerler. Mâmafih Augustin'de bunların içeriği yine tümüyle zamansalhğm dışındadır, zamandan tamamen azâde varlıktır: "Şeylerin değişimine dikkat edersen *Erit et Fuit*'i[302] bulursun; Tanrıyı düşünürsen içinde *Fuit et Erit*'in olamayacağı *Est*'i[303] bulursun" (*Joh. Ev. Tractatus* 38, 10). Böylece zamanın tüm ahenksizliklerinden bile sükûnun kristali yükselir – fakat *tarihin sonunun* bir kristali olarak. Panteizme en yabancı olan budur, kozmik yuvarlağın değil, pekâlâ aşkın derinliğin kristalidir, mekânın değil ebediyetindir. "*Nunc stans aeternitas*":[304] Augustin'de ilk ışıktır bu, ancak tarihsel-kozmik aydınlanmanın tastamam kemale ermesiyle sökün edecek olan.

Zamanla yüklenmiş bir düşünce, çoğunlukla insanî-beşerî olarak da yüklenmiş görünür. Çünkü Geçip Gitmeye ve Meydana Gelmeye bakılmaz yalnızca, bunları ilkin bilhassa yakından ve iştirak ederek bedeninde ve oluşunda deneyimler insan. Zaman asla iç duyuşun formu değil de baştan aşağı maddî bir varoluş tarzı olsa bile, onun bilinci mekânınkinden çok daha fazla oluştaki ça-

302 Olmuş ve Olacak.

303 Olan.

304 Ebediyetin zaptedilmiş ânı.

bayı ve Nereye'yi meydana çıkarır. Bundan dolayı, dışarıya bakan ama yine de öznelliğin tahrikiyle dolu bütün düşünürlerde, şeylerin hareketi de tahrik edilmiş bir harekettir. Duygusal ve dünyevî hadiseler, ilkin Empedokles'te "nefret ve aşk" bâbında işaret edildiği üzere, birbirine dolanır. Ama keza büyük ilerici gelişme düşünürü Aristoteles'te ὁρνή,[305] yani "maddenin forma yönelik itkisi" olarak, sonra da "formun maddede kendini gerçekleştirmesi" olarak belirdiği gibi. Son olarak antik çağda, eski topluma veda edip yeni toplum için sinyal vererek, Augustin'in mücadeleli haç yolculuğuna dayah dünya perspektifini gerçekleştirdiği gibi. Tüm bunlar yeni çağın burjuva-özgüvenli, böylece öznelliği zengin, nihayet dinamik bilinciyle kuvvetlenir. Işığın mekânsal tamamlanması olarak değil de *ışığa eğilim, eğilimdeki ışık* olarak çıktığı müddetçe. Felsefenin bu ağırlıklı zamansal manzarasında Eckart'tan Hegel'e uzanan (başka deyişle, Spinozacı olmayan veya henüz olmayan) bir temel çizgi, kendini ışıtma ile dünyayı ışıtmanın biraradahğıdır – *Fiat lux*'un[306] her ikisinde de refakatte olacağı ve yansısını sürdüreceği şekilde. İşte *Eckart*: var olan her şeyin nedeni kendini beyan eder, insan varlığın en yüksek sözüdür, ve onda her şey idrak edilmiş olarak kendine döner. Düşünmeyen yaratıklar onları meydana getiren nedenin ayak izleri ise, düşünen ruh, nedenin bütün zahirî olmayan karanlıklardan çözülmüş suretidir. *Paracelsus* veya yaratıcı doğa gücünün, içerde de dışarıda da, ateşte de fırtınada da, insanda da dünyada da bizzat nedeni teşkil ettiği öğretisi izler bunu. Fakat insan bu *natura naturans*'ın en yüksek taahhüdüdür; şeylerin oluşunu hep daha güçlendirmek ve arındırmak onun üzerine kalır. Tanrı, hazırladığı ve kemale erdirmeden bıraktığı her şeyin mükemmelleştirilmesini ister: filozof olarak hekim, hekim olarak filozof, tamamen bu arıtma sürecinde yer alır. Arıtma çok geniş bir anlamda simyasal olarak vuku bulur: gerek arı olmayan unsurların tasfiyesi bakımından, gerekse *virtus*'un, maharetin, yaşam bereketinin yükseltilmesi bakımından. Tüm bunlar doğaya sadakatle başarılmalıdır, yani *natura naturans*'a sadık "tahayyül" ile, onun "zübde"yi anlayışıyla. Bu da demektir ki: her şeyden aslî özün çıkartılma-

305 Başlama noktası.

306 Işık olsun.

sıyla, "büyük dünyanın mısırının" işlenmesiyle; Kıyamet Günü bile böyle ahlâkî-kimyasal, kimyasal-ahlâkî olarak anlaşılır. Bunu –tam da böylesi arıtma işlemlerine aşinâ– *Jakob Böhme* izler; veya, karanlık ilk-nedeni 'ne'likle, 'ne'liklerle, nitelikle ışık ülkesine çıkartarak zâhir etme öğretisi. "Tanrıdan, tanrının ne olduğundan söz etmek isteyen, sıkı çalışıp doğadaki kuvvetleri mütalaa etmelidir." Lâkin bu kuvvetler (ki öyle bir şey Heraklit'ten beri bir daha işitilmemişti) bizzat çelişkiler arasındaki mücadeleye dayanırlar. Nitekim, önce: "Doğanın içinde iki nitelik vardır, sevgi dolu, göksel ve kutsal bir nitelik ile kızgın, cehennemî ve susamış bir nitelik" (*Aurora*, Öndeyiş, 9); eski Manici ikiliği hatırlatır bu. Ancak devamı şöyle gelir: "Bütün yaratıklar bu iki kaynaktan yapılmıştır ve bu yeryüzünde yetişen her şey, bu niteliklerin kuvvetiyle yaşar ve onlardan doğar... Çünkü her şey ikili kaynağı sayesinde böylesine hareketlidir, yürür, koşar, çağlar, filiz verir ve büyür" (ay., 1, Bölüm 2, 1); burada Manici diyalektikten nesnel diyalektiğe geçilir. Buruk, acı olandan yanıp sönen ışık üzerinden sıcak ışığa, sevincin çınlamasından tüm *Corpus naturae*'ye ve insandaki –"tanrı-babadan bin defa büyük"– İsa'ya kadar, yedi "kaynak ruhu" veya "doğal biçim"iyle, gelişmesi tamamlanmamış başlangıç veya ilk nedendir bu. Burada nedenin kendini açığa vuruşu yalnızca Eckart'ta olduğu gibi onun *kendini idraki* değil, bunun dışında *kendini düzeltmesidir*. Paracelsus'ta ve Böhme'de kimyasal geceleri ve gündüzleri boyayan eksiyi, o andan itibaren süreç felsefesinde kahcılaştıran bir izlektir bu.

Ne var ki bütün bunlar, pekâlâ ışık-olma düşüncesini kastetse de, mayalanma evresinden çıkamamıştı. Muazzam iç ve dış havasıyla, bu nedenle, kristalin Spinozacılığına karşı kendi katı dengini çıkartamadı. Buna ancak *Leibniz* tarafından tasvir edilen, kuvvetli olduğu kadar kavrayıcı biçimde kendini ışıtan manzarada rastlanır. Genetik aydınlanmanın düşünüründe; dünyanın içeriğinin giderek daha berrak, daha belirgin bir yansımayla kendini geliştiren algılaması ve beyanında. Buna rağmen Leibniz pekâlâ Paracelsus ve Böhme'nin adım attığı süreç manzarasında durur; onca serveti arasında esasen bu özgül Alman Rönesansı boyutuna da sahiptir. Leibnizci Aydınlanma, rasyonalist dehâsına tekabül eder biçimde, imbikte mayalanma halinden çıkmıştır; kö-

püklü altın mutfağının yerini ışığı çoğaltan bir yoğunluk dizisinin devamlılığı almıştır – ancak bu ışık çoğaltımı Leibniz'de, *bir ışıtma süreci olarak dünyayı*, onun *perfectibilité*'sinin[307] manzarasını oluşturur. Önümüzdeki bağlam içinde beş ana nokta bilhassa öne fırlar, hepsi de insanı, zamanı, dünyayı yine yutulmuş ve ışımayla bağıntılı olarak gösterirler. Birincisi, burada her varlık psişik kuvvet noktalarından müteşekkil olmalıdır, her birinin tümüyle içsel bir yaşamı olmalıdır, penceresiz, fakat bütün Dış'ı kendi içinde bularak, ona ayna tutarak. İkincisi, yansıtma esnasında bu monadlara mahsus bir *appetitus*,[308] bir eğilim olur, çünkü bunlar Aydınlanmanın dürtüya yurttaşları olarak kavranmışlardır, hepsi karanlıktan aydınlığa ulaşmaya çabalayan cinstendir ve Leibniz'de ışığın bu *appetitus*'undan başkaca bir şey yoktur. Üçüncüsü bu eğilim, "*inquiétude poussante*" sıfatıyla, *infilâk ettirerek*, bilhassa darlıklardan ilerler, ve Leibniz burada uzun süredir işitilmemiş kadim-süreçsel bir denklemi, açık mekân-gelecek eşitliğini kullanır: "Nasıl sıkışan, dara giren esnek bedenin daha büyük boyutları onda itki olarak saklıysa, monad'da da kendi müstakbel hali mevcuttur." Devamla, 1702'de Bayle'a mukabelesinde: "Ruhta, başka her yerde olduğu gibi, bugünün geleceğe gebe olduğunu söyleyebiliriz." Böylesi belirlemelerle her şeyden önce nesnel diyalektik o zamana kadar olmayan bir açıklıkla Süreç'le en yakın bağlantıya erişmiştir; yalnızca geçmişle değil, esasen gelecekle dolayımlanan bir süreçtir bu (Ernst Bloch, *Subjekt-Objekt* [Özne-Nesne], s. 123 vd.) – sahici geleceğin, Leibniz'in de gösterdiği gerçek yeninin önündeki maniaya rağmen. Dördüncüsü, tam da bizzat monad'lara mahsus içkinliği itibarıyla, Eğilim'in Nereye'si onun Ne İçin'idir; böyle bir *ereksel ilişki* olmadan düşünülemez bile. Leibniz öncelikle bu noktada da Spinoza'dan ayrılır, erek kategorisini reddetmeleri bakımından Bacon'dan, Hobbes'dan da ayrılır; Spinoza bu kategoriye bilgisizliğin sığınağı diyordu. Bu reddiye esasen teleolojiyle teolojinin eşitlenmesini, yani tanrısal bir iradeye, tanrısal inayete vb. dayanarak aşkın bir ereğin vaz'edilmesini hedef alıyordu. Spinoza, onu natüralist bir temelde, yani tanrının işi değil de insanın işi olarak işlerken gör-

307 Mükemmelleştirilebilirlik, kemale erdirilebilirlik.

308 Yönelim, hamle, itki.

düğünde, erek kategorisinden hiç de kaçınmadı: örneğin devleti, insanlar tarafından kendi esenlikleri ereğiyle yapılmış bir makine olarak tanımladığında. Leibniz, kendi erek kavramını son kertede, yani metafizik bir sınır kavramıyla, mümkün olan en iyiyi tanrısal erek vaz'ederek temellendirmeyi ne kadar istese de, istisna tanımayan nedensel determinizmi o kadar az ilga eder; bu determinizm, bir makinedeki gibi, ereği ifâ etmek üzere hüküm sürer. Erek kavramı da, doğal ve ahlâkî dünya arasındaki Nereye-bağlantısı olarak, içkin Eğilim'le rabıtalıdır. Dünyanın *perfectibilité*'sini güvenceler, dolayısıyla sadece bütün monad etkinliklerinin ahenginin değil, evrenin monadlardaki giderek daha ışıyan temsilinin güvencesidir – ta ki dünya kendi içeriğinin en yüksek aydınlığına dönüştürülene kadar. Beşincisi, Leibniz sahici Süreç düşüncesiyle Aristoteles'ten beri ilk kez, gerek her monad'da tekâmül edecek "hazırlık/tertibat", "*Dispositio*" olarak kavrayarak, gerekse hâlihazır dünyanın kısmî bir gerçekleşmesini oluşturduğu "sonsuz imkânlar ülkesi" olarak kavrayarak, *imkân* kavramını tekrar açtı. "Hazırlık/tertibat, sıfatların öznedeki zımnî içerilmişliğidir – yine Eğilim'le sıkı bir ilişki içindedir: "*Omne possibile exigit existere.*"[309] Öte yandan, hâlihazır dünyanın kısmî bir gerçekleşmesini temsil ettiği "sonsuz imkânlar ülkesi", Leibniz'in bu ülkeye atfettiği saf teolojik konumlanmaya rağmen, hâlihazır dünyanın da (ondaki "tertibat" sayesinde) içerlerine uzanan devasa bir imkânlar ufku anlamına gehr. Bu Süreç manzarası bağlamında, *dünyanın sub specie aeternitatis kemale ermesi öğretisi yerine dünyanın sub specie perfectionis*[310] *gelişmesi öğretisinin* beş ana noktası üzerine, bu kadar yeter. Leibniz, evrenin anorganik-organik-insanî basamaklarıyla yükselen merdivenini, ışımanın doruklaşması olarak tasvir ederken, bu doruklaşmanın çoğulcu-dinamik sürecini de kemale erişin teraslaması olarak koyar. "Her töz kendi başına bir dünya gibi ve tanrının veya daha ziyade tüm evrenin bir aynası gibidir, her biri kendi tarzında ifade eder onu" (*Philosophische Schriften* [Felsefî Yazılar], Gerhardt, IV, s. 434) – yani, gittikçe daha açık ve belirgin tarzda. Kuvvetlerin öz etkinlikleri ve şeylerin öz oluşumu böylece hem "tanrının

309 Mümkün olan her şey var olmak ister.

310 Mükemmelliğin/mükemmelleşmenin bakış açısıyla.

makinesini" hem "tanrının devletini" temsil eden, yani en yüksek mükemmelliğe dair bir açık seçikliğe ulaşma nihâî ereğiyle yükselir, kendini yükseltir. "Bu ahenk sayesinde doğanın yolları kendiliğinden inayete açılır" (*Monadologie*, 88): hem Spinoza'nın doğa-inayet birliğine mukabil, hem inayetin Augustin'deki aşkın nüfuzuna mukabil, Leibnizci Dünya Süreci ütopyası budur. Tabii "karanlık neden", Jakob Böhme'nin "karanlık ilk-neden"i, *ab ovo usque finem*[311] bu rasyonalizmde keza devre dışıdır. İlk nedene ancak son döneminde *Schelling* tekrar dikkat çekmiştir: tamamıyla başka türlü karanlık, çünkü gerici bir misyonu da barındıran, fakat bunun dışında tam da Leibnizci Eğilim'in çabalayan, iradî, dinamik unsurunda, salt *Ratio*'daki *Logos*'tan başka bir şeylerin daha bulunduğunu hatırlamanın kuvvetinden de mahrum olmayan. Süreç'teki vaz'edici, iradî Eğer/Ki unsuru ile rasyonel Ne unsuru arasındaki Schellingci ayrım, bundandır (Aristotelesçi yorumuyla ὅτι ile διότι arasındaki ayrım, skolastik ifadesiyle *quoddítas* ile *quidditas* arasındaki ayrım). "İlk var-olan, *primum existens*, demek aynı zamanda ilk tesadüftür (kadim olumsallık). Tüm bu inşa ilk tesadüfînin/olumsahn –kendisinin aynısı olmayanın– meydana gelişiyle başlar, bir *ahenksizlikle* başlar; doğrusu, öyle başlamalıdır" (Schelling, *Werke*, X, s. 101). Schelling'in buna eklediği, ilk varlığın "düşüşü" mitolojisini bir kenara bırakırsak, Süreç'in Böhme'nin "neden-olmayan"ıyla düşünülen yoğunluk etkeni aracılığıyla, görmezden gelinemeyecek bir Süreç unsuru hesaba katılmış olur. Zira kozmik aydınlığın büyümesi yalnızca rasyonel unsurlar içeriyor olsaydı, büyümeyi *yoğun/bir noktada toplaşmış* bir aracılıkla yürüten hiçbir şey olmazdı. Süreç'in meydana getireceği, beyan edeceği, kesinlikle zaten *ab ovo quidditas*[312] olmayan bir şeyler olmasaydı, o zaman Süreç de olmazdı, hatta Süreç'in içinde Leibniz'in ilişki kategorisi bile olmazdı. Hatta saf mantıksal bir *quidditas* içindeki aydınlık farkları yerine, hiçbir fark ve bağlantı olmazdı, bunun yerine bütün ilişkiler süreçsiz bir özdeşliğe yığılırdı. Spinoza'nın mutlak rasyonalizminde, onun Süreç'i radikal biçimde iptal etmesine uygun olarak, tamamen böyledir. Ancak Böhme'de Süreç kavramının da ni-

311 En başından sonuna vâsıl olmuş.

312 Baştan itibaren belli Ne/Nelik.

hayetinde karanlık-yoğunluğun yukarıyı zorlamasından ve bu gayretin şafağından doğması nasıl da anlamlıdır, tüm Süreç kategorisinin hem bir *şifâ sürecini* hem bir *yargı sürecini* kapsaması nasıl da gözden kaçırılamayacak önemdedir; her ikisi de Süreç aracılığıyla sağaltılması ve düzeltilmesi gereken bir Olumsuz'a ilişkindir. Süreç'in, bu suretlerinin her birinde, kazanılması gerekir; zira o, kendi temelinde yatan ama inşasına temel olmayan, halledilmemiş, olması zorunlu olmayan bir şeye atıfta bulunur. Bilhassa *Hegel*, tam da bundan ötürü, –Schellingci *Irratio*'ya ne kadar uzak olsa, hatta o kendisini o kadar eleştirse de–, Böhme'nin bir neden-olmayan'a dayanan eski "direncini" pekâlâ devralmış ve tanımıştı. Leibniz'in diyalektik yönelimlerinin Hegel tarafından, süreci ileri iten aracılığı yadsımaya kaydırarak öylesine dinamik biçimde keskinleştirilmesi de bundan ötürüydü. Yadsımanın "varoluşun gece yarısı ve dönüm noktası" olarak gerilmesi ve bükülmesiyle, neden-olmayan'm bir uğrağı habire Leibnizci devamlılığa yollanır ve tabii onun tarafından tekrar mantıksallaştırılır. Fakat böylelikle Leibnizci mükemmeliyetçiliğe, dahası, kendini basitçe ortaya seren öz-sevgi olarak, tanrının mükemmeliyetle kendini idraki olarak Süreç fikrine, bir mayalık ekşi hamur, bir siyahlık dahil olur: "Bu fikir vecdîliğe hatta saçmalığa kadar düşer, şayet ciddiyet, acı, sabır ve Olumsuz'un işleyişi eksik kalırsa" (Hegel, *Werke* II, s. 15). Olumsuz olan, bu devasa itici güç, Hegel'in Süreç perspektifinde "tözün kendi kendisiyle eşitsizliğidir", çünkü Olumlu olan, ancak gelişmesiyle kendini kemale erdiren "öz"dür. Hakikatte olmakta olan sıfatıyla Öz, bu Aslolan, veya Hegelci dille: Mutlak, tamamıyla dünyanın genetik muhafazasının ucuna, yani sonuna varır demek ki. Böylece zamansallık, en azından tarihsel kendi-için-oluşun dünyasında hakiki üretim merkezi olarak zaferini kutlar; böylece Öz kendi kendi-için-oluşunda salt hedef olarak yaşar. Bu makamın ana notası olan Süreç dünyası, kristalinkinden farklı olarak, tam bir *çiçek-meyve-arketipi* olur: "Mutlak hakkında söyleyeceğimiz, onun özü itibarıyla sonuç olduğu, ancak son noktasında hakikatine eriştiğidir" (I, s. 16). Elbette burada yenilenen azamî mantıksallaştırma, Hegel'in Süreç felsefesinin dünyasını salt düşünce üzerine kurmasına etki eder, öyle ki, yoğun-maddî olanın da her türü,

farkı ve yadsımasıyla beraber tinden müteşekkil olacak ve başka hiçbir şeyden müteşekkil olmayacaktır. Keza, Leibniz'deki gibi, hatta ondakinden de fazla, "sonucun" bütün sıfatları, gerçekten husule gelen *Nova* [yeni] olmaktan çok uzaktır, daha ziyade, her basamakta sabit olarak mevcuttur, yalnızca henüz açık seçik ve belirgin değildir. Süreç filozoflarında bile vardır temâşâ/tefekkür ve Hafızanın bu eski maniası, Marksizmin kapısına gelene kadar da öylece duracaktır. Hafıza her zaman muhafazakârdır ve sahici, yani Yeni'ye doğru etki eden süreçlerin sahici tasvirini engeller. Yine de, Eckart'tan Hegel'e uzanan çizgi, keza Augustin'in önceden aşkınlığın kasnağına gerilen tarih felsefesi, Yanyana'nın hatta Üstüste'nin Ardarda'da, mekânın zamanda çözülmesinin, sonra hepsinin Sonuç olarak nihâî suretini bulmasının yolunu açar; felsefede Mısır yerine Gotiğin çizgisidir bu.

### *Nöbetteki kavram veya ödev olarak "Aslolan"*

Kendi uğruna bir düşünüş yoksa, düşünce tam bu nedenle saf olmalıdır. Tam da ardında bir ihtiyaç ve isteğin olması bakımından, bu istemek ve onun düşünülmüşlüğü ancak ilerici bir biçimde söz konusu olabilir, bulanık değil. Yukarıda anılan düşünürler bu anlamda, kendilerinin ve zamanlarının farklı mertebelerinde de olsalar, görünüşteki dünya tininin çekirdeğine bakışta farklı isabet oranlarıyla, kendi zamanlarının zirvesindeydiler. Lâkin hepsi, idealistçe ve asıl materyalistçe, somut hedef çizerek, insanın tutunabileceği, sahiden Olanı arıyorlardı. Onun yolunda, evin beş adım ötesinde karanlıkta ve çalılıkta sendelenmiyor, yollar açılıyor, yol reel ilişki olarak idrak ediliyor, aranan Öz elle tutulabilir olarak kavramlaşıyordu. Burada felsefe yapmanın büyüklüğünü temayüz ettiren: Mevcut olarak, yani ev, yurt olarak gösterilen Varlığın, beşerî meseleleri ve tüm dışsal görünüşleri kapsayan bir Her Şey olması gerektiği idi. Bu *Totum* üzerine bilgiler (Heraklit'in ateşini, sonra Eleatlar'ın hareketsiz varlık küresini düşünün, yeter) o kadar değişiktir ki, zengin araştırmayı kuruyup kalmış ilmihallerle karıştıran eblehler felsefe tarihini felsefenin en kuvvetli reddiyesi olarak adlandırabileceklerine inanmışlardır. Hakikatte, gelgeç ilişkilerin gelgeç ideolojileri-

ni, hele toplumsal gerileme veya çöküşün kavgalarını temsil etmeyen muhtelif büyük kavramlar asla görececiliğe düşmezler. Bu büyük dünya kavramları, daha ziyade, çoğunlukla geçicilik kılıfı altında, çokça idealist ama mekanik de olan yumurta kabukları içinde, arka arkaya veya yan yana sektörleri ve daha az statik konuşursak gerçeğin cephelerini, birbirini tamamlayacak tarzda temsil ederler. Böylelikle, kapsayıcı Leibniz, hiçbir yerde tümüyle yanlış bir fikre rastlamadığını söyler, kendisi de böylelikle fazlasıyla kapsayıcıdır. Hegel ise, birincisi yalnızca basamak atlatan önemli düşüncelere kendileri olarak cevaz verişiyle, ikincisi bunlara dünya içeriğinin ilerici ifşâları olarak muamele edişiyle, Evrensel'in bu nesnelci yan sesinden azâdedir. Onun hatası, bu ifşâları soyut-mantıksal kategorilerinin somut yeniden üretimleri olarak sunması, katkısı ise nihayet felsefe tarihini bir tür tinsel anekdot biriktiriciliğinden kurtarmış olmasıdır; böylece felsefe tarihi bilimsel dünya bilincinin ileriye doğru giden bir gelişimi olarak kavranabilir hale gelmiştir. Büyük felsefelerin şimdiye dek yeterince dikkat edilmeyen başka bir kendine mahsus yanı daha ilâve olur buna: İçindeki ve ardındaki toplumsal taraf oluşun iradî temel itkisiyle, temel düşüncelerini sonuna-kadar-ittirmeleridir bu. Sonuna-kadar-ittirme, felsefelerin özgül arzu manzarasını oluşturur; yani bilginin vaatkâr bir motifinin, yüzünü bu bilgiye dönmüş dünyanın anlamlı bir yanının yükseltilerek vardırıldığı tamamlanmışlığı/mükemmelliği teşkil eder. Bu, ütopik karakteri içinde, sistemin mantıksal tutarlılığının ve mimarî-mutlaklığının formel olarak sonuna-kadar-ittirmesiyle, kısmen kolaylaştırılıp kısmen örtülüyordu. Kolaylaştırılıyordu, çünkü mantıksal tutarlılık iradî-duygusal olanı, tıpkı ısınan gazları çeken ve ateş kazanındaki akımı güçlendiren lokomotifin buharı gibi kendinde toplar. Ütopik-mükemmel perspektif, felsefenin Marksizm öncesi öğreti yapılarında kapalı bir sistemin –neredeyse yalnızca Kant'ta kesintiye uğrayan– dairevîliğiyle örtülür; bunun için, "Asıl" olarak temayüz ettirilen de keza bitmiş olarak mevcut, maddeten de bütünlüklü, dolayısıyla cephesiz ve *Novum*'suz gösterir kendini. Burada da hep Platoncu hafızanın eski maniası etkisini gösterir; tüm öğrenmenin çoktan temâşâ/tefekkür edilmiş olanın, zamansız oluşun yeniden hatırlanmasından ibaret oldu-

ğu öğretisidir bu. Bu antika mania, kapalı sistem formuyla da, zamanın "aslolana" veya öze dönük asla antika olmayan perspektifinin de üstünü örter. Yine de bu perspektif, bu haliyle her yerde mevcuttur ve *sub specie toto, sub specie aeternitatis*, toplamda dünyanın en büyük arketiplerinden birinin (hareket, sükûnet, madde denizi, ışık, kristal) Son imgesine, mükemmellik imgesine doğru yükseltildiği bir perspektiftir. Böylece Heraklit, Parmanides, Demokrit yaklaştılar; Bruno ve Spinoza yaklaştılar, başka bir türlü Leibniz yaklaştı; Özün numunesine ilişkin, değişik sektörleri veya cepheleriyle, bir dizi dünya tecrübesidir bunlar. *Her yerde* tasasız, gün ışığı gibi aydınlık materyalizmde, Bruno'nun dünya ağacında, Spinoza'nın öğlen kristalinde yükselen, her şeyden önce, kendini mükemmelleştiren bilinçtir, eleştirel istek kipidir: Keşke şöyle olsaydı! Keşke dünya Bruno'daki gibi öyle heyecan verici, Spinoza'daki gibi gölgesiz kristallerle dolu olsaydı! Henüz ancak fragman olarak mevcut bulunanın bu yükseltmesi, hatta abartısı, dünyanın sırrının çözülmesi demek olsaydı! Bu istek kipi, fragmanter bir Neredeyse-Yok'u öğlen kristalinin aynasında bir Henüz-Değil olarak kavramayı ve ittirmeyi başlı başına sağlayabilecek olan tarihin Spinoza'da tümüyle eksik olmasına rağmen geçerlidir. İstek kipi, sistemin rasyonalist dogmatizmine rağmen, semânın reddedilmiş tanrısını doğanın onaylanmış tanrısı olarak vaz'eden ve Feuerbach'm haklı olarak söylediği gibi teolojinin, teolojinin bakış açısından inkârını temsil eden panteizme rağmen geçerlidir. Ne var ki Spinoza'nm Tözü, ışıyan sükûneti içinde (*cum grano salis*,[313] sanatta Giotto ve Dante sükûnetine benzer) Leibnizci sükûnetsizliğin ve Süreç hedefinin *düzeltisi* olarak görünecektir. Felsefî tamamlanmışlık/mükemmellik imgelerinin böyle kavranan tespiti ve taltifi, görececilikten, hele hakikatin pragmatizm veya fiksiyonalizm [yapıntıcılık] denen öznelci inkârlarından nasıl da uzaktır. Aktarılan bu tespit, "Aslolanı" ve şeylerin özünü veya yalnızca *Totum*'u statik bir bitmişlik olarak gören gayrı-diyalektikten de ne kadar uzaktır – *nesnel eğilimin kendisi* olarak değil de, yalnızca buna (üzerine veya ileriye doğru) bakmaya yönelen/niyetlenen bir perspektifle. Burada karar şudur: Felsefenin özsel olana yaklaşma derecesine göre az

313 "Bir tuz zerresiyle". İhtiyat payıyla, anlamında kullanılır.

veya çok şaşkınlıkla gelip çatan istek kipi, aynı hamlede "Aslolanı" daha iyi idrak ve daha iyi beyan edebilmek için, *ödev* haline gelmelidir. Başka deyişle: Özsel olan, giderek onla özdeşleşen bir rehberlik için insanlara muhtaçtır; bu en temel teori-pratiği, felsefenin düzeltilmiş arzu manzarasının ahlâkıdır.

Buradan bakıldığında, bir şeyin hakikat olamayacak kadar güzel olduğunu söyleyen, o dikkatsizce sarf edilen cümleden daha yanlış bir şey yoktur. Dikkat etmek bir yükümlülüktür ve dikkat etmeden, o güzellik peşinen onaylanamayacağı gibi peşinen reddedilemez de. Demek: bir değer içeriği, hele hakikat olanı teçhiz eden en yüksek değer içeriği söz konusu olduğunda, başka her yerden fazla, nöbette tetik duran kavrama ihtiyaç vardır. Asla berbat ve nihayetinde iyice öznelci pozitivizmin değerlerle tahrip eden tarzında değil, hiçbir yerde olmadığı kadar keskin (çünkü *corruptio optimi pessima*[314]), düzeltici kavram. Bundan ötürü Aristoteles bilimsel beyanı önerme olarak tanımlamıştır; istek belirten önermenin aksine, doğrulanabilir veya yanhşlanabilir. Bunun yegâne anlamı, olumlu veya olumsuz istek belirten önermelerin, nesnel Mümkün'le ilişkili olsalar bile, zuhur etmemişle, namevcutla veya tamamıyla belirmemiş olanla ilişkili olmaları, dolayısıyla tastamam doğrulanamamaları veya yanhşlanamamalarıdır. Mamâfih tüm istek belirten önermeler bilimsel olarak işlenebilir önermelerdir ve büyük veya küçük ihtimallerin alanında yanlış veya doğru istikametinde hareket ederler; bu muhtemellik, istek belirten önermenin içeriğinin nesnel mümkünlüğünün derecesiyle belirlenir. Demek, İmkân, koşulların kısmî ama kesinlikle gerçekleşmeye yetmeyen mevcudiyetidir; hiçbir şeyin, koşullar ölçüsünde gelecekte hakikat olamayacak kadar 'fazla güzel' olmadığı alanı, bu oluşturur. Hakikatin, Özün hakikati olarak, Hakikatte-Oluşun kadim altın tınısıyla, vecdîlikten bile sakınmasının gerekmediği yerdir bu. En iyi ihtimalle tabii, bu da demektir ki; reel olarak yürümekte olan Sürecin, tüm Süreç gerçekliğinin bizzat Sürecin istidadını tözselleştirdiği nesnel-reel İmkânın nüfuzkâr bilgisinin *düzeltisinden* sonra. Bu düzeltiyi Marx yapmıştır ve onun düzeltisi, dünyanın arzulanan-insanî tanınırlığa ulaşana dek değiştirilmesi ve Özün her şeyi kav-

314 En kötü şeyler en iyinin yozlaşmışlarıdır.

rayan bir yuvanın özüne dönüşmesi ödevini iptal etmekten çok uzaktır. Marx düzeltiyi, telâşsız, çabucak sona gelmek için sayfaları atlamadan; tekil etkenleri, keza alanları şişirip dünyayı idealistçe ama keza vulger-materyalistçe yoksullaştırmayarak yapar. Dünyayı kafası üzerine oturtan, sıfatı özne yapan, önceliği çıkarlar ve maddî koşullar yerine tinde arayan soyutlamaları idealistçe şeyleştirmeden. En nihayet, "Aslolan" zaten, –üstelik *ens perfectissimum* olmakla kalmayıp *ens realissimum stationiere*[315]–, ortaya çıkarılmışçasına, kozmik üsluplu hafızanın burada ele aldığımız artçı tesirlerine kapılmadan. Böyle olmadığı içindir ki, temelinde böyle olmadığı içindir ki, nöbette tetik duran kavram ve onun Praxis'i düzelti esnasında ve sonrasında *Verum Bonum*'u[316] hatırında tutarak, hakikaten en yüksek düzeyde örgütlü maddeden gözünü ayırmadan, yorulmaksızın çalışacaktır. O zaman dünya Spinozacılığın kristal ışığıyla, dünyada herhangi bir aslî olmayan unsur, dahası hiçbir hakikaten sahici Öz-olmayan, görmeyen felsefî *Ön-Görünüş*tedir. *Amor fati*'den kavranan kadere hâkim olmaya doğru, *amor dei intellectualis*'ten dünya-sofuluğuna, ama doğru ve hak bir dünyanın sofuluğuna ilerleyen ödevin ufkunda.

### *İki istek belirten önerme: Öğretilebilir erdem, kategorik emir*

Ayık düşünce bilhassa mükemmeldir, şayet dar da değilse. Cüretkâr düşünüş bilhassa eşsizdir, genişlettiği sınırların da farkındaysa. Ancak bazı vakalar da vardır ki, isabet ettirebilmek için sadece manialarını değil, hedefin de ötesine nişan almak gerekir. Tersine, şeyleri olduğu gibi kabul etmenin, onları olduğu gibi bırakma alçaklığının bir formülü olabileceği gibi. Nitekim büyük dünya imgelerinin yanı sıra, salt olgusal açıdan yanlış olan ama yine de arzulanacak bir bakiye bıraktıklarından ötürü hakikat açısından tamamen devre dışı bırakılamayacak tekil felsefî önermeler de vardır. Ola ki 'keşke şöyle olaydı' arzusunu doğursunlar, doğurtsunlar. Ola ki bu önermeler, en azından kısmen, henüz vaki olmamış bir şeyi iddia ettikleri için, telâşla, vaktinden

315 Hâlihazır/mevcut gerçek varlık.

316 Doğru iyilik.

önce sökün ettikleri için, olgusal açıdan yanlış olsunlar. Burada da arzu düşüncenin babasıdır, ama çok defa olduğu gibi delice, abartılı hatta yalancı bir düşüncenin değil de, fazla ileri gitse de önden koşanın. Böyle bir düşünce sonradan, hâlihazır olandan hareket eden ve kendi zamanında harika olduğu kadar gerçekçi görünen onca taklit ve tavsiyeden çok daha ayık bir etki uyandırabilir. Şüphesiz, şeylerin ne olduğuna ve haldeki durumuna dair kuru tespit vazgeçilmezdir ve ne kadar kuru olsa o kadar iyidir. Ama kötü şeylerde bu durumu tespit etmek başka, onu onaylamak veya yerinden oynatılmaz addetmek başkadır. Yedi Bilgeler'den biri, "Kötüler çoğunluktadır" der zaten; Hobbes'un yakın zamana kadar esas itibarıyla doğru olan 'insan insanın kurdudur' bulgusuna pek uzak değildir bu. Ama böylesi bulgulara onay vermemektir mesele; her seferinde bu sonuçların doğmayacağı, doğmaması gereken sebepleri tanımaktır; daha nice şeyin ne kadar kötü olduğunu bilerek, ne kadar da iyi olabileceklerini daha derinden bilerek. İyi olabileceğini bilmek, telâşlı bir tarzda, çoğun soyut toptancılıkla, pek kolay anlaşılamayan bazı felsefî cümlelerde saklıdır; Sokrates'in 'kimse gönüllü haksızlık yapmaz' demesindeki gibi. Böylesi önermeler, neşeli telâşlarını –diyelim– çok daha aşağı türden istek belirten önermelerle paylaşırlar; kendi arzularının hiç bilincinde değilmiş gibi görünmeleri de eksikliklerindendir. Ancak öyle kurulmuştur ki bu önermeler, arzularıyla ilgili suskunlukları yalnızca ironiktir; iddialarına ve yerlisi oldukları ülkeye olan malûm mesafeleri de öyledir. Bu onların ciddiyetini, bilhassa görünmez ve ısrarcılıktan uzak olan mizahınkine akraba kılar; mizah da telâşsızdır, üçe beşe bakmaz, çünkü felâketi kendisini aldığından az, çok daha az ciddiye ahr. Bu arada kastedilen, bahsedilen türden önermelerin mizahla ortak yanı ondaki gülümseme değil, onun ampirik olarak çoğun kavranamayan ama hiç de kaçamak olmayan, pekâlâ meskûn haldeki akıp gitmişliğidir. Öyle ki ikisinde de yalnızca düşünceler değil şeyler de rahatça bir arada oturabilirler, iyi vurgulanan Ön-Görünüşte. Böylelikle o da havada salınmayacak veya salınması gerekmeyecektir, hep doğru işler yapılırsa.

Hiçbir insanın gönüllü haksızlık yapmayacağı önermesini alın. *Sokrates* bunu söylemekle, erdemin öğretilebilir ve öğrenilebilir

olduğundan daha fazlasını iddia ediyordur. Erdemle idrakin, aklın bir ve aynı şey olduğundan, hakiki erdemin bilgide olduğundan veya daha sınırlarsak: tüm erdemlerin neticede sadece bilgiye çıktığından da fazlasını iddia ediyordur. Bu arada bu bilgiye Sokrates'te yalnızca İyilik uğruna cevaz verilir; ağaçlardan öğrenecek bir şey yoktur, oysa şehirdeki insanlardan vardır ve ağaçların bilgisi ve doğru yaşam sürme davasından, –ki mesele yalnızca budur–, çok daha uzak şeylerin bilgisi hiçbir işe yaramaz. Bu durum, olanca darlığına rağmen Sokrates'i savunmasında, ölümün bir fenalık olup olmadığını bilmediğini ama haksızlık yapmanın bir fenalık olduğunu bildiğini söylediği yüce ifadeye götürür. Ve bunun tümüyle bilinebilir, öğretilebilir, öğrenilebilir olduğu noktada, Sokrates zamanı ve zemini itibarıyla neredeyse anlamsız gelen çok daha ileri bir iddiaya geçerek, hak olanı bilen bir insanın yanlış yapmaya kabil olmadığını söyler. Bizatihi İyi'nin bilgisi daima en güçlü olandır, hiçbir arzu onun üstesinden gelemez; demek, ahlâkî dirayet ve εὐπραξία'yı,[317] eylemin mesut yararlığını uyandırmak için, iradeyi değil, anlayışı iyileştirmelidir. Elbette, Sokrates, sahici Aydınlanmacı olarak böylelikle insanı çoğunlukla ham, donuk menşeinden azat etmiştir. Kant'ın çağrısı, onun da çağrısıdır: "Aydınlanma, insanın bizzat mesul bulunduğu reşit olmama halinden çıkmasıdır." Ama tıpkı arzu, iştiyak gibi, İyi'yi istemeyen, yapmayan *karşı koyuş* da görülmüyor, kabullenilmiyordur. "Bir cani olmayı istiyorum," der III. Richard, yani Sokrates'in âlî öğretisinin tam tersine, Kötü'yü idrak etmesine rağmen (ki Kötü, İyi'nin muadil kavramından ibarettir) pekâlâ psişik seçme özgürlüğüne sahiptir. Hele insanların içinde yaşadığı ve onların iradelerini ahlâkî idrakin en aşikâr iki kere iki dördünden bile daha temelden belirleyen *koşullar* tamamen devre dışıdır. Sokratik erdem-bilgi önermesinin kulağa saçma gelen, evet, saçma yanına dair burada daha fazla bir şey söylemek gerekmiyor; söyleneni de, burada bizi ilgilendiren değerini, her şeye rağmen, tebarüz ettirmek için söyledik. Kuşkusuz arzu düşüncenin babasıdır bu önermede; ne var ki bizatihi anlamı olmayan, her daim yolunu şaşırmış değil de erken duyurulmuş bir arzudur. İnsanları İyi'yi yapmaktan, onun saptırılmamış, ideolo-

317 Evpraksia: İyi, doğru eylem.

jiden arınmış idrakinden alıkoyan koşullar düzenlenirse, idrakin eylemdeki belirleyici etkisi artık müşkül olmayacaktır. Koşulların (esasen mülkiyetle ilgili koşullar) tümüyle değişmesini beklemek de gerekmeyecektir, çünkü bizzat bunların değişmesi, somutlaştığında, ağırlıkla hak olanın idrakiyle belirlenecektir. Yalın sefalet, ancak kendi durumundan ve hakiki *Eupraxis*'ten[318] elde ettiği kavramla devrimci bir güce dönüşür ve onu değiştirmenin ahlâkî yükümlülüğü, tam da bu belirleyici vakada kaçınılmaz olarak "erdem"in bilgisi olan bir bilgiden doğar. Dolayısıyla aktarılan Sokrates önermesi gerçi zamanında ve zemininde henüz hakikat değildir, bununla beraber, gittikçe daha hakikat olmak, olabilmek gibi bir vasfa sahiptir. Sokrates basitçe insan iyidir demiyordu, erdemin yegâne *hakiki* insan varoluşu olduğunu söylüyordu. Ve bu hakiki olanı gönüllü yapmanın ilk koşulu, hiç kimsenin kendi gönlü olmadan, yani onu mahvedecek bir ceza tehdidi altında Kötüye katlanma veya Kötüyü icra etmeye zorlanmaması; ikincisi, iyinin İyi olarak idrak edilmiş ve biliniyor olmasıdır. Sokrates'in vaktinden evvel varsaydığı "*Eupraxis*" içinde insanla insan arasında nihayet kurulacak dostça ilişki, ancak dostça yürümesi mümkün olacak ilişki, İyi olarak bilinecek olanı kaçınılmaz kılabilir. Onu mantıksızlaştıran, çünkü onu engelleyen koşullar bu önermenin arzu imgesine uygun biçimde değiştirildiğinde, gerçekten hiçbir insan gönüllü haksızlık yapmayacaktır.

Şimdi, çok daha arzulanan olan: İnsanın sadece araç değil amaç olduğu önermesini alalım. *Kant* bunu öğretir ve ne yazık ki, bunun henüz sadece bir talebin ifadesi olduğu, elde birdir. Bireyselliğe döndüğünde bu Olmalı'nın anlamı şudur: "İnsan kutsallıktan ziyadesiyle uzaktır, fakat kendi şahsındaki insanlığı kutsal bilmelidir." Toplumsal açılımıyla ise bu Olmalı'nın dediği şudur: "Öyle davran ki, iradenin düsturu aynı zamanda genel bir yasanın ilkesi olarak geçerlilik kazanabilsin, yani, eyleminin düsturunu umumun uyduğu yasa olarak düşünmeyi denemek, bir çelişkiye meydan vermesin." Kategorik emir de, bilindiği gibi, salt pratik aklın güya içkin-özerk yasası da, *a priori*, keza böyle yürütür hükmünü. Ve yine *–mutatis mutandis* Sokrates'in erdem-bilgi önermesindeki gibi– sıkıntı duymak, dahası reddetmek ile

318 Eski Yunanca doğru/hak eylem.

müteessir olmak iç içe geçerek yükselirler. Bu ahlâkî önermenin dolaysızca, mekânda ve zamanda mı, yoksa ütopik düzlemde, niyet edilen veya meşru biçimde niyet edilebilir gelecek içeriğiyle mi düşünüldüğüne göre. Kant'ın ahlâkî önermesinde önce onun fazlasıyla içsel, soğuk formel yanı, Prusyalı-*citoyen*vârî alaşımı, hem tuhaf hem kabul edilmez bir şey olarak insanın gözüne batar. Lâkin eski Âdem'den ve dünyanın bakiyesinden o denli uzaktır ki, Jean Paul, tam da bu ahlâkî önermeye atıfla, Kant'ın birdenbire beliren pırıl pırıl bir sabit yıldız sistemi olduğunu söyleyebilmiştir. Kuşkusuz kategorik emir kuvvetle *içe dönüktür*, eylemdeki zihniyet belirleyicidir onda, bizatihi iyi niyet olarak. Beri yandan, bu zihniyet tam Prusyalı usulü, içinde hiçbir sıcaklığın, hiçbir adalet eğiliminin yer alamayacağı şekilde tasvir edilir, saltık/saf olmamak cezaya tabidir. Cevaz verilen tek duygu, mutlak hüküm sahibi ahlâkî yasaya duyulan, saygı denen kekre histir. Silme saflıktan müteşekkil bir saflığın böylesine dostânelikten uzak, hatta basbayağı aksilikle, huysuzca maskelenmesi herhalde ender rastlanır bir şeydir; bu kadar iyi bir şeyi böyle ruhsuz geçiştirmek.[319] Kuşkusuz kategorik emir kuvvetle *formeldir* aynı zamanda, yani zihniyetin göreve uygunluğu kendini istenenin içeriğinde değil formunda kanıtlamalıdır. Tıpkı güdüsü, saiki gibi ölçütü de gönül okşayıcı olmamalıdır, ahlâkî hükmü kendisi uğruna temayüz ettirmemeli, böylelikle onu "zekânın bütün tavsiyelerinden", yan gözle yan amaçları ve aynı zamanda sonuçları gözeten bakıştan ayırt etmelidir. Bu sonuncular yalnızca saf olmayan, duruma göre değişen, yani hipotetik emirler vaz'ederler, oysa hakiki ahlâkî hüküm, koşulsuzca hükmedişiyle, işte, kategoriktir ve öyle olmalıdır. Tam da bundan ötürü Kant'a göre bir ölçüt salt formel, yani ampirik içeriğinin duruma bağlı salınımlarından da tarihsel değişimlerinden de tamamen bağımsız olmalıdır. Zamanda ve zeminde öyle formeldir ki bu, Kant artık formel mantığa dayananlar dışında hiçbir etik ölçüt tanımlayamaz. Çelişkisizliğin ölçütüdür bu; bir düsturun genel geçer yasa olarak düşünülebilme kabiliyetinin ahlâkîliği, yalnızca bu şekilde dü-

319 Bloch burada Almancadaki "kötü bir şeyi aldırışsızca geçiştirme" anlamındaki bir deyimi tersine çevirerek kullanıyor; "iyi bir şeyi aldırışsızca geçiştirme"ye çeviriyor.

şünülenin daimî bütünlüğüyle ölçülüp belirlenebilecektir. Buna göre insanın umumen yalan söylenmemesini istemesinin tek nedeni, yalanın beyan/ifade kavramına aykırılığı olabilirdi. Veya insanın bir depozitonun zimmete geçirilmemesini, sadece, geri verilecek bir bedeli tayin eden depozito kavramı zimmete geçirme fiiliyle uyuşmadığı için isteyebilirdi. Bundan daha formel bir ahlâk pek görülmemiştir, en zahmetkeş düşünüm ahlâkı dahil; saf zihnin erdemi, yine saflığa boğulmuş olarak, metalini denetleyecek bir *Collegium logicum*'a[320] ihtiyaç duyar. Kuşkusuz, son olarak, kategorik emir aynı zamanda kuvvetle ideolojiktir; Prusya bastonu, artı burjuvazinin idealleştirilmiş krallığı. Zihniyetine dahil ettiği Prusya bastonu, çok defa Kant'ın ahlâkî önermesindeki esas kudretli unsur olarak algılanmış ve kâh o kahrolası ödev ve borcun kurbanlarınca reddedilmiş kâh infazcılarca, mezbahacılarca medhedilmiştir. Fiiliyatta ahlâk yasası, yaradılışın doğal güdülerine karşı mutlak emirleriyle, tebaası olan yaratıkları kayıtsız şartsız emri altında tutan mutlak monarkın iradesine epeyce benziyor gibidir. Her ne olursa olsun, ideolojik olarak kavrandığında Kant'ın ahlâkî önermesinde, orta sınıf yurttaş tabanından serpilen burjuvazinin idealleştirilen krallığı, bastondan daha belirgindir. Orada monark bulunmaz, zümrevî imtiyazlara karşı, hele imtiyazlı efendinin ahlâkına karşı yasa önünde herkes eşittir; tüm bunlar hiçbir şeyi devirmeyen Alman soyutlamasıyla düşünülmüştür. Fransız devrim ideolojisinde bile kendini ideal bir dolaysızlıkla burjuva sınıfının reel işadamının üzerine yükseltmiş olan *citoyen* [yurttaş], şimdi yüce Genel/Umum içinde bir insanlık olarak iyice ruhânîleştirilir veya tinselleştirilir. Bu arada böyle yüksek bir normatif seviyeyle reel işadamı arasında yine şaşırtıcı çapraz bağlantılar da kurulur; sözgelimi bir düsturun genel/umum düzleminde düşünülebilirliğinin ölçütüne ilişkin anılan depozito örneğindeki gibi. Bu bakımdan tabii Kant'm ahlâkî önermesi hiç de yalnızca formel değildir, hiç de ampirik saiklerini dikkate almayan, heteronom yani yaptırımı kendi öz yasamasının ötesinde olan saf pratik akıldan ibaret değildir. Bu yaptırım, daha ziyade, kesinlikle ampirist olmayan ama koşulsuz-özerk de olmayan genele şâmil bir yasamaya ne gibi düsturların uygun ol-

320 Mantık mercii, mantık temeli.

duğu sorusunu cevaplar. Burjuva toplumunda bir genel geçerliliğin yol açacağı sonuçlara bakarak belirler bunu. Bu da Kant'ın ahlâkî ölçütlerinin fazlasıyla belirgin burjuva boyutudur, öyle ki depozito ve onun zimmete geçirmeyle çelişkisi bahsinde Kant, şüphesiz gayrı-burjuva olmayan Hegel'in çok erken bir aşamada radikal ve içeriksel bir bakışla sorduğu soruya yanaşmaz asla: "Depozitonun hiç olmamasında ne gibi bir çelişki vardır?" (*Werke* I, s. 352) Böyle derinden tesir eden bir ahlâkî önermedeki geçicilik hakkında bu kadarını söylemekle yetinelim. Gerçi tıpkı tüm uçuculukların üzerinden kayıp giden bir çan sesi gibi, çanlar kadar lakonik ama o suretsiz uğuldamadan yoksun, toplanmaya, içe dönük-genel, formel-mutabakatçı toplantıya çağıran bir karakteri vardır, lâkin Prusya'da Marseilllaise'den ziyade Königsberg'i harekete geçiriyor veya zamanda-zeminde içeriyor görünen bir yükümlülüğü kutlayan bir önermedir bu.

Peki, Kant'ın bunca donuk görünen önermesinin yine de zamanının önünde koşmasına ne demeli? Kendi istikametinde, nihayet tezahür etmeyi bekleyen bir cüret ve saadet içermesine? Ondaki düşündürücülük, aynı zamanda, son derece düşünmeye değer bir şeyin ve ondan daha da fazlasının yakın gelecekte üzerinde belireceği bir varak ise? Kant'ın değinilen ve *bütün diğer önermelerinin temelinde yatan*, insanı asla salt araç değil aynı zamanda amaç olarak görme talebi, burjuvaca değildir ki; hiçbir sınıflı toplumda yerine getirilemez bu. Çünkü bu toplumların hepsi, farklı ilişki biçimlerinde de olsa, efendi-köle nispetine, insanların ve emeklerinin onların olmayan amaçlar için kullanılmasına dayanıyordu. İnsanın yegâne amaç olması: bu genel insanî ilke hatta "insandaki insanlık" gibi bir soyut ilke Kant'ta mevcut bulunsa da, bu arada Feuerbach'a dek gelen silsilede de yer almış olsa da, sömürü bununla reddedilmiş olmaz. Salt ahlâkî reddi kastediyorum elbette, Kant'ın pratik aklı Almanlığın sefaleti yüzünden herhangi bir sahici pratikten yoksundur, ancak ilke olarak sömürüyü dava eder. İnsanın talanı gibi, bununla kopmaz bir bağı olan talancı savaşı da yargılar; ahlâkî ilkesini yansıtarak ama aynı zamanda yaklaşan bir geleceğe bakarak yapar bunu. O zaman kategorik emir de donuk kalmaz, nasıl ki burjuvazinin idealist krallığıyla sınırlı kalmıyorsa veya son kerte-

de kalmayacaksa. 1798'de yani hayli geç bir yazısında, "Fakülteler Tartışması"nda, burjuvazinin de feodalizmin de gözünün yaşına bakmadan sahiden çakıp gürleyen bir önerme, bu bakımdan aydınlatıcıdır: "Çünkü doğanın mutlak kudreti veya daha ziyade onun bizce erişilmez en yüksek sebebi karşısında insan bir ehemmiyetsizlikten ibarettir. Fakat kendi türünden egemenlerin de onu böyle kabul edip ona ehemmiyetsiz muamelesi yapmaları, kâh salt kendi niyetlerinin bir aracı yaparak hayvanca yüklenmeleri kâh onu kendi aralarındaki kavgalarda birbirlerinin üzerine sürüp *katletmeleri – işte bu ehemmiyetsiz değildir, yaradılışın nihâî amacının tersine çevrilmesidir*" (*Werke*, Hartenstein, VII, s. 402 vd.). Yaradılışın nihâî amacı: bu kavramla Kant ampirik bir gerçekliği kastetmediği gibi, teolojik bir zahirî gerçekliği de kastetmez; ahlâkî yasanın Olması Gereken'ini ve onun insan türünün tarihsel ve bilhassa müstakbel gelişmesiyle gerçekleşmesini kasteder. Ama böylelikle, Kant'ta bilhassa ütopik bir *Pathos*'la yüklü bulunan bir tabakaya temas edilmiş olur – aktarılan önermenin gürleyen etiğini temellendiren de budur. Buna göre ideolojik tarzdaki salt idealleştirme (burjuvazinin krallığının idealleştirilmesi), zamanda ve zeminde ne derece emniyetli dursa da, bambaşka bir alâmet taşır. Mantıksal açıdan, değer kavramlarının alâmetidir bu; bu defa, verili olana koşulsuz teslim olmayan bir Olması Gereken'in alâmeti. Teslim olmaz, çünkü söz konusu değer kavramları (yalnızca sahici bir değerin, yani ilerici-insanî olanın kavramları göz önüne alınacaktır), yükselmekte olan, henüz tam iktidara gelmemiş bir sınıfın arzu, irade ve eğilimlerinin içeriklerini taşımakta ve bununla aynı zamanda, kâfî ciddiyetle, insanlığın tüm kurtuluş mücadelesinin radikal içeriğini kapsamaktadırlar. Böyle bir değer kavramı salt verili vakıalardan değil eğilimlerden çıkarsanmıştır; dolayısıyla deneyimin verili bir *genişliğiyle* değil ancak vakıaların deyim yerindeyse *eğilimsel olarak uzatılmasıyla*, yani yükselmekte olanın, kazanmaya yetenekli olanın *oluş halinde bulunan* gerçekliğinden kalkarak doğrulanabilir, yanlışlanabilir veya teyid edilebilir. Bu tarza ait olanlar, sosyalist olgunluğa erişmiş mümtaz değer kavramları değildir ama sadece; doğal bir mesafeyle, radikal burjuva-devrimci değer kavramları da, geçici ideolojik veya salt illüzyona dayalı unsurla-

rının karışması dışında, dahil olmuştur buna. Nitekim örneğin burjuva-devrimci doğal hukukun içerikleri, kayıtsız şartsız insan onuruyla ilişkili oldukları oranda, hukukun ve devletin hâlihazır durumuna dayanarak reddedilmemiştir; tersine, Rousseau bizzat onları reddediyordu. Bir teorinin onlarla uyumlu olmamasının vakıalar için çok vahim olabileceği gibi, normatif olmayan kavramlarla savunulması hiç mümkün olmayan bir önerme, ilerici-somut bir Olması Gereken'in sahasında ise pekâlâ savunulabilir, grotesk bile kaçmaz. Bir Christian Wolff'un kıvrımlı teorisinden hatta bir Pufendorf'unkinden farklı olarak, feodalizme ait olan hâlihazır "ampiri"yi kendi adaletinin denek taşı yapmaması, Rouessau'nun doğal hukukunun onuru olmuştur; bir burjuva devrimcisi için yanılgısının hatta ihanetinin ikrarı demek olurdu bu. Şimdi de kategorik emrin önermesini inceleyelim; pekâlâ Olması Gereken'e aittir o da, insanî "yaradılışın nihâî amacına", *sub specie aeternitatis vel substantiae hamanae*'nin Kant'taki yaklaşık anlamına uygun, hak tarzına aittir. O zaman Kant'm ahlâkî önermesinin sonucu: *zaman ve zemine aykırı, hiçbir sınıfın toplumda yanına bile yaklaşılamayacak* bir Olması Gereken tasarımı ortaya koymasıdır. Kant, eylem düsturunu umumen izlenecek bir yasa olarak düşünebilmek için, çelişkiden armmışlığı ölçüt olarak koydu; şüphesiz çaresizce biçimcidir bu. Ancak *kavram* çelişkiyi koruyamayıp, hele salt iş ahlâkının kavramları bunu yapamayıp (zimmete geçirilemeyecek depozito örneğindeki gibi) da bunun yerine kendini *bizzat irade/arzu düsturunda* gösterdiğinde, o zaman bir eylemin ahlâken ifâ edilebilirliğinin ya da edilemezliğinin genel geçerliğine karar verebilen bir ölçüt haline gelir. Ve bu karar, örnek vakalardaki münferit sorunlar bakımından değil *toplamda kategorik emre* uymayı sınıflı toplumda imkânsız kılar. Çünkü hiçbir proleter, kendi eyleminin düsturunun, kapitalistleri de kapsayan genel bir yasamanın ilkesi olarak düşünülebilmesini isteyemez; ahlâklılık değil kardeşlerine ihanet demek olurdu bu. Ahlâklılığın en çılgınca çelişkisi, dahası kategorik emrin bizzat kendi eliyle radikal biçimde engellenmesi, böylece meydana getirilmiş olurdu. Ama Kant'ın yönelimi gayet açık seçik olan beyanına göre, bu yalnızca egemenlerinin insanlara "kâh salt kendi niyetlerinin bir aracı yaparak hayvanca yüklendikleri kâh kendi

aralarındaki kavgalarda birbirlerinin üzerine sürüp katlettikleri" bir toplumda engelleyecektir kendi kendini. Kant'tan sonra gelen yalın kapitalist dünyada, Hegel'in "tinsel hayvanlar âlemi" dediği aldatma dünyasında da daha az engelliyor değildir. Velhâsıl kategorik emir, beşerî manzarasıyla hiçbir sınıflı toplumda barınamayacak kadar az soyut-genel ve o oranda belirgin öngörücü tasavvurlu-genel bir İnsanîlik barındırır içinde. Bu temel önerme, arkasındaki duymazdan gelinemeyecek istek kipiyle beraber, neredeyse, *ahlâkî yasamanın sahici genelliğinin ilk kez mümkün olabileceği, antagonistik olmayan, yani sınıfsız bir topluma yönelik bir öngörücü tasavvur formülü* etkisi uyandırır. Ancak burada, aynı zamanda genel ilke yerine geçen bireysel düsturla, Marx'm kehanet ettiği gibi "*forces propres*'un[321] toplumsallaştığı" o dönüşüm, mutlak anlamda *mümkün hale gelen dayanışmayla*, gerçekleşir. Böylece kategorik emir, deyim yerindeyse hesapladığı ama henüz göremediği yıldızların altında, sınıfsız dayanışmanın bir formülünün unsuru olur; görünüşte gri olan sahası, hakikatte uzakların coşkusuyla doludur.

### *Anaksimander'in önermesi veya aynıya kesilen dünya*

Zaruret olmadan düşünce de olmaz, fakat bir şeylerin sürekli şaşkınlığı devam ettirir düşünceyi. Yalnızca apansız zuhur eden şeylerin değil, alışılagelenlerin de şaşkınlık ve hayreti. Bir varlığın Nasıl'mın dışında, herhangi bir şeyin var olması başlı başına dikkat çekici olabilir. Dünya yabancı bir şey olarak karşısına dikilir insanın, ve bu yabancı şey, üzerine düşünmenin ve düşünmeye devam etmenin itkisini verir. Bundan ötürü, Empedokles'in yukarıda aktarılan, aynının ancak aynıyla kavranabileceğine dair çeşitlemelerinin zengin savı, itirazsız kalmamıştır. En azından, *soru* düşüncesi, alışılanın hiç de doğal olmayan dikkate değer bir şeye dönüşmesine yönelik düşünce açısından, böyledir; bu dönüşüm, algılamanın kavrayışıyla başlamalıdır. Bundan ötürü Anaksagoras Empedokles'in tam tersini iddia ediyordu: Nesnelerin özellikleri ancak bizdeki karşıtı aracılığıyla kavranabilir, demek Aynı olan ancak Aynı-olmayan aracılığıyla hissedilebilir,

321 Birisine ait güçler.

kavranabilirdi. Arızaya vakıf şu feci ince saptama da buna bağlanır: içindeki karşıtından ötürü her algılama μετὰ λύπης[322] vuku bulur, yani "gönülsüzlükle" bağlantılıdır; elbette görünmez olanı kavrayabilecek olan da (aynı çelişki nedeniyle) ancak görünür olandır (Diels, 26a). Tabii ki sıcağı ancak soğuk, tatlıyı ancak acı algılayabilir, ve tersi; tıpkı, *e contrario*, sağlıkhnın farkında olmadığı sağlığı ancak hastanın fark edebilmesi gibi. Şaşırmanın kendisi, dünyayla, ahenksiz kalması icap etmese ve bunu istemese de ahenksiz bir ilişkiyi varsayar. Evinde olmama halinin, tekinsizliğin gerçi ilkellikteki gibi ağır basmadığı ama soru soran bir diken olarak kaldığı ve şimdi veya şimdiye dek mevcut olan dünyada tastamam aşikâr olmayanın, tamamıyla kristal olmayanın fark edilebilirliğini ifade ettiği bir dünya ile. Demek Anaksagoras anlayan özne ile nesne arasındaki göreli gayrılık [aynı-olmama] hükmü ile Empedoklesçi aynılık hükmünü anlamlı biçimde tamamlamıştır. Dünyadan hem mantıksal hem aynı zamanda metafizik aşikârhk bakımından arzulanır olarak kaldığını söyleyebileceğimiz olan neyse, önemli sonuçlar doğuracak şekilde, onu da gözeterek. Genele nispetle tekil ve özel, kapsayıcı Bir'e nispetle çokluk değil midir zaten mantığın çileli davası? Tam da görünüşlerdeki Tekil ve Özel, yani bilfiil Çokluk, bilgi teorisinin Düşünmek-Olmak eşitliğinin ayağına takılan taş olmuştur ve şunu da eklemeliyiz, idealizm için verimli bir huzursuzluk yaratarak yapmıştır bunu. Bu huzursuzluk geç ortaçağ nominalizmiyle, bilfiil tekil ve çokluk olanın "evrenselleri", yani mantıksal düşüncenin homojen sandığı türsel kavramları infilâk ettirmesiyle, tümüyle görünür hale gelmişti. Mantıksal-genel aşikârhkla vakalara bağlı tekil verililik arasındaki, idealizmin tam olarak kapatamayacağı yarık, sonra, Leibniz'in matematiksel-ahlâkî-metafizik tarzdaki "*vérités éternelles*"[323] ile ondan türetilmesi mümkün olmayan "*vérités de fait*",[324] yani mantıken aşikâr olmayıp deneyimin ampirik olarak kendini dayatan hakikatleri arasında yaptığı ayrımla daha ince biçimde ayrımtılandırıldı. Ancak Hegel, Tekil ile Genel arasındaki soyutlaşan karşıtlıklarından diyalektik birlik oluştur-

322 Meta lupes: Acıyla.

323 Ebedî hakikatler.

324 Fiilî hakikatler.

du, Marx da bunu maddî temele oturttu; burada artık her etkin Özel Genel'e, her somut Genel de Özel'e aittir. Fakat gayrılık [aynı olmama] sorununun diğer dikeni, birçok Tekil'in aşikârlıktan uzaklığı sorunu, her şeyden önce asla tüm-mantıksal olmayan, asla kristal-mükemmel olmayan dünya-varlığı sorununun kendisi, materyalist açıdan da kaybolmamış bir dikendir, hele devrimci-materyalist açıdan hiç kaybolmamıştır. Değil mi ki, görülmüş olduğu gibi, özellikle devrimci ideallerde, salt fiiliyat karşısında, şayet idealle uyumlu değilse, bayrağını indirmeyen, kılıcını teslim etmeyen, aşikâr (ve asla sadece mantıksal değil, hem dolayımı hem içeriğiyle insanî) bir Olması Gereken vardır. Devrimci akıl gerçi uğradığı zararların düzelttiği ama asla yok etmediği veya *au fond*[325] yanlışlamadığı öngörücü tasavvurdur. Düşünceyle (devrimci-mutlak düşünce) Dünya-Oluşun sahici vahdeti henüz bulunması gereken bir vahdettir; diyalektik açıdan bir veri değil, en üst düzey anlamda diyalektik bir görevdir. Olmaması gereken bir şeyin olmaması halinde akışının devam edemeyeceği tarihsel süreç, bu görevin ifâsının sınır manzarasına dek geçerliliğini sürdürür. Hakikiliğinden ötürü henüz tamamlanmamış hakiki düşünce, bu seyir halinde, eve gidişin doğru yolunun sanatıdır.

Fakat şaşkınlık tesirini sürdürür, o vakte kadar karışır gidişe. Yalnız, kendini pahalıya satar; vaktinden erken "asıl" olarak sunulan bir varlık pahasına. Bu da iyice kıymetli görünecektir o zaman, oysa onca dünyanın içinde bulunduğu vahamete nazaran, ancak deneyci ön-Görünüş olabilir. Gayrı-Aynı; Aynı-Aynı: tam da Avrupa'nın ilk düşünürlerinden birinin muhafaza edilmiş ilk önermesinin gayrının [aynı-olmayanın] acılı şaşkınlığım, peşinden de âhengini içermesi, manidardır. Kastedilen Anaksimander'in önermesidir, karanlığını ve evini-yurdunu arayışını yorumlayışındaki ehliyete ve buna duyduğu derin ihtiyaca, kendisinden çok sonra gelenlerin pek azında rastlanır. Önerme, içindeki karanlığa rağmen dünyayı dünyadan hareketle açıklamak isteyen, hûdayınabit ama asla basit olmayan bir materyalistin önermesidir. Onun tezi, Diels'in yaptığı çeviriye göre (*Die Fragmente der Vorsokratiker* [Ön-Sokratiklerin Fragmanları], 1912, s. 15)

325 Esastan.

şöyledir: "Şeylerin başlangıcı sonsuzluktur (ἄπειρον,[326] biçimsiz, tükenmez ilk madde). Fakat onları doğuran (γένεσις[327]), zorunluluğa bağlı ölümlerinin (χρεών[328]) de nedenidir. Çünkü günahkârlıkları (ἀδικία[329]) için zamanın düzenine (τάξιν[330]) göre birbirlerine (ἀλλήλοις[331]) ceza verir ve nedamet getirirler (δίκην καί τίσιν[332])." Bu önermenin sorunu, açık ki, ilkin tekil şeylerin çokluğu (τῶν ὄντων,[333] olmakta olan, çoğul), sonra, zorunluluğa bağlı (χρεών,[334] belki de: görenek) geçip gidişidir, yani geçiciliğin –özellikle insanla ilgili– hiç aydınlatıcı olmayan yanı. Sorunun "çözümü" öncelikle ceza ve nedametle, yani şeylerin çokluları içinde meydana gelişlerinin bir tür telâfisiyle tayin edilir; sonra, şeylerin geçip gidişi, *Apeiron*'a[335] geri dönüşlerini de içerir. Önemli bir kelime olan ἀλλήλοις[336] (bizzat Apeiron'a değil "karşılıklı birbirlerine" ceza verip nedamet getirmek demektir bu), her ne kadar dokosgraf[337] Simplikios'ta yer almasa ve kesinlikle sonradan ilâve edilmiş sayılamazsa bile, Apeiron geri dönülen nihâî yer (Heraklit'in sonradan tekrar "bölünmemiş" olan ilk ateşi gibi) olması itibarıyla yine de bu çöküşün, bu zemine/temele inişin arka planıdır. Kendi ölçüsünün dışına çıkan ama *Apeiron*'un da dışına çıkan özel şeyler, bu nedenle, ἀδικία[338] (günahkârlıkları, düz kelime anlamıyla ve daha genel olarak: adaletsizlik) için, zamanın (karşıtı şaşırtıcı derecede akraba anlamıyla: "Dünya tarihi kıyamet mahkemesidir") τάξις'e[339] göre (düzen,

326 Apeiron: Sonsuz.

327 Genesis: Doğum.

328 Khreon: Gereklilik.

329 Adikia: Haksızlık, adaletsizlik.

330 Taksin: Düzeni.

331 Allelois: Diğeri, başkası.

332 Diken kay tisin: Adalet ve ceza.

333 Ton onton: Şeyler, var olanlar.

334 Khreon.

335 Sınırlı olmayan, aynı zamanda belirlenemez olan. Anaksimander'in düşüncesinde ilksel/öz madde.

336 Allelois.

337 Kendinden önceki bir düşünce insanı hakkında yazan filozof veya tarihçi.

338 Adikia.

339 Taksis: Düzen.

herhalde daha iyisi: geçerli ceza normu) δίκη[340] (nedamet getirmelidir, herhalde daha genel olarak: hakkını ödemelidir). Zamanın düzenini gözeten Dikê'nin kendisi, Herodot'un kaydettiği mite göre Eunomia (iyi-düzen, disiplin) ve Eirênê (barış) ile birlikte üç horadan biri idi. Fakat daha öğretici olan şudur: içlerinden birinin Dikê olduğu horalar, başlangıçta hava ve rüzgâr tanrıçaları idiler, sonra mevsimlerin tanrıçalarına dönüştüler. Bu arada, artık Zeus'un değil Kronos'un kızı namıyla takdim edilen Dikê, alegorik olarak da, zamanın akışının adaletini, dünya tarihi hükmündeki kıyamet mahkemesini kolayca üstlenebildi. Hele Dikê'nin karşıt imgesini oluşturan, onun takibi altındaki Adikia, Anaksimander'in Gayrıhk [aynı-olmayan] dünyasıyla, henüz tesis edilmesi gereken aşikâr-dünyayla sıkı sıkıya bağlantılıdır. Adikia (adaletsizlik), belirtildiği gibi, birincisi tek tek şeylerin çokluğu, ikincisi, bu tefrikle ve tefriki izleyen şişmeyle yakından bağlantılı olarak, bunların geçiciliğidir. Anaksimander'de buradan gayet erken bir nesnel diyalektiğin hayret uyandırıcı vukuuna varılır, ama buna girmeden önce perspektif manzarasıyla ilgili bir teminatın yeri vardır. Hiçbir filozoftan, hele ilk çağların bir filozofundan, onun istidadının olmadığı, bunun temellendirilemediği bir şeyi çıkartmaya kalkmamalıdır; dar anlamda filoloji denen derin okuma sanatından öte bir hermenötik [yorumsama] yoktur – kendi karşıtına dönüşen küstah ve dekadan hermenötiği hariç tutarsak. Ama bir filozof, şayet önemh biriyse, yani kültür mirasını taşımaya ehilse, onda o istidat vardır: salt yeri ve zamanı için, yani sadece kendi çağı için düşünmemiş olmak, felsefede, felsefî perspektifte bütün zamanların kalıcı davalarını kavramlaştırmaktır. Yoksa yalnızca büyük düşünürler değil, ortaya konan her büyük değer, geçmişin lüzumsuz yere bölünmüş uykusundan ibaret olurdu. Veya daha doğrusu: uyuyanların, sarhoşluklarını, mağlubiyetçi baygınlıklarını çoğaltmak üzere aradıkları uyku. Oysa zamanı geçmemiş düşünürler olarak anmalıdır geçmiş filozofları, onların geleceğin uzamına tesir ederek nüfuzunu sürdüren hesaplaşılmamış düşüncelerini zikretmelidir. Işığın tanığı Anaksimander'in zaten nam kazanmış olan, *Adikia*'ya yönelen hayrette toplanan pekâlâ temellendirilebilir erken diyalektiği de öyledir.

340 Dike: Adalet.

Bu bakımdan, değişik şeylerin nasıl böyle sadece geçici olarak meydana geldiklerine dair öğretisi belirleyicidir. Sıcak ve Soğuğun, Yoğunluk ve Seyrekliğin kendisi hususiyetsiz olan *Apeiron*'dan nasıl çıktıkları, ama sonra bu zıtlıkların nasıl birleşip unsurları oluşturdukları: su, toprak, hava, ateş. Ama böylece aynı zamanda bu unsurların kendi aralarında bir dengesizlik durumu oluşur, biri diğerine tecavüz eder, galebe çalar (ἀδικία); sıcaklık soğuğu –veya tersi– uzaklaştırmak isterken, su veya toprak, su veya ateş başka her şeyi bastırıp onun yerini almakla tehdit eder. Veya tıpkı Aristoteles'in fiziğinin tam Anaksimanderci anlamda, Anaksimenes'teki hava ve sonsuzluk arasında kurulan bağlantıya karşı söylediği gibi: "Eğer tek bir unsur sonsuz olsa, diğerlerinin mevcudiyeti sona ermiş olurdu." Oysa dünya, unsurların habire değişen üstünlüklerinden ve meydana getirdikleri özel/ayrı şeylerden müteşekkildir; öyle ki, dünya bu şekilde keskinleşen farklılıklarla, hep yeniden doruklaşan çelişkilerle döner. Demek burada görmezden gelinemeyecek bir nesnel diyalektik vardır, İyon ticaret şehirlerinde *Demos*'un ve şehir soylularının giderek büyüyen ağırlığından kozmik unsurlar arası ilişkiye dair bir yorum çıkartan bir diyalektik de açıkça gösterir kendini. Diyalektik, özel/ayrı şeylerin kırılganlığının, yaşayan varhkların fâniliğinin, maddenin döngüsünün sürekli düzelttiği, doğrulttuğu *Adikia* olarak görünür; ama aynı zamanda, özel şeylerin *Apeiron*'la nihâî ilişkisi içinde *Adikia*'nın silinmesinde de gösterir kendini. Bu özel/ayrı şeyler, özel/ayrı oluşlarının *keskinleştirilen farkının* kendi kendini yok edene kadar aşındırmasıyla, adil biçimde birbirlerini tüketirler; fakat şeyler, *tüm özel/ayrı oluşlarının dünyanın bir ucunda aynılığa dönmesiyle*, Apeiron'un çelişkisizliğinde kendini aşıp yitmesiyle de tükenirler. Dikē vasıtasıyla erişilen, zamanla her şeyi gün yüzüne çıkartan, dahası ışıklandıran, ebediyetin uyumuna sokan ahenk oradadır. Hiç alışılmadık bir oryantal sestir bu; alışılmadıktır, çünkü Yunanlılar için ebedîlik (suretsiz, plastik-olmayan bir şey olarak) hep eksi değerliydi. Ancak geç Helenizmde, yani Şark'ın gemlenmeyen nüfuzu ile, ebedîliğin en yüksek değere, en azından en yüksek teolojik kategoriye tahvili gerçekleşti. Şimdi işte Anaksimander'in Apeiron perspektifinin bir artık geç Helenik yanlış patriyark havasına ihtiyacı yoktu; tam

da son-suz kök/ilk maddesine verdiği θείον, tanrısallık karakteri, doğrudan doğruya Şark'ın mistiğinde uzanıyordu. Ancak bir materyalist olarak Anaksimander'de ebediyet asla bir tanrının veya bir Nirvana'nın değil, belirsiz bir kök/ilk maddenin ebediyetidir. İşte bunun için, Aristoteles'in bu Apeiron hakkındaki saptaması, vukuflu olduğu kadar önemlidir: Anaksimander'in belirsiz kök/ilk maddesinde, –Aristoteles'in madde tanımındaki gibi–, her şey "oluş kuvvesi (δυνάμε) taşıyan ama hâlihazırda olmayandan" meydana gelir. Fakat bunun ötesinde, Avrupa felsefesinin baki kalan en eski hükmü, çok çeşitli biçimlerde sonraki perspektifleri hatta nihâî perspektifi belirlemiştir – vaktinden fazlasıyla erken, hasadın ve barışın perspektifidir bu. Yalnızlık ve ileri taşıyıcı düşüncelerle yüklüdür bu hüküm; maddeye ilişkin ilk kavramını oluşturan *kuvve* [potansiyel] ile, aynı zamanda insanların dünyadan ve dünyanın kendisinden ayrılığına karşı *özdeşliğin* ilk felsefî arzu ve yönelim imgesini gösterir.

### *Derinlikteki hafiflik, ışık-varlığın neşesi*

Zaruret olmadan düşünce olmaz, fakat zaruret hali bir anda neşeye de bürünüverir. İnsanlar müşkül bir işi de hafife alabildiklerinde devreye girer neşe. Hafife alış, duruma göre, işin kendisinin hiç de hafif olabileceğine işaret değildir. Hafife almanın yeri, çok zaman sadece öznel nükte değildir, bir araya getirilemez görünen durumlarla, nesnelerle beklenmedik ani mukayese değildir. Onun yeri daha ziyade mizahtır; bizzat durumların, nesnelerin buna hazır ve en önemlisi ehil olan insanlar elinde o kadar ağır olmamaya amâdeliğidir, en azından artık münhasıran ve namütenahi ağır olmamasıdır. Her ikisinde de, nüktede de mizahta da ortak olan, ucuz ve en ucuz halleriyle geniş geniş serpilmeleridir. Daha iyi ifadesiyle: nesnel dünyaya kıyasla öznenin maskaralığında kuşkusuz çok daha büyük olan gülme cephaneliğine bağlı olarak yayılıp işi büyütmeleri, sırıtmalarıdır. Berlioz, hiçbir yerde tımarhanedeki kadar gülünmediğini saptamıştı; Diyonizosçu dar kafalı orta sınıfların sevinç taşkınlıkları ve boşalmalarını da ekleyebilirdi buna. Sadece aşırı ciddiyet değil, küçük burjuva eğlence güdüsü ve onun tatmin buldukları da ko-

cabaş hayvan zümresine mahsustur. W. Benjamin bu tuhaf durumun, mizahın düşük irtifalarda bol rastlanan ve değersiz, bulunduğu muhit yükseldiği oranda ise ender ve emsalsiz bir bitki olduğunu belirterek, isabetli ve kesin bir teşhiste bulunmuştu. Mizah, gerek bu soylu gerek daha az soylu suretiyle, yüksek veya alçak konumu yanında, birçok alanda kayda geçmiştir, fakat bir edâ olmak dışında yalnızca *sanatın* ürünlerinde görülür, *felsefenin* değil. Bilgenin ama aynı zamanda bilgeliğin de görünüşünün, asıl önemli olanın vurgusunu gülümseyerek değiştirmeyi içermesiyle, daha da dikkat çeker bu; yeni vurgu, eskilerden beri derin bir hafife alışın arzu manzarası görünmüştür burada, yani mizahla, üstelik bilhassa leziz bir mizahla bağıntılıdır. Bilge Laotse gerçi belirli koşullarda hafife almaya karşı uyarır: "Ağırlık, hafifin köküdür/ Hafife almak kökü yitirtir" (*Taoteking*, Söz 26), ama onun uyardığı hafife alma, egemene "dünya yuvarlağını hafifseten" sebatsızlık, gevşeklik, havâîlik anlamındadır. Buna mukabil *Taoteking*'in tavsiyelerinde asıl yumuşak, zahmetsiz, zorlamasız olanın ışığı yanar; tüm bunlar şeylerin gidişatındaki, hakiki ortanın etrafindaki hakiki, oyun oynarcasına deverândaki hakiki hafifliğin unsurlarıdır. Bu tavsiye, her türlü süse püse karşı, aşırı ve ağır teçhizatlı ciddiyete karşı dayatmacılıktan uzaklığıyla parlar. Laotse'nin en suskun Tao'sunun bu-dünyasmda da vardır bu: "Mizahın mümkün oluşu, gözyaşları arasında gülümsemek demek değildir, sanki dünyanın reel olarak üzüntü verici temeli değişmeden kalırken, insan her seferinde yeniden düşlere kapatılıp hayatını mutlu ve nezih sürdürebilirmiş gibi. Aksine, insanın durumu hafifletmesi, hafife alan vurgu, –sadece içten beslenen, açıklanamayan, hiçbir şeye yaslanmayan, mistik bir bilgiyi hayata sokan, ince, gizemli bir ışındır bu–, dünyada bir şeylerin yolunda olmadığı anlamına gelir, dahası onların akmasına yol açan dünyanın temeliyle beraber ne denli dehşetli gerçek görünseler de ölümsüz ruhumuz karşısında gözyaşlarını fazla ciddiye almamak gerektiği anlamına gelir. Goethe'nin 'iyi şiirin zemini, gökkuşağınmki gibi, karanlıktır' cümlesinin, derin ifadeler için geçerliği olduğu ama en özsel ifadeler için olmadığı anlamına gelir. Düşlemenin, görünüşte tümüyle illüzyon yüklü umut yeteneğinin, cevabı verilmiş ama hiçbir güvence sunmayan an-

lamlı bir tavır olarak varoluşu hafifletmenin, anlaşılmaz 'kendinde'-sevincin; fiili durumların bütün bunları bastıran, temellendirilebilir, şüphe edilmeyen mahiyetine ve bunların duyusal açıdan en gerçek kabalığına kıyasla, dünyanın temeli olması gerekmeyen hakikate ve gerçekliğe daha yakın durduğu anlamına gelir." (Ernst Bloch, *Geist der Utopie* [Ütopyanın Tini], 1918, s. 75 vd.) Mizahın sevinçli, evet, en sevinçli –mevcudiyetlerinin tek sebebi henüz mevcut olmayışları olmayan– içeriklerle yakın ilişkisi, bu içerikler ancak umudun hilâfına umut edilebilecek kadar uzak olsalar da, her koşulda şüphe götürmez. Hatta nüfuz eden mizah, tuhaf ve anlamlı neşesinin içerikleri gizliymiş ve henüz mevcut değilmiş de yalnızca nihâî durumun aradan sızmış bir sedasıymış gibi davranır. Cennetin kızı uzun süre merdivenlerden çıkıp gelmediğinde de böyledir bu, mizah cennetten gelecek bir habere muhtaç olmadığında iyice böyledir. Çünkü mizahın 'öylesine' alanında (en gülünç ve en düşündürücü sınır vakalarından birisinin darağacındakinin neşesi olması boşuna değildir) her şeyden önce asla garantili bir mutemet varoluş, hele sabit bir öte-dünyasal varoluş bulunmaz. Bu mutlak 'öylesine'lik, şunu diyecek kadar ileri gitmez elbette: Halihazır dünya şayet mevcut olmasaydı, yani kendini bana ampirik olarak dayatmasaydı, var olacağını bilmiyordum. Fakat böyle bir şeyin fiilen olmamasına rağmen, evet, böyle bir şey fiilen olmadığı için, Tanrısal'la kastedilen ve tanımlanan şeyin öteden beri var olduğunu biliyorum. Çünkü böyle bir beyan saf idealizm olmakla kalmaz, yalnızca nakıs bir hâlihazır dünyaya değil, dünyanın her türlü gerçekleşmesine ve gerçekliğine yabancı, şeyleştirilmiş, sürekli kılınmış ütopyacılık olurdu. O 'öylesine'lik, sanki esastan, şerefiyle bir yurtsuz Kral John[341] olarak kalacakmış gibi. Veya sanki her kemale eren vuzuhun, mükemmelin vuzuhuna, ifânın bilinen melankolisinin hatta düşlerin romantik şeyleşmesinin çok ötesinde bir kusur katması gibi. Fakat *tüm ütopyaların en dayatmasızı* olan, en azından içinde bunu barındıran mizah kendini şeyleştirmez, onun şen 'öylesine'si gerçekliğin dışındaki bir şeyi hedef almaz, gerçekliğin mümkün

341 12./13. yüzyıl dönümünde İngiltere kralı olan John. Aslan Yürekli Richard'ın kardeşi ve varisiydi. Krallığı, Fransa kralı, vassallar ve Papahkla mücadeleler içinde geçmiştir. *Magna Carta*'yı imzalamak zorunda kalan kraldır.

nihâî halinin aradan sızan bir tınısını vurgular; tam bir hafiflikle, tümüyle başka-olma yeteneğinin içkisiyle dolu – özselliğin içinde başka bir varoluş, katılaşmadan, kaçışsız, gürültücü veya şenlikli bir tezahüratın üst-dünyası da olmadan. Tek kelimeyle: Mizah, varoluşun, ağırlığın yalanlarını cezalandıran o hafifliğine ve barışçıllığına şeffaflık verir. Hafiflik ne yeterli ölçekte ampirik onaya sahipken, ne de ampiri-üstü bir garantiye (tanrıya iman) ihtiyaç duyarken yapar bunu.

Her neşelendirme ışıktan çıkar ama aynı zamanda önünde gider ışığın. Yükselişe *iki anlamda* refakat eder, birincisi eskiyenin zorlamasız tasfiyesiyle, sonra gelmekte olanı selâmlayarak. *Tasfiye eden*, müşkülatsız, hatta komik bir biçimde kendi kayboluşuna giden bir ülkeye benzeyen Eski ile meşgul ve onunla keyiflidir. "İnsanlığın neşeyle geçmişinden kopabilmesi için", der buna *Marx*; nitekim çökmekte olan bir toplumun onlardan yana zengin olduğu kanlı despotların bile komik bir gölgesi düşer geleceğe. Hele geçmişte kalanın, eskiyenin sahip olduğu sahiden büyük malzemenin Yeni önünde törensizce, gülme malzemesi yapılarak tasfiye edildiği yerde nasıl da şendir ayrıhk. "Tarih titizdir ve eski bir biçimi mezara taşırken birçok evreden geçer. Dünya-tarihsel bir biçimin son evresi, onun komedisidir. Aisiklos'un Prometeus'unun zincirleriyle zaten trajik bir biçimde ölümcül yaralanmış olan Yunan tanrıları, Lucian'm diyaloglarında bir de komik biçimde ölmek zorunda kalırlar." (Marx, *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie, Einleitung* [Hegel'in Hukuk Felsefesinin Eleştirisine Giriş]) Demek vedanm keyfi, bir miktar desteğe ihtiyaç duyuyordur, buna da hiciv denir. *Hegel*'in kendisi, idealist diyalektik içinde, ömrünü doldurmuş olanın yitişinin ve yeni estetik ön-Görünüş manzarasının zuhurunun üçlü parolasını vermişti: "Sembolik sanat" nüktede [epigram], "klasik sanat" hicivde, "romantik sanat" ise tamamen veda ederek mizahta eriyecektir. "Tin, ancak bir giz, zâhir olmamış bir şey içerdikleri sürece meşgul olur nesnelerle... Lâkin sanat kendi kavrayışı içindeki esaslı dünya görüşlerini ve bu dünya görüşlerine ait içeriklerin dairesini bütün yönlere doğru açık ettiğinde, her seferinde özel bir halk, özel bir çağ için belirlenmiş içerikten kurtulmuş demektir, ona tekrar el atmaya dönük hakiki

bir ihtiyaç, ancak şimdiye dek geçerli olmuş yegâne içeriğe *karşı* dönme ihtiyacıyla beraber doğacaktır; örneğin Yunanistan'da Aristofanes'in kendi zamanına veya Lucian'ın Yunanistan'ın tüm geçmişine başkaldırdığı gibi, keza İtalya ve İspanya'da, ortaçağ çekilmekteyken, Ariosto ve Cervantes'in şövalyeliğe karşı çıkmaya giriştikleri gibi." (*Werke*, X, s. 231 vd.). *Birinci, eleştirel anlamıyla* mizahı (nükte de hiciv de onun sadece sivri uçları veya keskin hatlı görünüşleridir) tanımlayan, böyle bir şeydir; mizah bir veda uzamı yaratır, zahmetsizce işini halleden, öldüren gülünçlüğü de devreye sokar. Ama çok daha önemlisi, *ışığın başlangıcına* ait *ikinci, olumlu anlamında* mizah, *yükselmekte olanın, yükselende saklı bulunanın, zâhir olmayanın ülkesidir* ve öyle kalır. Burada basbayağı şaşırtıcı olan, tam da tümüyle kapalı bir sistem oturtan ve burada gizli, zâhir olmamış hiçbir şeyi bırakmayan Hegel'in, yine de mizaha eleştirelliğin yanında neredeyse her şeyin ötelerine işaret eden bir karakter atfetmesidir. En azından sanata ve sanat üzerinden bakarken böyledir, görünüşte sanat üzerinden uzanıp dine, daha doğrusu insanın kendi içine geri dönmesine varır; yine de onun için mizah, *hümanizm* olarak, dört bir yandaki –ikrar edilmeyen– bitmemişliktir. Şarkısı söylenip bitmiş koşulların, henüz bitmemiş bir şarkı olarak ve sürecin zahmetine, ağırlığına dolanan müstakbel bir hafiflik olarak çözülüşüdür. Hafıza ve çember-çember-içinde düşünürünün müstakbel olanı kavramsız, ışıksız tutmak istemesine rağmen: "Geçmiş bugünün gerçeklik olarak muhafazasıdır, gelecek ise bunun karşıtıdır, daha ziyade suretsiz bir şeydir... yani geleceğin hiçbir suretine bakılamaz" (*Werke* XIV, s. 105); ancak mizah akışkanlığıyla Hegel'de de fâş olmamış suretin şeffaflığını taşır. Hegel'in salt keyfî mizahtan, "yüzsüz ve şaşaalı istihzadan, koku ve sedanın bir çekirdeği olmayan kuyruklu yıldızvârî dünyasından, içi boş bir ruhun gerçeklikten yoksun seslerinin oyunundan" hoşlanmaması bundandır; hakiki mizahın bunların çok ötesinde bir irtifaya yerleştirilmesi de bundandır. Hegel, oraya doğru, hiçbir mevcut yolun doğrudan götürmediği, hiçbir mevcut belli başlı nesnenin tebarüz ettirmediği gidişi kaydeder; "sakin, hafif, göze çarpmaz bir aheste gidiştir bu, tam da ehemmiyetsizliğiyle (!) derinliğin en yüksek anlamını vaz'eder ve dü-

zensizce yukarı fışkıranlar teferruat olduğuna göre, iç bağıntı iyice derinde yatıyor ve tecrit edilende tinin ışık noktasını öne çıkartıyor olmalıdır" (*Werke* X, s. 228). Hegel burada, aheste gidişe yüklediği işlevle, mizah edebiyatının en yükseğini değil, belirli bir bölümünü ütopyacı hafifliğin özü olarak koyar, ancak yalnızca derinliğin en yüksek kavramıyla değil her yerdeki ışık noktalarıyla da –mizahın salt *estetiğini* infilâk ettiren budur– mütekabiliyet tasvir edilmiştir. Aslında burada da hep ağırlığın karşısına konan ve bu geleceğe tümüyle yabancı sistemde, *malgré lui*,[342] hep daha ötesine işaret eden, daha ötesini anlamlandıran şeffaflıkla –estetiğin çok ötesinde– hafiflik oluşumlarına bakmayı sağlayan etken, ışığın neşeliliğidir. Aydınlık, "olumsuz birliğin kendi içine çekilen gecesinin" olumluya döndüğü her yerde sökün eder. Doğa felsefesinde de öyledir: ışık ilkin "benliğin kendi dışına çıkmasının ağırlığına neşe getirdiğinde" ve neticede bilinç kabuğunu çatlattığında. Tarih felsefesinde de böyledir, ışığın yükselişinin oryantal vahşî görkeminin ardından Yunanistan "güzel doğallığıyla, özgürlüğü, derinliği ve neşesiyle, odasından çıkan gelin gibi belirdiğinde". Hegel'in ışığı akıp giderken yüceltmek istiyor göründüğü din felsefesinde de böyledir: "Bütün dertler, her endişe, zamansallığın tüm bu kum tabakası bu semânın altında kayıp gider, kâh ânın vecd duygusunda kâh umutta. Tinin bu bölgesinde Lethe[343] seller gibi akar ve ondan içen psişenin bütün ağrıları diner, zamanın tüm sertlikleri, karanlıkları bir düş imgesi suretine bürünür ve ebediyetin parıltısıyla nurlanır" (*Werke* XI, s. 4). Mizahın ruhuyla, yani zorlamasız bir neşeyle olan daha yakın bir bağlantı burada terk edilmiştir elbette; mizahın ince ışıması ve parlaması da, hiç de dünyayı çatlatıp patlatacak olamayacaksa bile, Hegel'in felsefesinin kemale ermemiş bir dünyayla yaptığından çok başka bir barışa dayanır. Lâkin bizzat o bitmemiş şarkı, yani tüm bu birbirini izleyen (ağırlık karşıtı) "ışık noktaları" etrafındaki nesnel ütopik unsur, nihâî durumun olumlu bir unsuruyla beraber, –ki bu unsurun istismarı olmasaydı Hegel'in felsefesi böyle kötü apolo-

342 Buna rağmen.

343 Yunan mitolojisinde cehennemden gelen ırmak; suyundan içenlere geçmişi unutturur.

jetik,[344] buna hiç başvurulmasaydı bu kadar iyi iyimser olamazdı–, etkisini sürdürüyordur. Felsefî bir ışıması olan şeffaflığın, geçmişin düşünürü tarafından kapalı bir sistem içine gömülmüş olmasına rağmen pekâlâ yükselmekte olanı selâmlayan bu *ikinci, olumlu türü* hakkında, bu kadarı yeter. İyimserliğin ışık noktasında da ancak *Marx*'tan beri geçmiş yalnızca bugüne ve bugün de yine tefekkür edilen geçmişe değil, her ikisi de geleceğin ufkuna taşınmıştır. Ve hafiflik-neşelilik-barışçılhğın istek kipiyle düşünüleni Marksizm ayakları üzerine oturtmakla kalmaz her şeyi onun ellerine bırakır. Çünkü tüm o ışıklı olduğu iddia edilenin öyle olabileceği arzusunun yanında, öyle olabileceği vaadinden daha fazlası, neşeliliğin bakış açısından da, kapalı ışık sistemlerinde bulunmaz. Burada yine Spinozacılığı hatırlatmaya izin verin; dünyanın kristal olduğu iddia edilir orada ve bu bilgeliğin nihâî hükmünü şöyle biçimlendirmeyi isteyen, öyle de yapan muazzam felsefî ütopya üzerine düşünülmelidir: "Doğada, entelektüel aşka karşı veya onu bertaraf edebilecek olan hiçbir şey yoktur." (*Etika* V, 37) Böylesi bir ışık önermesi tam da aşırılığıyla ampirik bir anlamdan yoksundur, fakat bir vaat içerir, vaatle beraber de, böylece imâ edilen vaadi ana hatlarıyla tutmaya dönük, hâlâ muazzam aşırılığına mukabil artık anlamsız olmayan, *görev*. Bu-dünyadaki yuvadalığın, her yuvadaki budünyadalığın, bu önermelerdeki ütopik unsurun aydınlattığı üzere, tarihsel ve dünyevî doğanın değiştirilmesiyle ampirik açıdan da güvencesiz kalmayacağı şekilde. Olumsuz birliğin kendi içine çekilen veya daha az kendi içine çekilen gece anları ampirik süreçte elbette eksik değildir, bu Olumsuz'a rağmen ve onun aracılığıyla, ışık noktaları da, keza ışık ve kuvve de hiç eksik değildir. Hakiki özün manzarası, içeriğinin olumlu belirlenmişliğiyle beraber, tümüyle alacakaranlık bir sınır içeriğine sahiptir; bu içerik ise maddî süreçte saklıdır ve süreç içeriğinin neşesini bulmasıyla ilerler. Bu arada felsefî bakışlar, *nüfuz eden bilgiye olan arzuda* tam da bu nedenle *hakiki öze yönelik iradeyi* de yanlarında taşırlar; bu günlerin hepsi akşama çıkmaz, bu gündüzlerin hepsi güne varmaz. Filozoflar düşünceleriyle kendi zamanlarını temsil ederler, fakat bu nedenle onların *büyük izlekleri*, tek

344 Savunmacı, özürcü, bahaneci.

bir çağda tüketilemeyecek, hatta tümüyle formüle edilemeyecek olduğundan, kendi zamanlarından ve toplumlarından öteye taşar. Zamanın meselesi, sürecin meselesidir bu izlekler; süreçsel izleklerin en merkezîsi de *Verum Bonum*'dur. İnsan soru, dünya cevaptır: *Yine coğrafi açıdan, suo genere,*[345] *filozofların arzu manzarasıdır bu.* Varlığın ancak *yarıp geçişteki, yürüyüp gidişteki* hakikatidir, illüzyonsuz sevinciyle, onun yolu ve hedefi.

## 42
## SEKİZ SAATLİK İŞGÜNÜ, BARIŞ İÇİNDE DÜNYA, SERBEST ZAMAN VE ACELESİZLİK

"Bakın hele: Duman tütüyor bacadan."
– Brecht

"*İncil*'deki sözün hakikatinden deneyimimle emin oldum ve onu kılavuzum yaptım: Önce yiyecek ve giyeceğinizi araştırın, tanrının krallığı size kendiliğinden nasip olacaktır."
– Hegel, Binbaşı Knebel'e Mektup, 30 Ağustos 1807

"Kuzey bölgelerinde bile, en eski ve en geniş halkları örnek aldığımızda, öyle görünüyor ki insan zaruretler nedeniyle kendini yük hayvanı yerine koydurup aşağılatmamalı, doğanın ona verebileceği az şeylerle yetinmeli veya göç etmelidir. Ve bir yerlerde yaşamak için bir dua çanından ötekine kadar çalışma koşulu varsa, bunun suçlusu yalnız hatalı anayasalar ve devlet idareleridir, doğanın herkese yeterince verdiklerinin çarpıcı bir oransızlıkla dağıtılmış olması, doğanın tatmin etmeye borçlu olmadığı yapay ihtiyaçlardır. Ve ebedî yaşamda da dinlenmeyeceğimize, daha yüce nesnelerle daha geniş tesirlerle uğraşıp didinmeye devam edeceğimize dair mucize hayalâtı, yalnız muhterem Hıristiyan

345 Türe, tasnife göre.

Kuzey'in vaaz ve ilmihallerine girebilir. Şarklıların cennetlerinde böyle şey yoktur ve oraların nasıl göründüğünü bizlerden daha iyi bilmesi gereken birisi, selâmete erenleri tekrar tekrar, sözgelimi bir dokuma tezgâhına değil de İbrahim'le, İshak'la ve Yakup'la beraber masaya oturtmalıdır."
– Johann Peter Hebel, *Die Juden* [Yahudiler]

"Özgürlük ülkesine fiilen ancak zaruret ve dış gerekliliklerle belirlenen çalışmanın sona erdiği yerde girilir; demek ki burası, eşyanın tabiatı icabı, aslî maddî üretim alanının ötesindedir."
– Marx, *Das Kapital, III*

### *Açlığın kamçısı*

Daha sade bir noktaya dönelim, ayaklarımızın altındaki, çoğunlukla hayli sert zemine. Bugüne kadarki toplumsal yaşamda, en şiddetle deva isteyen ve bu devanın en ayrıntılı düşünü gören, acının yaşamı olmuştur. Açlık çalışmaya zorlar ama bu çalışma da kendi usulünce tıpkı açlık gibi kemirir insanı. Kârının hamaratı girişimci, bu cinsten çalışmanın, kölenin çalışması olduğunu bilmez; sanatçılar ve bilim adamları da, başka nedenlerle, bunu bilmezler. Çünkü çalışma *angaryadır*, dayatılmıştır, çalışana yabancı olan amaçlarca dayatılmıştır; bu angaryayı bütün o çoraklığıyla yalnızca proleterler ve memurlar tanır. Üstelik çalışmanın, ne de olsa bir parça aşkla yapıldığı eskilere kıyasla yeknesak hale gelmesi söz konusudur. Zanaatkâra yaratmanın ve sanatkârca kemale erdirmenin mutluluğunu veren parçaydı bu. Oysa işbölümü sonucunda bütünü gitgide gözden yitiren işçi, işin yalnızca bir kısmını yapar, gün be gün, sabahtan akşama aynı vidayı sıkar; aşksız, yalnızca çoraklaşmanın yumuşattığı bir nefretle, hep aynı el hareketiyle. Öteden beri arzulanan bir şeydi, zorunlu çalışmayı çalışanların sırtından atmak, en azından buna harcanan zamanı azaltmak. Fakat bağımlı insanlar bunu asla başaramazlar veya başarsalar da uzun sürmez bu.

Yoksulun her lokmasını bin bir zahmetle kazanması gerekmedi mi hep? Efendi, hizmetkârın sıkıp suyunu çıkarmakla, onun emeğinden yaşamakla efendi olur. İşçinin kendi (had safhada kısıtlanmış) ihtiyacının fazlası olarak ürettiği mallarla, efendi serbest zamanını karşılar. Bu sömürü mülkiyetin başlangıcından beri, bir saban ve bir buçuk dönüm arazi üzerinden insanları iki türe, iki sınıfa ayırdı; şimdi bu ayrım her zamankinden daha katı ve geniştir. İyilik ve mutluluğun ilerlediği tarihsel açıdan çok defa şüpheliyken, *sıkıp suyunu çıkarmanınki* öyle değildir: esas itibarıyla giderek daha kaba ve utanmazca gerçekleşiyor bu. Yunan kölesine serften daha iyi bakılırdı, serfe de modern ücretli işçiden. Çünkü köle en azından efendisinin davarıydı, dolayısıyla yemlenirdi ve ahırda yeri vardı. Serfin ise, şayet buna zamanı kalırsa ve köy sahibi ona bir tencere bırakırsa, kendi başının çaresine bakması gerekirdi. 1525'te, bir Hıristiyan-insanın özgürlüğünü elde etmiş olan Alman serfi, darağacındaydı. Veya oyulmuş gözleri, kesilmiş diliyle yol kenarında bir hendeğe devrilip geberene kadar Kutsal Roma İmparatorluğu'nda tökezleye tökezleye dolanıp duruyordu. Ortaçağın sonlarına doğru çıraklarmkalfalarm durumu bile, zanaatkârın patriyarkal ustabaşından erken-kapitalist sömürücüye dönüşmesi oranında, köylülerinkine yaklaşmıştı. 1500 dolaylarında grev yapan kalfaların Danzig'de [Gdansk] kulakları kesilmiş, Floransa'da kalfalar cellâtlar tarafından dağlanmış, dövüle dövüle şehirden atılmışlardı. Bireysellik, tacir ve prens sermayesinden çıkarak yalnızca yüksek tabakalarda kendine yer açıyor, aşağılarda ise selâmet bağları hüküm sürüyordu. Fatih, dünyanın bütün çocuklarının en büyük saadet kaynağının, hiçbir surette şahsiyetleri olduğunu tanımıyordu; şahsiyeti düşlemenin karşılığı ise işkence ve ölümdü. Hele de serbest dolaşım başlayınca, insan kendi emek gücünün hür sahibi olunca. Kapitalistle yaptığı emek sözleşmesinin eşit haklı tarafı olarak; göze göz, dişe diş. Birinci sanayi çağının Engels'in tasvir ettiği nimetleri: kölenin, serfin, yavaş yavaş yutulan zanaat kalfasının ardından proleter zuhur eder. Çalışan sınıf o zamana kadar sefalet içindeyse, şimdi artık cehennemî şartlardadır; proletarya

1800'lerden itibaren kürek mahkûmu seviyesine iner. Çok zaman dört yaşında çocuklar bile karanlık maden galerilerinde veya nemli, sıcak, berbat kokan iplik fabrikalarında çalışmaya zorlanıyordu, olağan işe başlama yaşı sekiz ilâ dokuzdu. Çocukların çalışma süresi altı ilâ on saatti, on üç-on dört yaşından itibaren ise on iki saate çıkıyordu. On sekiz yaş üstü erkekler ve kadınlar, patronlarının kârı uğruna, sabahın beşinden akşamın sekizine kadar, sıklıkla daha da uzun süre, makine başındaydılar. Kadınlar çocuklarını makine başında çalışırken emziriyorlardı, yemek molası yoktu, zavallı ücretin büyük kısmı kiraya gidiyordu. Sermaye, cehennemde yapılacak her değişikliğe, bir feodal beyden daha muhafazakârca ayak diriyordu; kâr acımasızdır. Küçük çocukları kullanamayan demir dökümcüler filantroplaşıp[346] da dokuz yaşından küçük çocukların iplikhanelerden alınması söz konusu olduğunda, sofu İngiliz tekstil fabrikatörleri, çocuk emek gücünden istifade edememeleri halinde iplikhanelerin batacağına dair kanıtlar getirdiler: "küçükler kolayca sürünüp makinelerin altına girebiliyor ve temizlik yapabiliyor, iplikleri bağlayabiliyorlardı". Çocukların birçoğunun kaza sonucu ölmesi, kiliseye düzenli gidenlerin gözünde önemsizdi; veremli ve ağzı iskorbüt yaralarıyla dolu amele takımının ancak küçük bir kesiminin kırk yaşına erişebilmesi, elli yaşını ise hiçbirinin görememesi, demokrasinin klasik ülkesinin nazarında yine ilginç olmaktan uzaktı. İngiltere'sini iyi tanıyan Jonathan Swift, bundan daha yüz yıl önce, henüz etrafındaki her şeyi ısıran bir sanayi yokken, başka bir anlamda ısıran bir öneride bulunmuş, çocukların içinde bulunduğu sefaleti denetim altına almak için, yoksulların dölünü zenginlerin masasına getirmek üzere çocukları semirtmeyi teklif etmişti. "Böylece ebeveynlerin zahmeti ödüllendirilmiş olacak, sevgili küçüklere bakılacak, bunun ötesinde, varlıklı bir Hıristiyanın sofrası için iyi besili, tombul bir altı yaşında çocuktan daha iyisinin bulunamayacağı şeksiz şüphesiz tescillenmiş olacaktır." Parlamentoya dilekçe üslûbunda hazırlanıp *İncil*'den alıntılarla süslenen bu öneri, peygamberâneydi: Sanayi altı yaşından küçük, üstelik hiç de semirtilmemiş çocukları bile mideye indirecekti.

Küçüklerin ebeveynlerinin ise hâlâ ihtiyaçları karşılanmış de-

346 Filantropi: İnsanseverlik.

gildi. Swift'in öngöremeyeceği biçimde, Britanya ticaretinin nimetlerinden pay almalarına rağmen. Zira işçi altı saatlik serbest zamanını da kendisine ödenen ücreti tekrar kazanmak için değerlendirmek zorundaydı; çünkü işçi kapitalizmin başlangıç döneminde ücretini çok defa nakit değil mal ve eşya olarak alıyordu, dolayısıyla çalıştığı fabrikanın şemsiye vesaire ürünlerini zor zahmet piyasada satıp paraya çevirmesi gerekiyordu. Ücretli köleden bir de ücretsiz satış gücü çıkartmanın nasıl da ulvî bir biçimi! Ücret bile bu sözümona trampa sisteminde kâra hizmet ediyordu. Emsalsiz sefaleti unutmanın yegâne yolu, içkiydi; arada sırada ümitsizlik vahşîce infilâk ediyor, makineler kırılıp dökülüyor, fabrika tesisleri ateşe veriliyordu. Bunun 1811'den beri bu gibi çırpınmalara getirilen idam cezasının uygulanmasından başka bir tesiri olmuyordu. Engels *İngiltere'de Emekçi Sınıfların Durumu* başlıklı yazısında bizzat bu durumu konuşturmuş ve şu sonuca varmıştır: "Yükselmekte olan kapitalizm, vaad ettiği gibi mümkün olan en büyük mutluluğa değil ama mümkün olan en büyük kitle için, mümkün olan en büyük sefalete erişmeyi başarmıştır." Kapitalistlerin kendi nispî harikalar diyarını yaratmak için ihtiyaç duydukları tamı tamına anti-harikalar diyarı, şeytanî bir dünya olarak yükseliyordu. Marx'm toparladığı gibi: "Kapitalist toplumda, kitlenin tüm yaşam süresinin çalışma zamanına dönüştürülmesiyle, bir sınıfa serbest zaman üretilir." Sefaletle büyük sanayi-ticaretin, teneke mahalleler ve açlıkla kapitalizmin, üretici güçleri bağlarından kurtarması kopmaz biçimde birbirine bağlıdır. Kâr güdüsü kapitalist toplumda mutlaklaşmıştır; önceden kırbaçken şimdi insan yiyici olmuştur, eskiden feodal tüketim ihtiyaçlarının hizmetinde bir araçken şimdi sınırsız bir 'kendi başına amaç' haline gelmiştir. Mümkün olan en büyük kitle için mümkün olan en büyük sefalet yüksek kapitalizm ve sonra emperyalizm çağında kısmen değiştiyse, bu yalnızca konjonktür gereğidir. Giderek derinleşen krizler, hele savaş işlerinde artan kitlesel cinayetler, kapitalist iktisadın soğuk kalbinin ne ısındığını ne de nesnel açıdan ısısının değişebileceğini gösterirler. Sefaletin daha önce ihmal ettiği her şey, savaş tarafından telâfi edilir, hatta üstüne de konur – kârların azamileştirilmesi yasası doğrultusunda. Daha 18. yüzyılın ortalarında, yani Sanayi Devrimi'nden az önce, İngiltere'de on

saatlik işgünü normal sayılıyordu. Buna karşılık, burjuvazinin zaferinden sonra, en nihayet 1847'de, yüz yıl sonra, adım adım bu eski ölçüye dönene kadar devâsâ mücadeleler gerekti. 1847'deki on saat anlaşmasının (işgünü önemli ölçüde yoğunlaşırken) kabul edilmesi tabii ki insaniyetten değildi. İnsaniyet, zengin bir *İncil* milletine yakıştığı gibi duygusallığın aldatıcı parıltısıyla kendini gösterdiğinde bile, büyük ölçüde o sıralar fabrikatör sınıfına kendini dayatan özel bir çıkarın ve gözlemin akıllı bir ürününden ibaretti. Zira fabrika halkının sefaletine bağlı olarak emek ürünlerinin kalitesinin sürekli düştüğü, dolayısıyla talana henüz başlamış ülkelerle rekabet yeteneğini yitirdiği görülüyordu. Ticarî ve askerî donanmanın tayfa malzemesindeki bozulma da ekleniyordu buna; İngiliz gemilerinde nicedir hüküm süren kırbaç da veremi ve iskorbütü tedavi edemiyordu. İngiliz aile mecmuaları teneke mahalleleri yüzleri kızararak "fecaat ve yoksulluğun meskenleri" olarak tanımlıyordu; ama bu mahalleler şimdi kâr için de tehlike teşkil ediyorlardı. Böylece filantropi neredeyse kaçınılmazlaştı, tüm o Hıristiyanca ve smâî unutulmuşluğunun ardından, çıkara bağlı olarak kaçınılmaz hale geldi. On saatlik işgünü yeniden normalleşti; tabii, zamana ve zemine uygun olanı da, onu da ancak ayak direyerek tanıyan lütufkârlığın sınırını da çiziyordu bu. Hele sekiz saatlik işgünü gibi yıkıcı bir şey, insan adabına-töresine sığmazdı; tembellik ve arsızlıktan doğan bir talepti bu, yalnızca "*the awful growth of selfishness among the mass of the people*"ı[347] kanıtlıyordu. 1887'de, Chicago'daki Haymarket isyanı denen olaydan sonra bile, suçları sekiz saatlik işgünüyle ilgili bildiri yayımlamak olan dört işçi asılmıştı. Amerika'nın ortalama kamuoyu adi suçlular gözüyle bakıyordu işçilere. Ta ki güçlenen işçi hareketi, insan sevgisine, rekabet yeteneğinin düşmesinden ve asker malzemesinin kötüleşmesinden daha nahoş, yeni bir itki verene kadar. O zamanlar Almanya, işçi hareketinin merkezi sayılıyordu, Alman sosyal demokrasisi en azından bu izlenimi vermeyi başarıyordu, Sosyalist Yasası[348] hiçbir işe yaramamıştı, tersine üst tabaka artık

347 Halk kitlesi içinde bencilliğin dehşet verici artışı.

348 Prusya Şansölyesi Bismarck'ın 1878'de çıkarttığı yasa. On iki yıl yürürlükte kalan yasa Sosyal Demokrat Partiyi yasakladığı gibi, her türlü sosyalist faaliyeti kovuşturmaya tabi tutuyordu.

Eski Roma reçetesi uyarınca pleblerin önüne *panem et circenses*[349] atmayı tercih ediyor, devrimci eylemleri taksit ödeyerek önlemeyi umuyordu. Böylece II. Wilhelm yönetimi altında geniş kapsamlı sosyal yasalar ortaya çıktı (Labour Party'sinin[350] korkutmadığı İngiltere, hele Amerika, iyice ağırdan alarak izlediler bunu), sonra bunları tamamen boğmadan evvel, 1918'i sardılar pakete. Sekiz saatlik işgünü, sınıf bilinçli proletaryanın asgarî talebiydi; göz kırpıp buna yanaşmaktan başka çare kalmamıştı. Ama sonra kriz çıktı ve krizle beraber daha da fazla kapitalist serbest zaman geldi: işsizlik. Sonra, devrim yerine krizin mirası: faşizm. Faşizm tekrar on iki saatlik işgününü gündeme getirdi. Çember buydu, ister istemez böyle dönecekti: Savaş üretimi için kamçılananlar kitlesel mezarlarda dinlenir; barış içindeki işsizliğin ücreti açlıktır.

### *Hayırseverlikle dört koldan teşkin*

Yoksulun en azından pis görünmek gibi bir üstünlüğü vardır. Güzel bir görüntü sunmaz yoksul, susarken bile ithamkâr bir etki uyandırır. Yoksul, kalplere dokunabilir, cüzdanlara değil. Cüzdana efendi davranır, kendisini yaşatan sefaleti yumuşatmak için. Tercihen, değinildiği gibi, duygusallık iktisadî çıkara refakat ediyor ve onu güzelliyorsa. Egemen sınıf, bu duyguyla, yoksulluğun çirkin varoluşunu çok defa gayet ayrıntılı anlatır, zaman zaman kendi temsilcilerinin yontulmamışlığını bir aptallık olarak mahkûm eder. Akıllı olan sadakayla yumuşatır; mutlaka, sekiz hatta iki saatlik işgünü üzerine ve güzel bir düş olarak herkese mutluluk üzerine konuşmayı sağlayan yumuşak kanaatler serdeder. Liberal burjuvazi muhtaçlığı teessürle fark eder, kâh eğlencelik olarak, kâh reforma tabi tutmak için. Reformu, hayırsever sadakanın verileceği servet fonlarının altını asla oymadan, *hanenin imkânlarıyla* yapar. Büyük sanayi-ticaretin, sefalete estetik bir huzursuzlukla bakan iyi kalpli yazarlardan yana hiçbir zaman eksiği olmadı, özellikle İngiltere'de. Kendisi de bir kapitalist harp gemisi olan Galsworthy, *lucus a non lucendo*[351] olarak *Ötesi*

349 Ekmek ve oyunlar.

350 İşçi/Emek Partisi.

351 Işık vermeyen ışık.

adını taşıyan bir romanında, zamanının Londra'sını Engels'in tasvir ettiği gibi anlatır; en azından, Engels'in zamanındaki gibi kalmış bir Londra'dır bu: "Kalenin olduğu caddeye giden yolun geçtiği dar ara sokaklarda dünyanın sefaleti vitrine çıkmıştır; hasta görünümlü adamlar, üstleri başları perişan, bitkin kadınlar, hayalete benzeyen küçük çocuklar, su oluklarında veya eşik taşında, kireç beyazı yüzlerinin her seğirmesiyle, yetersiz beslenmeden mustarip bedenlerinin her hareketiyle, bin yıllık krallığın ne kadar uzak olduğunu ilan ederler. Eğri büğrü, pis evlerin sürekli çöküntü halinde olduğu, bir lâğımdakinden daha fazla güzelliğe rastlanamayacak bir yerdir burası." Ne var ki güzelliğin eksikliğini duymanın, romanın kadın kahramanının, –ki aynı zamanda bir avcı ve Polimnia'nın[352] dostudur–, bir çocuk yuvası kurmasından başka bir sonucu olmayacaktır. İşte bu, reformizmdir veya proletaryanın, onun sırtına binenlerce kurtarılması. Bu kadar yeter, ağlayıp sızlayan, evet suçlayan ve aynı zamanda suçlamanın temellerinden birini oluşturan bir filantropi hakkında daha fazla konuşmayalım. Yurtsever İngiliz tarihçi Macaulay Doğu Hindistan Kumpanyası'nın menfur işleri hakkında, Warren Hastings ve takipçileri gibi sömürgen yaratıklar hakkında, Hint kitlelerinin feryâdı hakkında nasıl da tesirli, nasıl da riyakâr bir belâgatle ifade eder kendini: "Tiranlara tabi yaşamaya alışkındılar ama böyleleri değil. Doğu Hindistan Kumpanyası'nın küçük parmağının, Büyük Moğol'un yumruğundan daha ağır olduğunu keşfettiler. İngiliz hükümeti insan tiranlardan ziyade kötü ruhların hükümetiydi. Bir İngiliz seyyahın tahtırevanı çok defa terk edilmiş köyler ve şehirlerden geçirilirdi, onun yaklaşıyor olduğu havadisi çoraklaştırmıştı buraları." Böylesi hakikate uygun tasvirleri ileri süren zihin, ancak sabundan bir keski kadar keskindir, meselenin temeline inmesindeki kararlılık da bir hayırsever suaresinin patroniçesininki kadardır; lâkin aynı zihin sömürge kölelerine karşı işlenen cinayetlerin etkilerini içki ihracıyla, yerli proletaryayı da kloroformla teskin etmeyi düşünen ve o hürmet emreden yırtıklığı geliştirir işte. Müteessir bir burjuvazinin bütün ülkelerin sosyal demokrasisine vasiyet ettiği, Bin Yıllık Krallığın ince düşünülmüş tekniğidir bu. Glasworthy'nin Londra'nın

352 Dokuz müz'den biri; şiir ve dansın tanrıçası.

teneke mahallelerinde haklı olarak özlediği Binyılın, böylece pek yakına geldiği yoktur. Kurt, ninenin sesini taklit eder, timsah gözyaşlarına boğulur, Gestapo yoksullara kışlık yardım kampanyası düzenler, Wallstreet milletlerin istiklâli için mücadele verir. Ve hiçbir deneyimin akıllandırmadığı, zihnen de günlük yaşayan, sayıya gelmez bir küçük burjuva kitlesi, hâlâ, hatta her zamankinden de fazla, eski faşizmin icat edip aynı hedefi güden yeni bir faşizmin Atlantik özgürlüğü dediği şey uğruna çoğalttığı yalanlara, boş lâflara, tahriflere inanmaya devam eder. Bu arada liberal bayatlıklar şimdi tamamen yozlaşır ve zehre dönüşürken; Batı ile Doğu arasındaki farkı, sermaye ile emek yerine sözde özgürlük ile sözde baskı arasındaki farka çeviren bir aldatmaca vardır. Bu haller, özgürlüğü boş lâf ve devrimi salyangoz sanmayanlara ateş etmeye geldiğinde, hiç de o kadar yumuşak olmayan yumuşak ayak bir sosyal demokrasinin desteğini görür. Sefaleti teskin etmenin tüm bu yolları, sefaleti ve onu değiştirmeye kalkanın bilincini onun batakhğında boğar. Bunun tescilli bir yardımcısı, tahsilli zümrelerin oğullarının ve kızlarının özellikle Almanya'da onca zaman sürdürdükleri ve kefaretini o kadar çabuk ödedikleri, tümüyle gayrı politik tinsel iç yaşantıdır. Bir ölçüde işçilerinkinden fazla olan serbest zaman, eğitim/yetişme alışkanlığını kazandırabilecek o birazcık ışık, böylece, kendi dünyadan habersizliğini çoğaltıp genel dünyadan habersizliği destekleyecek bir fona dönüşmüştür. Bir Glasworthy'i veya onun Avrupalı akrabalarını iyi tanıyan ve seven bu orta tahsilliler bir Engels'in ise adını bile duymamışlardır ve Marx deyince de yalnızca politik bir şarkının berbat bir şarkı olduğu dizesi[353] gelir akıllarına veya insanların melek olmadığı önermesi. Onlar insanlığın kayan yıldızları bile sayılmazlar, nerede kaldı ki, alık tahsillilerin hoşuna giden, insanlığın yıldızının parladığı anlar olarak görülsünler. Nitekim bütün sosyal çalışmacıların ve benzeri derneklerin dilencilik karşısında vicdanları temizdi, vicdanlarını temizliyor ve temizletiyorlardı. Sonunda sefaletin en büyük teskini olarak Hitler çıktı ve iyice dibine vurdu bu manevî değerler bahsinin. Görülüyor ki, haydut mağarasının reformu olmaz, yalnızca ortadan kaldırılabilir o, temelden yıkılabilir. Ucuz merhametle ve Hıristiyanca

353 Goethe'nin *Faust*'undan; bir burjuva klişesi.

haydutluğa ve caniliğe müteveccih filantropiyle birlikte. Duygusal kitaplarda riyakârca söylenenler ancak eylemle hakikat kılınır, tahsillilerin olgun dostluğuna ancak devrimci şiddet yer açar.

### *Burjuva pasifizmi ve barış*

Burjuvazinin gördüğü en soylu düş bile, yarım gönüllülüğün bedelini öder. Sahiden anaç bir ütopik hedef olan, kadim *ebedî* barış düşü vardır. Fakat bunun için kullanılan araçlar öteden beri en işe yarmazları, bu davanın serpileceği toprak ise kan tarlasıydı. Kendi içinde kavgaya ayarlı, özsel olarak antagonist bir toplum, ebedî barışı kuramaz. Halkın, hatta en azından burjuvazi rahatça kazanabildiği müddetçe bazen yukarıdakilerin de buna meyletmesine rağmen. Fakat koşulsuz barış arzusu yalnızca, meçhûl asker mezarına muvakkat değil, doğuştan namzet olan köylüler, işçiler, küçük burjuvalar için doğaldır. Arzu, yabancı/dışsal çıkarlar için ölmek zorunda kaldıklarının idrakiyle birleştiği oranda, doğallaşır. Anavatanın davasıyla, yani buradaki anlamıyla bir azınlığın emperyalist amaçlarıyla kıta kıtına maskelenen çıkarlardır bunlar. Serbest zaman mücadelesi, doğrudan doğruya en tehlikeli ve en gayrıinsanî kışkırtıcılık olan örgütlü cinayet kışkırtıcılığına karşı mücadeleyle birleşir. Yöneten burjuvazinin savaşa yabancılaşmış göründüğü evreler ise istisnâî bir düzensizlik arz eder. Daha doğrusu, savaşı yalnızca sömürge topraklarında, Filipinlilere, Kızılderili dağ kabilelerine, Kongo zencilerine vb. karşı sürdürdüğü evrelerdir söz konusu olan. Büyük güçlere karşı ise, müzakere hileleri veya sözleşmeler tekniğine en alışkın kapitalizmler olan Anglosakson sermaye ülkeleri, uzun süre uzlaşma aramış, açık kapı politikası gütmüşlerdir. Uzlaşmanın anayurdu olan İngiltere'nin, feodal silah *pathos*'unu sivil ruhla görünüşte bastırmış veya anayasal düzenden tasfiye etmiş olması sebepsiz değildir. Böylece, borsa pasifizmi [barışçılığı] diyebileceğimiz o aldatıcı veya geçici tarz ortaya çıkmıştır: Avrupa'da veya Avrupa'yla savaş, fazla riskli ve galibiyet halinde bile iktisaden göze alınamayacak kadar masraflı görünüyordu. Anglosakson sosyolojisinin, Viktorya çağından çok sonra hâlâ, savaşla feodalizmi, savaşla Junkerleri, savaşla Samuraileri neredeyse özdeş

görmesi, manidardır. Spencer'in sosyolojisinin sözde gelişme öğretisi tüm donanımını, savaşın münhasıran toplumun ilkel ve feodal aşamasına, zora, vesayete, aynı zamanda tuhaf biçimde, aslında pek de merkeziyetçi olmayan feodalitenin merkeziyetçiliğine ait olduğunu kanıtlamaya hasreder. Sanayi çağının ise öz çıkarı, devri geçmiş militarizmi yabancı bir organ gibi bünyeden atmayı gerektiriyordur; savaş kralların *ultima ratio*'sudur, burjuvaların değil. Böylece Spencer sosyolojisinin adâb-ı muaşeret öğretisi, zimmet ve matlup [alacak] icabı, en azından matlup hesabıyla, beyaz güvercin uçurur: serbest rekabet dedikleri, ticarethaneleri birleştirecektir. Burjuva pasifizmi, İngiltere'nin ve erken dönem Kuzey Amerika'nın önderliğinde, bu temelde yayılmıştır. İyi niyetli ve muğlak, nefesi çabuk tıkanan ve kendi kendisini yanlış anlayan bu pasifizm, *peace in our time*[354] olarak da Hitler'e tahammül gösterir, hatta onu teşvik ederken de kullanışlı olmuştur. Çünkü kapitalizm kesinlikle Spencer sosyologlarının sandığı gibi bir kuzu değildir ve hedef rakibi yok etmekse risk girişimciyi ürkütmez. Almanya ve Japonya'daki, kapitalizm-öncesi, feodal geçmişten baki kalmış sözde kendinde-militarizm bile, şayet tam da bu iki ülkede en diri emperyalist görevlerle yüklenmiş olmasaydı, çoktan gösteri malzemesine dönüşmüş olurdu. Demek, tekelci kapitalizm çağında savaş ve barış birbirine zıt değildirler artık; ikisi de aynı dükkânın malıdır, modern savaş kapitalist barışın eseridir ve onun korkunç hatlarını taşır. Her türlü araca başvurarak pazarlar için mücadele ve rekabet savaşı sermayeye nakşolunmuştur, ebedî barış mümkün değildir onun için, onun için emperyalizmler zorunlu olarak daimî bir savaş öncesinin infilâkî atmosferini sürdürürler; savaş ilanı (ki bazen ilan da edilmez), bu halin geminden boşanmasıdır yalnızca. Önce duygusal, sonra kayıtsız, en nihayet hilekârca bir idealizm, burjuva beyefendilerle beraber barış bitkisini sulayabilir ancak; böylelikle yalnızca saldırı hazırlıklarının üstünü örtüyordur, *si vis bellum, para pacem, if you want fascism, speak about freedom.*[355] Geç kapitalizm-

354 "Bizim zamanımızda barış olsun". Dinî çağrışımı da olan bu sözü, İngiltere Başbakanı Chamberlain 1938'de Nazi Almanya'sının Çekoslovakya'yı işgalini tanıyan Münih Anlaşması vesilesiyle sarf etmişti.

355 Savaş istiyorsan barışa hazırlan, faşizm istiyorsan özgürlükten bahset.

de bilhassa sivil ruh büyük bombardıman silâhlarıyla özdeşleşmiş, ilk defa emperyalizm, –kapitalizmin son evresi–, savaşı 'topyekûn' denen mükemmelliğe erdirmiştir. Muhtelif Wallstreet savaşları, hiç de artık sadece ordular arasında geçmedikleri için değil, savunmasız olanı kurban seçerken bilhassa kahramanca bir edâ takındıkları için topyekûndurlar. Tıklım tıklım dolu kiliseler, kadınlar ve çocuklar şövalye orduları önünde titrememişlerdi, fakat emperyalist burjuvazinin, –özellikle onun–, azgınlığından merhamet göremezler. Büyük burjuvazinin kucağında Beyaz Evin, Vatikan'ın, borsacıların, Tartuffe'lerin, Franco'nun papazlarının bizzat imal ettiği saldırganlığı lânetleyen pasifizmden arda kalan, sırf hilebazca idealizm değil, basbayağı haydutluktur artık. Kapitalizmin toprağında barışın durumu, mezbahada bir kuzu gibidir; kapitalizmin barış düşünü yerine getirmesi, insan sevgisi düşünü gerçekleştirmesi kadar imkânsızdır. Tabii, mulıtemel kurbanlarının yeterince güçlü birleşik eylemi savaşları kaçınılmaz olmaktan çıkarabilir, ama o zaman da daimî bir tehdit olmayı sürdürürler; en iyi ihtimal, korunması sürekli uyanık olmayı gerektiren, zor zahmet bir *savaşsızlıktır*. Ancak sosyalizm, savaşın sebeplerini ve her kapitalist barış antlaşmasının barındırdığı savaş tohumlarını bertaraf edebilir. Barış bir parti meselesi değil, daimî bir tehdit haline geldiği şu çağda *par excellence* insanlık meselesidir – lâkin Nemrut'ları olmayan bir insanlığın meselesi. Savaştan azâde zamana, yani pasifist serbest zamana olan istek, ancak emperyalizmin kârları azamîleştirme güdüsünün gemlenmesiyle, yani ortadan kaldırılmasıyla karşılanabilecektir. Yoksa, saldırı savaşlarının yokluğu, hele *imkânsızlığı*, üst düzeyde arzulanır olmaktan çıkıp da asla normal hal olmayacaktır.

Keçiyi bahçıvan yapmanın neticesi, burada da aynıdır. Bu arada keçiler de ikrar edecektir barışın eski bir düş olduğunu, her ne kadar kendileri için güzel bir düş olmasa da. Berta von Suttner'in "Silâhları bırakın" çağrısı, pasifizmin neredeyse *kendi başına bir ütopyanın* mirasına malik olduğu, çok resmedilen bu eski özlemin ifadesiydi. Sosyal ütopya tarafından yer yer içerilse de, asla onunla örtüşmeyen bir ütopya. Zira barış düşü, bilhassa, iyi devlete ilişkin tafsilatlı tasarımlar bırakmamış olan yazarlarda tafsilatlıdır; örneğin eski İsrail peygamberlerinde, örneğin Kant'ta. Keza dev-

rimci doğal hukukun bir parçasıdır bu düş: Devletler Hukukunun kurucusu Grotius, barışı normal hal olarak resmeder. Barış düşü, borsa pasifizmine ve onun görüntüsüne çatmadan evvel, genç burjuva aydınlanmasına ve onun prenslere, egemenlerin harplerine ve din savaşlarına karşı kurduğu kardeşliğe yakındı. Kapitalizmin kaderinin tüm ironisi, tam da Fransız Devrimi'nin ve onun kendini savunmak için kurmak zorunda olduğu halk ordusunun, zorunlu askerliğin kökenine dönüşmesidir. Pasifist ütopya, en kararlı görünümünü kazandığı Kant'ta sosyal ütopyacı bir bağlama oturmuyor, ışığını ahlâktan alıyordu. *Ebedî Barış* tasarımı (1795), önce mutlak emredici mevkiindeki ahlâka hürmetlerini sunmadan, politikaya tek bir adım attırmaz. "Politika der ki: Yılan gibi akıllı olun; ahlâk (kısıtlayıcı koşul olarak) şunu ilâve eder: ve güvercinler gibi yanlışsız" (*Werke*, Hartenstein, VI, s. 437); ikisinin bir araya gelmesi zordur ama Kant'a göre tartışma götürmez bir taleptir bu. Bütün büyük halkların devletleri, kendi öznelerinin gönüllü sözleşmesiyle meydana gelmiş gibi şekillendiğinde, ahlâkî politika, politik ahlâk, ebedî barışı kazanacaktır. Böyle şekillenen anayasa, cumhuriyet anayasasıdır, bir tek o, "hukuk kavramının saf pınarından gelmenin kökensel arılığının yanı sıra, arzulanan sonuca yani ebedî barışa erişme ufkuna" sahiptir (ay., s. 417). Mamâfih Kant, tek bir dünya cumhuriyetini hedeflerken, ahlâkî katılığına rağmen, kâfi derecede sağduyu sahibi birisi olarak, hâlihazır haydut devletler karşısında bir ikameye razı gelmiştir: Milletler Cemiyeti. "Devletler arası ilişkilerde, aklî açıdan, sürekli savaş içeren yasasız durumdan çıkmanın, tıpkı tek tek insanlar gibi, vahşi (yasasız) özgürlüklerinden feragat edip kamusal yasaların zorunluluklarına rıza göstermekten ve böylece en nihayetinde dünyanın tüm milletlerini kapsayacak bir (elbette gitgide büyüyen) milletler devleti oluşturmaktan başka bir yolu olamaz. Fakat devletler hukuku fikrini güttükleri için bunu asla istemeyeceklerinden, ... bir dünya cumhuriyetinin olumlu fikri yerine (şayet her şeyi kaybetmek istemiyorsak), yalnızca savaşı savuşturmaya dönük olumsuz bir ikame olarak, hâlihazır devletlerin giderek genişleyen birliği, hukuk tanımaz düşmanca eğilimleri önleyebilir, lâkin savaş tehlikesi daim olacaktır." (ay., s. 423 vd.) Yine de bu karamsarlık, bir Amerikan "dünya cumhuriyetinde" si-

lah sanayinin değil de barışın teşvik edildiğini düşünen pasifistlerin itimatperestliğinden farklıdır. Kant'ın karamsarlığı, barış düşü bakımından, tabii yalnızca hukuk tanımaz devletlerin hakikatli bir değerlendirmesine değil, aynı oranda On Emire ve peygambere dayanır. Bunların ikisi de, herhangi bir illüzyona kapılmaksızın, insanın kurdu olmuş olan insana yönelmişti. On Emir, kati "Öldürmeyeceksin" hükmüyle, İşaya Peygamber ise fevkalâde uzak vaadiyle yönelmiştir: "Ve kılıçlarını eritip oraklara, mızraklarını sabanlara dönüştürecekler." Mesihçedir bu vaat ve barışın krallığı Asur kralına da, hele ki bugünün Baal papazlarına da emanet edilmemiş, onlar buna bulaştırılmamıştır. Böyle bir şey, yalnızca kurtların "savunma birliğine", saldırıya uğrayanı saldırgan ilan eden yalancıların ve uygarlığı kurtarmak için atom bombaları imal edenlerin sahtekâr pasifizmine denk gelir. Hülâsa: Eski barış düşü, sosyal ütopyanın neredeyse bütün diğer unsurlarından daha acil biçimde, sarih taşıyıcıları ve açık seçik düzeltiyi gerektirir. Daha ilk dünya savaşında, gözler sırf Prusyalı Junker'lere dikildiğinde, aydınlanmıştık: Pasifizm, hâlihazır savaşları her ne pahasına olursa olsun bitirmede değil, müstakbel savaşları temelden önlememedir. Henüz sonuçlanmamış olan, yalnızca saldırganın Berlin'den Washington'a taşındığı ikinci dünya savaşında ise şu aşikâr hale geldi: Militarizm, Prusya'da veya Japonya'da olduğu gibi mütabaki gaddar Junker'lere dayanabilse de, feodal barbarlıktan değil en modern mülkiyet ilişkilerinden kaynaklanır ve tekelci çıkarları kesin olarak bertaraf etmeden gelecekteki savaşların sebepleri ortadan kaldırılamayacaktır. Mızraklar, ancak sabanların sürdüğü toprak herkese ait olduğunda sabanlara dönüşecektir; ne bir saat önce, ne bir saat sonra. Kapitalist barış bir paradokstur, her zamankinden fazla dehşet yayar ve halkları barış davasını sonuna kadar, büyük çabalarla korumaya mecbur eder; sosyalist barış ise bir totolojidir.

### *Teknik olgunluk, devlet kapitalizmi ve devlet sosyalizmi; Ekim Devrimi*

İktisadiyatın daha iyi yürütülebileceğini, nasıl da çekinerek konuşurlar ortalıkta. Müstakil görünen küçük tüccar, büyük ölçü-

de bu görünüşe borçludur varlığını. Serbest rekabetin saadeti, artık ne serbestlik ne rekabet kaldıysa bile, hâlâ bir anlam ifade ediyordur. Küçük bir dükkâncığı olan adam, bir yığın manasız aracı tacir, ne uzayıp ne kısalsa da gayretkeşlikten geri duramayan memur, hepsi de artık kısmen sulanmış kısmen de kanlanmış olan özel iktisada inanırlar. Durumlarının müşküllüğü itibarıyla buna sıkı sıkıya olmaktan çok kasılarak inanırlar, ne de olsa içe dönük olarak özeldirler, o bakiyeyi sürükleyip durmaktadırlar sırtlarında. Hem kendi kendilerine ayak bağıdırlar, hem de vadesi geçmiş bulunan, özel olmaktan çıkmış üretim ve mübadele tarzının bilincine. Ne var ki, şimdi artık Babbitt[356] bile, zaten iç yüzünü anlayamayacağı salt iktisadî işleyişe değil de gün gibi aşikâr *teknolojik* işletmeye hayranlıkla baktığında, yeni bir şeyler olduğunu hissediyordur. Babbitt, kolektif olarak işçi kitleleri tarafından yürütülen ve firmadan başka her şeyin özel olmaktan çıktığı fabrikaları görür. Kimseyi zahmete sokmadan çalışıp eşya üstüne eşya kusan makineleri ve eşya mala dönüştüğünde de o oranda zahmete giren, çok zaman da tıkanan ticaret yaşamını görür. Makinenin insan emeğinden nasıl tasarruf ettiğini veya kâr iktisadiyatının insafsızlığı olmasa edebileceğini görür. Daha şimdiden, özellikle kimya ve gıda sanayiinde, makineler özellikle yüksek kapasiteyle çalıştığı için pazar günüymüşçesine terk edilmiş görünen fabrikalar olduğunu görür. Teknolojinin bildik küçük burjuvazi gibi kavram şaşkını bir tabaka içinde bile yürütebileceği, arada sırada da gayrı usulî yürüttüğü kendine mahsus propagandadır bu. Makineler, tüm yapaylıklarıyla, şimdiden bu toplum içinde başka bir toplumun bir parçası gibi durur; üretim kapasitesi özel iktisadın temellük formu içinde barınamayan, hatta yozlaşan bir parça. Bu özel rolün bilincine ilk varanlar ve varacak olanlar, mahçupça da olsa, teknik uzmanlardır. Teknokrat denenlerin üretim fazlası ülkesindeki kısa ömürlü ama şaştırıcı çıkışı bu bakımdan manidardı. Amerikalı mühendis Howard Scott, meslekî teknik ilgileriyle, yani hâlihazır üretim kapasitesinin tek yanlı değerlendirmesiyle, en geniş çaplı serbest zaman programlarından birini geliştirdi. Scott'a göre makinelerin üreti-

356 Sinclair Lewis'in 1922'de yayımlanan romanının aynı adlı kahramanı. Amerikan taşra burjuvazisinin dar kafalılığını ve riyakârlığını temsil eden bir tiptir.

me etkisi daha şimdiden iki saatlik işgününü mümkün kılacak kadar büyüktür; (talepleri pek bu kadar ileri gitmeyen) proletaryadan değil makinelerden öğrenmiştir bunu. "Teknokrasi" gerçi böylesi tespitlerinde hep bir sosyal acemiliğin gevezesidir ama Marksizmin hiç değmediği bu ütopyacılar, pratiğin içindeki herkesin gün be gün karşılaştığını dillendiriyorlardır. Kopuşları ve kolektif yerleşimleri düşündüklerinde mucidin, hijyencinin, bilhassa modern mimarın karşılaştığı şeyi: Günümüzün teknik imkânları, evet gerçeklikleri, çağı geçmiş bir iktisadi form tarafından frenlenmektedir. Toplumsal iktidar ilişkileri teknolojiyi yalnızca savaş amacıyla, ölüm araçları üretmek için özgür bırakır; sadece bu üretimin muazzamhğı bile, ihtiyaç maddeleri üretiminin nasıl serpilebileceğini göstermeye yeter. Şimdiye dek işitilmemiş şeyler bunun için hazırdır; öncelikle de, artık yalnızca hammaddelerin işlenmesinden öte hammaddelerin sentetik olarak imaline yönelen organik kimya alanında. Bu, doğal boyaların yerini anilin boyaların almasıyla başladı; bunu yapay güherçile, yapay yağ, yapay lastik takip etti; şimdilerde plastik otomobillerde, trenlerde hatta bizzat makinelerde çeliği ikame edecek. Azamet ve emsalsiz bir "anti-Demeter[357] hareketiyle", sentetiğin en uç tasarımıyla boş avuçta buğday tarlası yeşertecek, toprağı bin kat bereketle canlandıracak yapay gübreler, yapay aydınlatma yoldadır veya yola çıkabilir. Sözün kısası, kendi başına teknoloji, bizi doğanın yavaş ve bölgesel olarak sınırlı çalışmasına bağlı hammadde üretiminden bağımsızlaştırmaya, hatta nakliyesinden de bağımsızlaştırmaya hazırdır, neredeyse şimdiden ehildir buna (karş. A. Lowe, "The Trend in World Economics," *The American Journal of Economics and Sociology*, 1944). Verili doğanın yeni bir üst-doğalaştırılması gündeme gelebilir, burjuvazinin soyut bir şekilde abarttığı teknik yapaylığın bilinen tehlikeleriyle birlikte de olsa. Fakat sentetik kimyanın bütün şafakları için sosyolojik açıdan belirleyici olan da budur: üretimin kudretinin böylesine ferahlaması, kapitalist temellük ve dağıtım sisteminde en imkânsız iştir. Zira bu, zaten mevcut bulunan üretim fazlasını, ne hâlihazır tekelci kapitalizmin ne onun içinde kuvve halinde bulunan *devlet kapitalizmi* formunun, merkezî sömürüsü ve robot-

357 Yunan mitolojisinde tarım ve bereket tanrıçası.

larıyla, altından kalkamayacağı bir ölçüye ulaştıracaktır. Bunlar, aynı zamanda, teknik olgunlaşmanın kendi başına sosyalistçe bir anlamı olmayacağının işaretleridir. Teknoloji ne kadar kendi annesini, kapitalist toplumu sollamış olursa olsun ve özel mülkiyete dayalı sömürü biçimi çoktan kolektifleştirilmiş üretici güçler karşısında salt teknolojik açıdan, *üretim araçları* bakımından da ne kadar eskimiş görünürse görünsün. Fakat salt üretim araçlarıyla saadet olmaz, proletaryanın onlara sahip olması gerekir. Bu toplumsallaşma olmadan, bilhassa üst düzeyde gelişkin üretim araçları kriz üzerine kriz getirir veya emperyalist savaşın silahlanmasını sağlar veya devlet kapitalizmi altında topyekûn köleleşmeyi teşvik ederler. Mevcut toplumda münhasıran teknolojiye indirgenmiş bir kategori olan ilerleme, aslında, yani sahiden vuku bulan haliyle asla düz çizgisel değildir; yön değişikliklerini belirleyen sıçramalarla yol alır. Giderek daha üst düzeyde geliştirilen makine, bu sıçrayışı yakınlaştırır yalnızca. Bundan kolektivist neticeyi çıkartacak olan, proletaryadır. Burjuvazinin ise buna karşı terör ve savaş haricinde daha gizli planları vardır: tekelci devlet kapitalizmi.

İlk olmayacaktır, sahteci düşmanın ona karşı yeşerenle kendini sağaltması. Ne var ki, "salt insanî" açıdan bile, bir madenin aşağıdan yukarıya mı yoksa yukarıdan aşağıya mı devletleştirildiği arasında bir parça fark vardır. "Kontrol ekonomisi" her yerde kaçınılmazdır ama örgütlemenin öznesinin tekelci kapitalistler olmasıyla üreticiler olması arasındaki fark muazzamdır. İlk durumda ortaya devlet kapitalizmi çıkar ve olan şey üretim araçlarındaki özel mülkiyetin işlevsel değişiminden ibarettir, ikincisindeyse sosyalizm gelir ve bu özel mülkiyet sahici, yani üretici kolektife devredilir. İki yapının ortak noktası denebilecek şey, serbest rekabetin, yani liberal pazar mekanizmasının yıkıntıları üzerinde yükselmeleridir. Fakat iki yapının, bu fazlasıyla formel benzerliklerinin ötesinde, sosyal demokrasinin suskunlukla geçiştirdiği bir fark vardır: sosyalizmin ön koşulu devrimdir ve devlet kapitalizmini mümkün kılan, devrimin olmamasıdır. Devlet kapitalizmi formu, fabrikasyonun manüfaktür döneminden beri ilk kez yukarıdan aşağı düzenlendiği iki dünya savaşı ile oluştu. İçeriğini ise, tekelci sermayenin giderek devlet-oluşuyla; şimdiye dek öznel

olan firmanın, artık resmen ve tamamen egemen sınıfın yürütme konseyi haline gelen devlete inkılâp etmesiyle edindi. Burada devlet kapitalizmi tam ve keskinleştirilmiş sömürüyü şimdiye kadarki özel iktisadiyatta yapılan en derinlemesine değişikliklerle birleştirir ve bütün bunları kolektivist bir görüntüyle yapar. Bu görüntü, yukarıdan aşağıya kontrol edilen kapitalist iktisadın kendisini sosyalistçe sunmasını bile sağlayabilir; muhtelif faşist darbelerde bunu yapmıştır, çok defa iyi niyetle ve daima yanıltarak, reformizmle de yapar bunu. "Kapitalizmin barış içinde sosyalizme evrilmesine" ilişkin, aksi 1914'te ve 1933'te iki defa korkunç biçimde kanıtlanan o eski miyop yanılsamada, Bernsteincılıkta olduğu gibi. *Prosperity*[358] ve zorlukla elde edilmiş barış döneminde (*prosperity*'nin de barışın da zıddı olan) kapitalizm, faşist suratını gösterdikten hemen sonra, kendini yine liberal olarak satabilir; ama ne olursa olsun tekelciliğin kontrollü kâr iktisadiyatında devletin yoğunlaşması mündemiçtir. Sosyalist iktisadiyatta bu yoğunlaşma, genel geçer kanaatin aksine, bu iktisadiyatın sosyalistçe kontrolüyle değil, devlet kapitalizmine bulaşmasıyla veya –güya kendi yolunu kısaltma maksadıyla– onu araçsallaştırarak kullanması ve inşa etmesiyle ortaya çıkar. Devlet kapitalizminin, zamanı ve zemini olsaydı muktedir olabileceği değişimleri ufka resmetmenin dedektifçe-ütopik bir önemi vardır. Tabii esasa dair hiçbir şey değişmez bu ufukta, sömürü eskisi gibi kalır, kapitalizme içkin olan krizler pamuk barutuna sarılır yalnızca. İlk değişiklik, artık serbest ve açık olmaktan çıkan *piyasayla* ilgili olurdu. İnsanlar artık mübadelenin failleri olarak karşı karşıya gelmezler, mutlak devlette yalnızca emredenler ve tebaa vardır. O zamana dek serbest piyasanın iyi kötü denetlediği fiyat oluşumunun, mal kalitesinin kontrolü devlete geçer. İkinci değişiklik, piyasa serbestisi ve rekabet sona erince, *bizzat üretimle* ilgili olurdu. Vitrinde tam istihdam vardır ama kitlelerin yaşam standardı zorunlu olarak düşmüştür. Üretimin tüketime uydurulması ve kâr iktisadının kontrolü sonucunda vitrinde göreli ekonomik güvenceler vardır ama bu güvenceler, işçi ve memur ordusunun mülkiyete ortak yoldaşlar olmak yerine tamamen köleleştirilmesi pahasınadır. Geri kalan kapitalistlerin özgürlükleri de

358 Refah.

kısıtlanır, "ortak çıkar özel çıkardan önce gelir", ama bunun anlamı şudur sadece: Tekelciler, kendi ortak çıkarları iyice sağlam korunsun diye Manchesterci özel çıkarı kısıtlıyorlardır. Sanayi ve ticaretin en büyük haydutlarından, sivil ve özelikle askerî yüksek bürokrasiden müteşekkil bir *kapitalistler kolektifi* ortaya çıkar; bütün öteki insanlar, tüm dünyada, merkezinin Amerika olabileceği dev devlet kapitalizmi kompleksi içinde, dünyanın şimdiye kadar görmediği ölçekteki ve stratejisi görülmemiş derecede rasyonelleştirilmiş bir tahakkümün nesnesi olurlar. Kötü beslenen ve ömür boyu sigortalanmış robotlar hapishanesi: Manchester sermayesinin daima sosyalizmdeki tehdit aldatmacasıyla sunduğu perspektif, tam tamına kendisininkidir aslında. Faşizme tekabül eden iktisat formunun ve bu iktisat formuna tekabül eden faşizmin, kapitalizmin hâlâ bir şeref sözü olduğu, devletin ise olmadığı Amerika'dan özgürlük markasıyla ithal edilmeye çalışılıyor oluşunun iç gıcıklayıcı etkisini ekleyin bir de buna. Emperyalist cinayet niyetleri karşısında tetik durduğu için sosyalizmi "kızıl faşizm" diye adlandıran devlet kapitalizminin bazı ufukları da işte bunlardır. Liberaller de, kendilerini çağı geçmiş serbest rekabet evresinden, hafif sevimsiz buldukları faşizmden ve asıl nefret ettikleri sosyalist alternatiften de kurtaran bir "üçüncü yol" romantizmi türetirler. Onlara aynı derecede "totaliter" iki rejim arasında bir yol olarak görünür bu; proletaryanın diktatörlüğüne baktığımızda salt formel olarak bile yanlıştır bu, nerede kaldı ki, tek ve hakiki mutlak nitelikteki bu diktatörlüğün hedefindeki özgürlük açısından doğru olsun. İki "kontrol ekonomisi" arasındaki fark, bunları birbirine karıştıran alçaklığa ve o derece büyük ahmaklığa rağmen, elde birdir: sosyal içeriği bakımından en uç çelişkiyi tanımlar; birinde *sömürünün tasfiyesi* vardır, ötekinde *kazık kakması*. Devlet kapitalizminin bir imkân olarak, hatta başlamış gerçeklik olarak tehdidi, insanların ona rıza gösterdiği ve boyun eğdiği kadardır. Devlet kapitalizminin ayrılmaz bir olgusu gibi görünen son derece düşük ücret düzeyi ve daimî vesayet zaman geçtikçe çekilmez olacaktır; faşizm, son bir dünya savaşını tahrik ederek ve yasası icabı tahrik etmeyi sürdürerek geri dönüşü olmayan bir yola girse bile. Devlet kapitalizminin gizil habisliğinde, faşizme yardım eden ve onu neredeyse somutlaştıran bir şey vardır:

kaybolan serbest rekabetin hava boşluğunda kapitalistler kolektifine meyil. Demek, *aslında özsüz olan faşizmde uzun süre aranan gerçeklik unsuru* devlet kapitalizmidir. Faşizm eşzamansızlığı ve baştan çıkarılmış kitlelerin eşzamansız gelişmeye yönelik tepkisinin kör öfkesini kullanır, fakat önderliği ziyadesiyle *up to date*'tir.[359] Faşizm sadece kötü cin değildir, aynı zamanda üretici güçlerin toplumsallaştırılmasına yönelik reel bir eğilimin reel maymunudur; faşizm devlet kapitalizmini reel alternatif olarak kemale erdirmiştir. Ve *en merkezî tehlike* olarak, kapitalistler kolektifinin kendi üzerine uydurduğu ve hep uyduracağı düzen serabı, evet sosyalizm ilâve olur buna: *devlet sosyalizmi maskesi altında devlet kapitalizmi*. Güvenlik ve korkunç hale gelen yaşam mücadelesinden kurtuluş vaad eden tahrifat öncelikle bundandır; kaybedilen serbest zaman ve özgürlük, bu güvencelerle, istihdam güvencesiyle, geçimlik boş zamanla geri veriliyor görünür. Tam da ortalama Amerikan yurttaşının, eskinin *par excellence* risk alıcısının, kâr yapmaktan daha fazla ilgilendiği bir şey varsa, o da yaşam sigortasıdır. Bir zamanların kapitalist öncüsü dahi güvence karşısında yitik yükselme şansını tereddütsüzce feda eder ve faşizm, en azından bütün mahallelerin Babbit'lerine sanki geleceğin devletiymişçesine bunu garanti ediyor görünüyordu ve hâlâ da böyle görünmektedir. Tam da sosyalist literatürde devlet kapitalizmine dönüşmeye müsait olan imkânlar üzerinde bu kadar az durulması, ağır bir hata; bu imkânlarla sosyalizm arasındaki dağlar boyu çelişkilerin yeterince tahlil edilmemiş olması, daha da büyük bir hataydı. *İlk hata* tam bir sürpriz olarak faşizmi doğurdu, ikincisi ise sosyal demokrasinin hiçbir şey yapmayışıyla ve büyük holdingler karşısındaki sözüm ona diyalektik iyimserliğiyle kendini rahatlatmasını sağladı. Kapitalizm, malûm, kendiliğinden sosyalizme inkılâp edecek görünüyordu, yeter ki sentezlenmeye devam edilsin. Hatta 1914'te Prusya'nın iktisadî hayatı askerîleştirmesi bile, şu 1914 fikirleri[360] denen şeyler, sosyalizm

359 Zamanına uygun, güncellenmiş.

360 Almanya'nın kültürel, toplumsal ve politik gelişmesinin Batı'dan farklı olduğunu vaz'eden milliyetçi-romantik görüş. Almanya'nın Birinci Dünya Savaşı'na katılmasını hem temellendiren hem de savaştan destek bulan bir entelektüel cereyan.

olarak görülmüştü. *İkinci hata*: Devlet kapitalizmi ile –geçici– devlet sosyalizmi arasında yeterince ayrım yapılmamasıydı. Bu hata, sosyal demokrasinin de sair burjuvazinin de gözlerini kendi devlet kapitalizmlerinden başka tarafa çevirmesini bilhassa kolaylaştırdı, çünkü bu, "kontrol ekonomisi" kavramıyla, öyle veya böyle Sovyetler Birliği'nin sırtına yıkılıyordu. Bu kötücül aldatmaca, devlet kapitalizmi ile geçici bir evre olan devlet sosyalizmi arasındaki ayrımın kasıtlı ama aynı zamanda kasıtsız bir şekilde muğlakta bırakılmasaydı, üstelik biçimselci tahriflerine salt görünüşte bir sebep bile bulanamayacaktı. Öyle eskidir ki bu ayırt-etmeme tavrı, bunun için merkeziyetçi sosyal ütopyacıların tek taraflı düzen *pathos*'larma bile atıfta bulunabilirdi; anarşistler örneğinde sahiden bulunulmuştur da. Hatırlanacağı üzere daha Saint-Simon'da, devlet kapitalizmine paralel bir sosyalist çizgi vardı; sanayinin icra ettiği "*capacité administrative*",[361] burada geleceğin sosyalist devletinin hücresi olarak görünüyordu. Saint-Simoncu Louis Blanc'ta devlet tekeliyle hükümet sosyalizmi tamamen birleşir; Blanc devlet kredilerine dayanan ulusal atölyeler planlıyordu, böylece herkes yeteneklerine göre üretebilecek, ihtiyaçlarına göre tüketebilecekti. Daha eski ütopyacılar, devlet kapitahzmiyle devlet sosyalizmini birbirinden zindan ve devrim gibi ayırmadıkları zamanlarda, kapitalist gelişmeyi henüz öngörememenin özrüne sahiptiler; daha sonraların Bellamy gibi ütopyacı romancıları da, örgütlü yurttaş devletlerini sosyalistçe bulduklarında, amatörlüğün özgürlüğüyle yazıyorlardı. Lâkin 1939'da bile Amerika'da "*Economics of Socialism*" diye bir şeyden bahseden H. D. Dickinson ve benzerlerine rastlanır; bunlar pekâlâ devlet kapitalizminin imkânları ve biçimleri üzerine düşünmektedirler, soyut bir ütopyaya değil, tekelcihğin gidişatına epey yakındırlar – ve incelemeleri, sanki söz konusu olan bu tekelci eğilim değilmişçesine, sosyalizm üzerinedir. Sanki sosyalizm anarşistlerin onu maskara etmek üzere resmettikleri gibidir: esastan merkezîleşmedir de başka bir şey değildir, sanki Sovyet değil de mutlak devlettir. Oysa tekrarlamaya hacet yoktur ki, bilimsel çehresiyle sosyalizmin açık seçik ayrıt edici belirtileri alnında yazılıdır: o proletaryanın devrimci eylemi ve bununla beraber kapitalist sınıfın tama-

361 Yönetim kapasitesi.

men tasfiyesidir, hedefi sınıfsız toplum ve örgütlü özgürlüktür. Sovyetler Birliği henüz inşa eylemindedir, dolayısıyla hâlâ bir devlettir, üstelik sert bir devlet, ancak kapitalist iktisadın olmadığı bir devlettir. Demek, orada en kötü ihtimalle, üretim araçlarında özel mülkiyetin kaldırılması amacına dönük bir devlet sosyalizmi olabilir, hakiki, nizamî, kalıcı bir devlet kapitalizmi ise asla olamaz. Devlet sosyalizminin zuhuru da eylem halinde, dolayısıyla geçicidir ve kesintiye uğrayacaktır; çünkü eylemin hedefi devletin sönmesidir. 1917 Ekim Devrimi proletarya diktatörlüğünü bu hedefle kurdu, Lenin'in ölümünden sonraki evrede kendini savunmak için devlet ve asker iktidarının en kuvvetlisi tesis edildi; yine de bu tarz şiddette kaçınılmaz olarak şiddetin bitirilmesi mündemiçtir. Oysa bir zamanlar kendini o kadar yücelten ve maskesi iyice düşmüş olan burjuva liberalizminde, her zaman sadece kapitalist şiddet aygıtı saklı ve mevcut idi. Kapitalist sınıf devletinde işçi, kârın diktatörlüğüne itaat etmezse özgürlük içinde açlık çekmeye mahkûmdu ve örgütlenerek kanlı mücadelelerle sözde Özgürlük Heykeli'nden kopartmış olmasaydı grev hakkını da sekiz saatlik işgününü de elde edemezdi; devlet kapitalizminin ondan geri alacağı haklardır bunlar. Buna karşılık sosyalist inşanın ülkesi muazzam iktidarını tümüyle bu haklara adamıştır ve hakları yanılmazlıkla bu uğurda kullanmalıdır ki insanlar üzerindeki tahakküm sona ersin. Liberalizmin iğva ve aldatma aracı olan maişet özgürlüğünün yerini, maişetten özgürlük alsın; çürümüş sınıf içeriğiyle tamamen haksızlık devletine dönüşen sözüm ona hukuk devletinin yerine artık herhangi bir devlet gerekmesin diye. Geç kapitalizmdeki mümkün olan tek düzen, yani devlet kapitalizminin veya faşizmin düzeni artık düzen gaddarlıklarından ibarettir; mutlaklaşan yabancılaşma koşullarında özgürlükten geriye kalan da, şayet yitik özgürlük değilse de ezilmişliğin özgürlüğüdür. Hayırseverliktekinden ve pasifizmdekinden çok daha keskin, çok daha korkunç bir sapkınlıkla zuhur eder ki: geç dönem burjuvazinin barışı savaş, düzeni barbarlık, serbest zamanı hadımlaşma ve çoraklaşmadır. Tantanayla sahneye konan faşizm, devlet kapitalizmi açısından taşıdığı imkânlarla, kısıtlanmış olsa bile hiç de tükenmiş görünmüyor. Sovyetler Birliği, Stalingrad'da faşizmin onu fazlasıyla rahatsız eden bir çağdaşıydı; davet-

kâr olgunluğuyla Sovyetler Birliği bu devlet kapitalizminin her yerde sonu demek olacaktır.

### *Serbest zamanın yanılsamaları: İş için idman*

Sıkışan insan akşam nihayet gevşer, sanki özgürleşir. Dinlenebilir; bir işçi de yorulacağı içindir bu izin. Günün yük ve zahmetinden sonra ona serbest zaman verilir ki yakıt alsın ve bir makine olarak yağlasın kendini. Mesai sonrası demek, pazar demek: emek gücünün dinlenmesi demektir; insan maişet toplumunda bir amaç değil, daima bir araçtır. Hafta sonunda ne yapılırsa yapılsın, ister özel ister eski âdetlere uygun, burjuvazinin amacını süslediğiyle kalır: emek gücünün yeniden üretimi. Tabii ezilmiş insana *mesai sonrasında* yerleşen düşler büsbütün farklıdır. Düşler en azından bir boş uzamın meydana geldiği bir yer olan mesai sonrasında gerçekleştirmek isterler kendilerini. Temiz hava alınır, alkol insanın tozunu alır, vakit öldürmeye yarayan kart oyunları tesadüfe sadece mağlup olmayıp onunla oynayabilme ve başkasından bir şeyler kazanabilme zevki de verir. Burada olanlar iki yanlıdır: işgününün bir yandan dışına çıkılmakta, bir yandan da onun formları "rahatlamış" olarak devam etmektedir. *Ahbaplık,* büyük ölçüde insanlar ve şeyler arasında, toplumda hâkim olan ve toplumu oluşturan ilişkilerin tekrarıdır. Bu ilişkiler, onun çıkarının özellikle mesai sonrasını işgününden biçimsel, hatta içeriksel olarak farklılaştırmakta yatmasına rağmen, ezilen, bahtı kara sınıfa da nüfuz eder. Ama bu farklılaştırma, zıddına gitme iradesi mevcut olduğunda bile, kolay değildir: bir toplumun oyun formu olarak ahbaplık, ondan kaçarken bile teyid eder o toplumu. Bu ahbaplık tarzı, bahtı karalar mevcut toplumsal koşulların kendisine değil de oradaki özel konumlarına yandıkları müddetçe bırakmaz peşlerini. Görülmüştür: O zaman zevk, kapitalist yaşam kavgasında ve onun onaylanmış formlarında erişilemeyenin ikamesidir. Kart oyununda ve onun vazgeçilmezi olan poker suratında, düzgün veya eğri yollardan kazanmaya dönük güdü neyse, sporda da serbest görünen rekabetin oraya kaydırılan gayreti odur. *Rekabet,* iktisaden imkânsızlaştırıldığı oranda, *sporda* ayartır. Yalnızca kendisi de spor yapan meraklılarını değil,

asıl, taraflarla özdeşleşme yoluyla, pazarlan profesyonel maçların binlerce ve binlerce seyircisini ayartır. Doğrudur, Eski Yunan'daki güreşlerde, ortaçağ turnuvalarında da "rekabet" vardı, ama henüz ticarî değildi bunlar. Zamanın üst tabakasının bu yarışması iktisadî bir mücadeleyi yansıtmıyordu, müsabıklar daha ziyade Aristoteles'in "bir onur veya bir iş tarafından çağrılmadıkça hayatlarını müteredditve eylemsiz sürdürmelerini" medhettiği "yüksek duygululara" benziyorlardı. Onları güdüleyen kapışmanın değil taltif edilmenin zevkiydi, hedefe erişmenin *Eros*'uydu, yenilen "ikinci galip"ti, borsadan eli boş ayrılan müflis değil. ***Mutatis mutandis*** bu tarz rekabet kapitalist-sonrası bir toplumda da mümkündür: Sovyetler Birliği onu şimdiden tatbik ediyor. Kapitalist memurların spor eğlencesi ise kaçınılmaz olarak kapitalist rekabetteki yarışmanın bütün çizgilerini taşıyor, yani toplumsal olarak kaybolan serbest rekabetin oyun formundaki ikamesini. Sermaye bu rekabetin (çalışanın önü açılır, her piyade bir gün mareşal olabilir) ekonomik açıdan aşıldığını kabul etmez; değil mi ki o her şeyden önce "sınırsız imkânlar ülkesi"ydi – kapitalizmin en büyük iğvası. Demek, sermaye, serbest rekabetin görünüşüyle iş gördüğü müddetçe, bu görünüşü serbest zamanda harekete geçiren sporu teşvik eder. Sanki böylece en azından bedene hakkı teslim edilmiyormuşçasına, en azından bu salıada insana bir değer veriliyormuşçasına, hatta sanki bir parça Eski Yunan zuhur ediyormuş da Olimpiyatlar kölelerin değil de özgür insanların şenliğiymişçesine. Teşvik gören bu *dopo lovoro*,[362] yani spor yârenliği özgürlüğün tahrifiyle sınırlı değildir; kapitalist açıdan başka faydaları da vardır. Sermayenin artık kendi memurlarına serbest rekabet yanılsaması yaratmaya muktedir olamadığı yerde, yeni serfliğin ikrar edildiği durumda bile, spor bu yanılsama için kullanışlıdır. Bu defa bireyci değil kolektif yanılsama için; tabii ki şirketin ve nihayetinde tekelci devlet kapitalizminin hizmetinde bir kolektif. Ön-faşizm ve faşizmde, jimnastikle "serbest zaman değerlendirmenin" anlamı budur. Büyük işletmeler memurlarının spor merakını çoktandır bilhassa sadık bir "taraftar" kitlesi yaratmak için kullanıyorlar. Bu artık serbest zamanda bireysel rekabet görüntüsünün geri dönmesine yaramıyor, tersine, taraftar-

362 İtalyanca: Mesai sonrası.

ların kapitalist işletmelerinin bayrağını zafere taşımaları gerekiyor; böylece sporcular "sanayi bölüklerine" dönüşüyorlar. Burada da ilk olarak Sovyetler Birliği ve halk demokrasileri, işletmeleri kolektif mülkiyete dönüştürerek kolektif bir yarışmanın hakiki anlamını ortaya koydular. Faşist devlet son olarak doğaya dönüşü de kendine mal etti: şimdi savunma sporu diyorlar buna. Temiz havaya, sanata, uyuşmuş eklemleri açmaya olan özlemle akşamleyin çıkılan gezintinin sonu oldu bu. Fakat bu sonu hazırlayan sebepler, burjuvazinin boş zamanı daima gizli iş olarak görmesinde ve boş zamana ancak onun için izin vermesinde mevcuttur. Neşeden Kuvvet Almak,[363] son kertede hep şu demektir: kullanılmış, yıpranmış emek gücü metaının *dopo lovoro* sahteliğiyle tamiri. Bu metaın neşeyle doldurulan boş zamanda zararlı fikirlere meyletmemesi için gereken her şey yapılacaktır. Yeter ki imkânların hüzünlü tefekkürü bir yerlere akıtılsın da, tefekküre dalanın mütevazı mevkii kadar tabi halde kalsın. Demek ki boş zaman son kertede aptallaştırmaya hizmet eder; ister görünüşteki *Laissez faire, laissez aller*'yle (kapitalizmin ipine sarılarak), ister faşizmin onu soktuğu formlarla, kesilecek öküzlerin boynuna çelenkler takarak. Yanlış anlaşılmasın: şikâyet veya nefret konusu olan, boş zamana da bir form aranması değildir, formu bu içeriğiyle halkın düşmanlarının vermesidir. Pazar günü de, hatta doğayla temas da, böylece kapitalist işgününün ve ondan çıkar sağlayanların bir parçası olur. Emek gücü metaı, meta karakterinden dinlenme esnasında da sıyrılmaz; sermayenin uzun kolu insanı sadece makine başındayken değil akşam içki masasında da, spor sarayında da, tatildeki hastanesi olan doğadayken de yakalar. Yine de iştiyak, başka türlüsüne dönük iştiyak uzun vâdede yok olmaz, tatil vaktinde de yok olmaz; çünkü insanlar meta değildir. Onların tembelliği de meta değildir; bu noktada gerçekten yüzünü geriye dönmüş bir peygamber olan Schlegel'in dediği gibi, cennetten kalmış tek fragmandır tembellik. Ama yalnızca tembellikleri değil, azimli atılışları da, yükümlülükleri gösteren saatin bile ânı yaşayacağı bir halin peşindedir, istisnasız.

363 Nazilerin halkın boş zamanını düzenlemeye yönelik kampanya ve örgütlenmesinin adı.

*Serbest zamanın baki kalan daha eski biçimleri, bozulmuş ama ümitsiz de değil: hobi, halk şenliği, amfiteatr*

Henüz veya tamamen satılmamış bir yanı daha vardır insanın. *I enjoy myself*:[364] hiçbir şey yapmamak, İngilizcede kelimelere güzel dökülmüştür en azından. *Dolce far niente*, yalnızca bir kelime değil bir varoluştur; çalışmanın olmadığı bir yaşamın başlı başına bir içsel cazibesi vardır. Bunun koşulu, bunun için dışsal araçlara da sahip olmak veya bunların yokluğunda da olabildiğince fazla tatil yapmayı bilmektir. Bunun bir başka koşulu, birkaç güzel günün tadına her şeyden fazla varabilmektir, yani insanın neşesinin bozulmamış olmasıdır. Çalışmak birisini yakıp kül ettiyse, ne letâfete ne mutluluğun sükûnuna zaman ve emsal olur onun önünde. Çiçek gibisindir, ama *leisure-class*'ında[365] bile, hatta tam da o haliyle, et yiyen bitkiler hariç göz önüne pek çiçek koymayan bir toplumda hiç kolay değildir çiçek olmak. Ama görülür ki, kapitalizmin harap ettiği tatil gününde de yarı yarıya korunmuş yerler mevcuttur. Tamamen satılabilir olmayan, tamamen yeniden üretim işine elverişli olmayan bir yanı veya üç beş parçası yaşamaya devam ettikçe, insanın... İnsanın bu yanında, bu parçalarında, içi daha iyi doldurulmuş bir boş zamanın, kapitalizm öncesi *kadim zamanlardan* baki kalmış ve dikkate alınmaya, hatta icabında değişen koşullarda yeniden işlevselleştirilmeye değer birtakım kalıntıları mevcuttur. Bunlar, elbette kullanılabilir ve yozlaştırılabilir olmakla beraber, kapitalizm öncesi çizgilerinden ötürü kapitalizmin ilhakına daha az maruz kalmıştır. Envai çeşit çalışma sonrası eğlencedir kastettiğimiz, *özel hobiler* gibi, *halk şenliği* gibi (genellikle eski kilise festivalleri etrafında), keza ortaklaşan kültürün tüm kompleksi: herkese açık *amfiteatr* gibi. Demek, bir parçası tamamen satılmadıysa ve bu yanının zevkine varıyorsa, bundan mutlu olabiliyorsa, büsbütün ihanete uğramış da değildir insan. Bu boş zaman mutluluklarının en sükûnetlisi

364 Kendimi eğliyorum.

365 Serbest zaman sınıfı veya aylak sınıf. Thorstein Veblen'in 1899'da yayımlanan klasikleşmiş eseri. İnsanlığın tarihsel gelişimi içinde, tüketime, eğlenceye, gösterişe ayıracak malî imkânları ve vakti olan bir üst-orta sınıfın oluşumunu anlatır.

*hobidir*, belki biraz yalnız ama pek ferah bir meşgaledir bu. Marangozluk vs. el işleri yapanlar, bahçeyle uğraşanlar ve nice şeyle meşgul olanlar, bu meraklarıyla, kaçırdıkları veya ciddi yaşamlarında hiç yeri olmayan mesleğe ayna tutarlar. Bu haller genellikle hüzün verir ama uzaktan uzağa, zorunlu olmayan çalışmanın ışığı yanar burada, haz ve aşkla yapıp etmenin bürünebileceği özel bir görünüş kendini gösterir. Neredeyse tamamen tesadüfî hale gelen mesleğin, *job*'un pek az insanın hayatını doldurduğu yerde, Amerika'da, hobiler bunun için çok fazla, çeşitlidir. Heveskârlık, ancak günün birinde sahici mesleğin kendisi haline geldiğinde yok olabilir ancak. O zamana kadar, bireysel olarak, içi dolu bir boş zamanın, nasıl boş zaman suretinde bir çalışma gibi düşleneceğini hobilerden öğrenmelidir. Ancak boş zaman mutluluklarının en özel olanı en kamusal olana inkılâp edip de hobiyle ilgili olmayan bütün etkinlikleri bir kenara fırlatıp attığında, heveskârlığın en zahmetsizi çıkıp gelir eski zamanlardan: *zaptolunmaz folkloruyla halk şenliği*. Köylü yörelerinde hâlâ iyi kötü çiçek açar bu gelenek, şehirlerde de, eski âdetlerin göçmenlerce veya kapalı cemaatlerce ayakta tutulduğu yerlerde görülür. Geçit resimleri, karnavallar, kilise festivalleri o zaman pazar veya tatil günlerinin boşluğunu doldurmazlar da, sahiden pazara ve tatile dönüştürürler bu günleri. Roma-pagan temelli ülkeler böylesi şenlikler bakımından kuzey ülkelerinden daha zengin, Katolik ülkeler çalışma etikli Protestanlara göre şenliklere daha yeteneklidirler. New York'ta üç milyon İtalyan'ın yaşadığı Amerika, ölü neşeyle canlı neşe arasındaki bu farkı hemen mahallinde gösterir. Canlı neşe, sayısız kilise festivalleri vesilesiyle Palermo'dan, Roma'dan, Bari'den veya Napoli'den göç eden neşedir; ölü neşeyse müzik otomatından kokteyl partiye, Yankee âleminin *Fun*'ı.[366] İtalya, Fransa, Avusturya, Bavyera, Ren havzası, derinlerdeki antik temelleri ve Katolik gelenekleri sayesinde her şeye rağmen genel kapitalist mekaniklik içinde kendilerini adacıklar olarak koruyabilmişlerdir: Vaktin henüz nakit ve şenliğin henüz badanalanmış mezarlık olmadığı bir yaşam duygusunun ara mekânları. Halk şenlikleri tastamam herhalde yalnızca Rusya'da baki kalmıştır. Öyle ki Sovyetler Birliği bunları devralmakla kalmadı,

366 Eğlence, neşe.

şenliklerdeki halk yaşamını, halk sevincinin yeni toplumla ilk kez zuhurunu, bunların yurtlarına dönmesini de sağladı. Oysa burjuva mekanizmi Fransa'yı bile biçimsizleştirmiş, geleneksel ile naif *Gaiatė parisienne*[367] arasında katı bir ayrım meydana getirmiştir. Küçük burjuvanın pazar günkü ev hali artık mobilyalı bir hayal kırıklığından başka şey değildir; peki ya kamusal olarak gösterilen Pazar günü– mümin Epikür'ün memleketinde bile? "Tatil günlerinde parklarımızda ve bahçelerimizde, şehirlerimizin bulvarlarında gezintiye çıkmak yeter," diye yazar Jean-Richard Bloch, Paris'i bile kaplayan medeniyet türü hakkında: "toza ve sıkıntıya bulanmış, birkaç somurtuk, mürai çocuğu önlerine katmış güden şu acınası burjuva ailelerinin binlerce numunesine rastlarsınız." Seurat'nın *La Grande Jatte*'ta resmettiği Pazar sefaletini hatırlayın (bkz. s. 953), bu çaresiz gezinti gruplarını, neşenin-hazzın tümüyle sulandırılmış, umutsuzlaşmış halini Fransa tanrısıyla[368] kıyaslayın. Bu zıtlıkta Hollandalıların eski kermes imgeleri, nasıl da ağız sulandırıcı gelecektir insana; işgününün sefaletinin ardından Pazar öğleden sonrasının, intihar için en uygun zaman olmak yerine kolektif yaşam hazzma yer açabildiği kilise festivalleriyle ve karnavallarla rabıtalı arzu düşleriyle birlikte. İşgünü bugünkünden daha yorucuydu ama bastırılmamış bir sevinç yeteneği şenlik günlerinde form kazanıyordu; ancak müştereken var olabilecek ve içi doldurulabilecek bir formdu bu. Goethe'nin "Ren, Main, Neckar 1814-1815" seyahatinden, Bingen'deki St. Rochus festivaliyle ilgili tasvirlerini, bu müthiş sağlıklı keyif halini okuyun da, neşe maharetini en sadık aynada görün. Halk şenliği eğlencenin arzu düşlerini pekâlâ açığa çıkarıyordu; sahneye koyuculuk ise yoktu bunlarda, büyük parıltısına ve öngörünüşüne rağmen *Leisure-class*'ın şenlik ütopyalarını karakterize eden melankolik-duygusallık da yoktu. Yani: Halk şenlikleri yokluğun, efendilerin şenlikleri ise sıkıntının zıddınadır. Sıkıntı ise gerilimden kurtularak değil, yine ancak gayretle giderilebilir; Heine'nin "*dolce far niente*'nin *cesur silah arkadaşlığı*" paradoksu bundandır. Halk şenliklerinde ise tersine, yapaylık yoktur; sık-

367 Paris sevinci, neşesi.

368 "Fransa'da tanrı gibi yaşamak": "Krallar gibi yaşama"ya tekabül eden bir deyim.

lıkla ve özellikle İtalya'da hükümran Barok'un formlarını uyarladıklarında bile yoktur. Burada pastorallik, poza dönüştürülmüş arkadik unsurun yokluğu aşikârdır, buna mukabil naif, antik unsur ve bir parça da son bir Dionysos rabıtası ilâve edilir. Dionysos çözücü bir tanrıdır, onun olduğu halk şenliği bir işlev değişimine elvermiş, klerikal olmaktan çıkan bir işleve müsait olmuştur. Bu tatil dünyası, gerçekte vesilesi ancak sonradan olacak sevinçleri kutlar: halkın kurtuluşunun öngörücü tasavvuru demektir bu. Ihlamur ağacı etrafındaki danstan Fransız Devrimi'nin özgürlük ağacı etrafındaki dansına geçilmesi bundan ötürü kolay olmuştur; *Fidelio*'nun sonundaki, gizil olarak hep var olan şey: günün, ânın kutsanması da bundandır. Tüm halkların geminden boşalmış şenliklerinde bir altın çağın, yani kadim komünist kabilenin özgürlüğünün, eşitliğinin, kardeşliğinin hatırasının yaşıyor olmasının birtakım sonuçları olacaktır. Halk şenliğinin işlevinin sahici *Dopo lavoro*'ya dönüşmesi, programatik yeniliğiyle çok eski eğilimleri tazeler ve şenlikle karnaval, St. Rochus veya Johannes gününün zemininde, tamamıyla saydam bir vesilenin bugünmüş gibi muhayyilede canlandırılmasında, bir şikâyetsizlikte birleşirler. Bastille'e saldırı şenliği, eski festivallerin toprağına basmaz mı ayağını? Keza Ekim Devrimi şenliği ve Bir Mayıs'taki politik bahar bayramı da! Buralarda bayram günü, geçit resminin, yürüyüş alayının, hatta işlevi değiştirilmiş kilise bayraklarının kalıntılarıyla basbayağı tazelenmiştir. Halk şenliği, esasa inen, hep daha derin esasa inen *Dopo lavoro* için bir umuttur daima. Şenliğin, anısına "yerine getirildiği" töresel-neşeli içeriğin yanında, daima henüz yerine getirilmemiş bir umuda dayanmış ve dayanıyor olması oranında, daha da fazla öyledir.

Daha okumuş yazmış bir neşe isteğinin o kadar davetkâr bir etkisi yoktur. Herkese açık kültürel sunumla orada mideye indirilenin veya *bir kenara atılanın* da öyle. Burjuva dünyasının pazar ve bayram günleri tedarikledığı kültürel haz denen şeyin de. Spor mücadelelerinin ve sinemanın berisini arar bu haz; biralı konserlerden alkolün damlasının bulunmadığı tiyatrolara, kitaplara kadar uzanır. Eski zamanların ihtiyaç, yaşam ve formları da mevcuttur kültürlü pazar günlerinde, muhakkak. Fakat baki kalan halk şenliklerinde olduğundan çok daha fazla, yukarıdan ta-

limatlarla, çıkarların saptırmasıyla çarpışır. Spor işletmesinin hâlâ serbest rekabet yanılsamasına oynaması ve tüm kapitalistçe düzenlenmiş serbest zamanın bir meta olarak emek gücünün dinlenme sırasında da kendi bilincine varamaması üzerine kurulması, burjuva sunum tarzında da sürdüğü gibi, *kültür mallarının* burjuvaca, hatta küçük burjuvaca *zenginleştirilmesinde* de tabii devam eder. Diğer yandan, serbest zamanın doldurulusunda da kapitalizm-öncesi bir varoluşun etkisini sürdürdüğüne şüphe yoktur. Buradaki geleneksellik, Yunanî-demokratik eğlencenin başka türlü bir terbiyeye ve nihayetinde aptallaştırmaya doğru yönlendirilebildiği spordakinden çok daha sağlamdır. Beethoven, düşük fiyat ve içerikle şu kültür hazzı denen şeyin bir müstahzarına dönüştürülse bile, alay ettirmez kendiyle. Prometeus'un ateşiyle burjuvaca sofu düşünce tarzının sütü, sosyal demokrat halk eğitiminin takdimiyle bile, gayrı kabil-i teliftirler. Halkın kültürel hazza varmadığı ama işe müdahil olduğu, kendini meseleye kaptırdığı, onun tarafından alt üst edildiği ve tamamın içine gömüldüğü eski yerlere antik çağda *amfiteatr* derlerdi, ortaçağda *gizem sahnesi*. Bugünün yüksek hafta sonu etkinliklerinin formu, halk eğitim akşamı kelimesinin bile ele verdiği karakteri, daha doğrusu karaktersizliği inkâr etmiyor. Orada bütün biletlerin satılması vardır, cüruf ve istiflenmiş mal vardır, orada Mozart'ı şekerli çubuğa, Goethe'yi filistenliğe,[369] "Dokuzuncu Senfoni"yi mezhep dışı hür dindarların pazar vaazına dönüştürme gayreti vardır. Bilmeye değer olan, sözüm ona umuma servis edilmiştir, edilir, bütün alanlardan, sorunsallaştırmadan, merkezsiz, en iyi ihtimalle sebatkâr bir can sıkıntısı tesiriyle. Bu gibi kültür aktarımları, küçük sayfiye yerlerindeki promenat konserlerine, burjuva basının pazar ilâvelerine benzer. Vaktiyle bu tahsil ve olgunlaşma filistenliğinin baş girişimcisi David Friedrich Strauss idi, o zamandan beri ondan da şen binlercesi pazar günü kültürü için iş başındadır. Popüler olanı halkın kuvveti yerine ve eskinin dansta, masalda, tefekkürde o kadar uzun zaman yaşayan halk fantezisine seslenmek yerine ucuza sürüm yapabilecekle bir tutan bu sunumlarda da orijinalin vahşi ve yüce güneşi batmış gitmiştir, en azından perde örtülmüştür üstüne. David Fri-

369 Yüzeysellik, vasatlık, harcıâlemlik.

edrich Strauss yüz bin başöğretmenin oluşturduğu koroyla aynı şeyleri söylüyorsa, burjuva-sosyal demokrat kültür parkının teşkil ettiği, hâlâ güncel olan tehlike tescillenmiş demektir: "Mesleğimizin yanı sıra, duyularımızı insanlığın bütün yüksek ihtiyaçları adına da açık tutmayı istiyoruz... Bu meselelerin anlaşılmasına, şimdi halk diliyle yazılmış çekici tarih eserleri sayesinde tahsilli olmayanlar için de kolaylaşan tarih araştırmaları vasıtasıyla yardımcı oluyoruz. Bunun yanında doğa bilgilerimizi de genişletmeye çalışıyoruz, ki bu alanda da yine umumun anlayabileceği yardımcı eserler eksik değildir. Nihayet, büyük şairlerimizin yazıları, büyük müzisyenlerimizin eserlerinin temsilleri ruhumuzu ve gönlümüzü, fantezimizi ve mizah duygumuzu öyle cezbediyor ki, arzulayacak başka bir şey kalmıyor." 19. yüzyılın kendini erguvan çağı sanan pelüşlü devresi, –*contradictio in adjecto*[370] küçük burjuva komünizmine dek uzanan aşikâr dallanıp budaklanmalarılya–, geride kalmıştır ama tahsilli filistenlik hâlâ devre dışı değildir. Bunun arka planında yine, sanatın yanılsama, yanılsamanın sanat olduğu, önceki yüzyılın müze dünyası vardır. Neticede, saf taklitçi, saf tefekkürcü bilinç alanı olarak tekmil tahsile-kemale erdirilmişliğiyle adı hâlâ *tarihselcilik* olan aynı arka plandır bu. İşte, asalak kültür keyfinin veya ölü tahsil-terbiyenin servis edilebilirliğinin ilkesi: habire dönülüp bakılan geçmiş olarak tarih, akşamı doldurmak için kültür. Tarihselcilik, sermayenin çıkarı icabı talep edip "kültürel pedagojiyle" yaydığını kibarca sunar; küçük burjuva kitlelerin tahsilli-terbiyeli boş zamanı için felç olmuş ilham perilerini, artık uzaklara erişemeyen Apollo'yu temin eder. Tarihselcilik, kendi öncüsünün bir Hegel olduğuna inandı, lâkin Hegel, tam da eşiğinde, rehberleri bizzat yabancılaşmışlar olan bu yabancılaşma müzesine karşı çıkmıştı: "Canlı tin... üzerindeki örtüyü atabilmek için, kendisine akraba bir tinden doğurulmayı talep eder. Herhangi bir çıkarı/alâkası gereği kanaatlerin bilgisine yönelen tarihsel davranışın önünden yabancı bir fenomen olarak geçip gider ve içselliğini açığa vurmaz. Geri kalan mumyalar koleksiyonunu ve genel olarak tesadüfîlikler yığınını çoğaltmaya hizmet etme zorunluluğunu pek dikkate almayabilir." (*Werke* I, s. 168). İlkin 19. yüzyıl

370 Kendi içinde çelişkili.

mukallitliği tarihi bir depo ve bir müzeye, bir pisboğaz lokantasına çevirmiş veya onu baskıcı bir kanona dönüştürmüştü, ki bu da daha az kötü değildir. O çağın öznesiz çalışkanlığı, iğrenç kopyalar yanında elbette tarihsel allâmelik adına anıtsal eserler de meydana getiriyordu. Öyle ki, 19. yüzyıl tarihselciliğinin inşa ettiğinden daha küçük ölçekli bir sadakat ve daha büyük ölçekli bir düşüncelilik koleksiyonu oluşturulamazdı. Ancak canlı mirasın yerine, hâlihazır üretkenliği bile felç eden veya tehlikeli biçimde saptıran bir bilgi ve tefekkür sessizliği ortaya çıktı: Tarihselcilik, her sahada, verimsizliğin bilgeliğidir. Sahiden, çünkü bizzat tarih yaparken idrak edilen tarihin kendi mezar törenine veya pazar tefekkürüne bırakacağı bir miras yoktur. Daha ziyade, Ludwig Börne'nin harikulade mecazıyla, odasından çok merdiveni olan bir evdir o, numaralanmış bir enkazdan çok tamamlanmamış bir kenar mahalleye benzer; zaten ancak müşterek istikbalden gelecektir bu miras, nihayet ermiş, mezarlaşmış maziden değil. Bunun içindir ki, bir tek *istikbalin mazideki numunesidir*, sevindiren, heyecanlandıran ve öğreten. Ancak bu şekilde, yalnız bu şekilde ve mutlak bu şekilde, yozlaşmanın berisinde, Garbın kültür bilincine bağlanılabilir ve bağlanmalıdır, yalansız, illüzyonsuz, başka yıldızlar altında. Böylelikle çalışmanın berisine geçmiş olan bir toplumun gerçi tam da bu nedenle ayrı pazar ve tatil günleri olmayacaktır ama tıpkı hobi onun mesleği, halk şenliği onun ortak yaşamının en güzel görünümü olacağı gibi, tinle olan mutlu evliliğinde, *şenlikli bir gündelik yaşamı* idrak edecektir. Sınıfsız bir tahsilli filistenliği oluşmasın diye, tahsil ve yetişme-olgunlaşma taklitçilik yapmasın da cephede yer alsın diye. En rezili olan maişet sıkıntısı bertaraf edilse bile varoluşun yeterince derdi kalır; malûmat ihtiyacı yine yeterince kalır ve bastırır, beş bin yıllık kültür tarihini zorlar, sona ermemiş, sürmekte olan tek bir günmüşçesine. Toplum ekonomik meseleyi hallettiği ölçüde, ekonomiden kaynaklanan antagonizmalar azaldığı oranda, varoluşun sahici uyumsuzlukları öne çıkar; kültürün onları aydınlatacak bir harekât planına sahip olduğu, o zaman iyice olacağı, insan onuruna yaraşır uyumsuzluklardır bunlar. Çok defa çember çizilmiş ama daire asla kapanmamıştır, asla hazır mamullerin bir toplamı olmamıştır kültür; özellikle bü-

yük eğitsel eserlerde, içinde oluştukları, batıp gitmiş ideolojiden taşan fazlalıklar, tescillidir ve etkisini korur. Havada şarkı sesini duyma sanatı o zaman bir kaçış hatta lâlihazır kötülüğün çıkar gereği ilâhileştirilmesi olarak görünmez; toplumsal çelişkilerin parlak bir oyunla aceleci çözümü görüntüsü vermez artık; öne çıkan, süren etkisiyle, yalnızca süregiden etkisiyle, hak olanın ön-görünüşüdür. Her büyük eserin, kendi zamanının ağacından koparıldıktan ve ağacın kendisi çoktan kaybolduktan sonra, sonradan olgunlaşmasıdır bu: imparatorluklar geçer gider, iyi bir mısra ise kalır, kalır ve şimdi ne olacağını söyler bize. İstif malı olmaya hiç uygun olmayan bu Ön-Görünüş, asıl etkisini, aslî olmayan öteki refleks, salt sınıf ideolojisi refleksi, kendisinden alındığında gösterecektir. Hakiki *Dopo lavoro*'nun neşesi ve öğretisi olan bu Ön-Görünüşle ilgili, yukarıda, ütopik işlevin ideolojiyle karşılaşması sorunu babında, bizzat ön-görünüş mahiyetinde, şunları söylemiştik: "Kültürel yaratıcılık açısından, sınırları aşan, daha iyi bir dünyaya yönelen biçimlendirici düş gücüdür veya ütopik işlevdir, yalnızca. Bu işlev, ideolojiye ilk defa, boş lâf ve aldatmacanın olmadığı, mülkiyet, illüzyon ve bâtıl inançtan da arınmış bir şeyi sokar, ve kültür mirasının yegâne tözünü oluşturur."[371] Ve: "Kendi özdeşleşmemiz ve bununla yükümlenişimize giderek daha uyumlu olan yönelimimizi fark etmek, kültürden asalakça ahnan hazza bir son verir; kültür eserleri stratejik bir biçimde açılırlar böylece. (...) Felsefî ütopya kavramı açısından bunlar artık, yüksek türden bir ideoloji şakası değil, bilinmiş umudun yoluna ve içeriğine ilişkin denemelerdir." (*Umut İlkesi*, I. Cilt, s. 198-9). İnsanın satılmamış veya tamamen satılmamış bir yanı hâlâ vardır; kendi nezdinde özgürleşmemiş olan yanı da işte o yanıdır. Azatlığını arayacağı yer *boş zaman* değildir, onun için; kültür, *kendi çalışması demek olan boş zamanda, tatil gününün* illüzyonları yerine sahici *serbest zamanın* tözlerini oluşturur. Çünkü bundan daha fazla tehdit altında bulunan ve bundan daha umut dolu bir şey yoktur, ekip biçmeye her şeyden fazla muhtaçtır insanın bu yanı, insanîliğin bu hâlâ mahdut tarlası.

371 Bloch burada, daha önceki yazdıklarından meâlen aktarıyor.

Heinrich: *Unutulur.*
Paul: *Ama bir şey eksik.*
Jacob, Heinrich, Joe: *Harika, akşamın yükselişi.*
*Güzel, adamların sohbetleri.*
Paul: *Ama bir şey eksik.*
Jacob, Heinrich, Joe: *Sükun ve huzur, ne güzel.*
*Birlik beraberlik, saadet verici.*
Paul: *Ama bir şey eksik.*
Jacob, Heinrich, Joe: *Basit yaşam şahanedir.*
*Doğanın azameti, emsalsiz.*
Paul: *Ama bir şey eksik.*
– Brecht, *Mahagony Şehrinin Yükselişi ve Düşüşü*

Yaşamını serbestçe nasıl geçirmeyi arzuladığını hâlâ sezer insan veya yeniden sezinler. Ama serbest zamanın Nasıl'ı yanında Nerede'si de mühimdir: neresidir o güzel *serbest mekân*? Şenlikte, tahsilli-terbiyelilerin akşamında da alışılmış çevre değiştirilir, süslenir. Hele daha uzun bir boş zaman süresi için mutlaka esaslı bir mekân değişiklığine, çadırları sökmeye gerek vardır. İşten uzak olmak, –ki adına tatil denir bunun–, harfiyen bir uzaklık olmalı, hava, yol, şeyler değişmelidir. Bu işsiz serbest zamanı çevreleyen uzam, basit-bağsız yaşamın koruyucu uzamı olarak görülür ve özlenir. Serbest zaman mekânı insansızdır ama insan düşmanı değil, kısacası idil olarak ütopyalaştırılan doğadır. Bilhassa, hayat akşamı denen tatil akşamı için geçerlidir bu, yani kemale ermiş tatil olarak *Dopo lavoro* için, *Buen Retiro* için. Bunu çevreleyen, onun da kendinden memnun olduğunu söyleyebileceğimiz doğa, işin hatta eğlencenin de açığını sanki otomatik biçimde olumlulukla kapatan arkadik içerik suretindedir. Doğanın bu basitlik ve aynı zamanda arzuların ifâsı anlamında sosyal ütopyacı bir kategori oluşturduğunu, tam da onunla ve onun yapaylığıyla ve boşluğuyla zıtlık teşkil etmesinden ötürü toplumun bir parçası olduğunu vurgulamamıza gerek yok. Doğa böyle bir kategori olarak, Diyojen tarafından (eski serbest uzam arzularında)

372 Güzel inziva.

*Polis*'e, Rousseau tarafından ortaçağ şenliklerine, Ruskin tarafından makine kapitalizmine karşı kullanılmıştır, değişerek. Robinsonları iten toplumun ve onun uygarlığının yapısına göre hep değişen içerikle. Yine de, hiç yoksa tüm *serbest uzam* düşlerinin o tuhaf itiraz kabul etmezliğini anlayabilmek için, *serbest zaman* düşlerinin kendinden emin olmaktan uzak temsilleriyle aralarındaki farkın altını çizmek gerekir: Arkadik zıtlık arzularında, en azından aradıkları doğa kadar uzun nefesli bir müşterek maddîlik unsuru vardır. Salt sosyal ütopik olanın, sosyal güvencelerin muazzam ağırlığına ve pastoral imgedeki zıtlığa rağmen, kapıların önündeki manzara, bu nesnel etken, o imgeye sürekli dayatmıştır kendini. Arkadya öteden beri ağaçlar altında, pınar başında ve sair cennet unsurlarının olduğu yerdedir, o ışıltılı şehirde değil. Bu çok eski serbest uzam ütopyasının bir bakiyesinin ışığı, hâlâ doğayla kurulan her bağlantıda ve şehrin doğadan beklediği ve aldığı her şeyde görülür. Roman ve Slav ülkelerindeki halk şenlikleri, Almanya'da da doğa neşesi, en canlı biçimde geliştirilip korunmuş olabilir. Ancak *Dopo lavoro* her yerde, uzama ilişkin düşlerinde, büyük Pan'dan bir şeyler ister; onun da boş zamana verecek bir salonu mutlaka vardır.

Kuytuda yaşa – düşündürücü biçimde yalnızlaştırıcı olduğu kadar, düşündürücü biçimde sessizdir bu tavsiye. Öncelikle göçmenlikle ilgilidir, münzevi toprakta yer bulur kendine, sonra da kırsal yaşamın sükûnuyla ilgilidir. Bu sessizliğin toprağa ait olan özel *Dopo lavoro*'suna, Freud'un uyku öğretisi belirli bir katkı sağlar. Zira bu öğretiye göre uyku arzusu dış dünyaya sırt çevirmeyle ilgilidir, nesnelerin libidoyu işgali, libidonun nesneleri işgali tavsar, libido ile Ben, tam bir narsisizmle, tekrar birleşirler. Mümkün olan en kuvvetli nekaheti sağlar bu, psişik olarak ana karnına, nesnesiz yalıtıma geri döndürür. Gerçekten de, şehirden kaçanın doğada bulabileceği tuhaf korunaklılığa bir ışık düşer buradan. Mevcut nesnelerden rahatsızlık duymaz; temeli bu olan sessizlikte özel bir koruyucu uzam oluşur: boş zamanın *annece uzamı*. Geceleyin yazmada, kırsal mekânda yazmada da bu türden kendi içine çekilmişlik vardır: İki ciddi kız kardeş, sessizlik ve karanlık ama narsisizm, doğal nesnelerin bile üzerini kaplar; öyle ki bunlar rahatsız etmemekle kalmayıp Ben'in bir parçası gi-

bi gözükürler; sonra, tamamen eriyip birbirine kaynayanın görünüşünde, Ben ile Ben-olmayan arasındaki gerilimler devre dışı kalır. O zaman nesne, özellikle kapitalist işletmede ve onun maddeyle ilişkisinde olduğu gibi, çalışmayla üstesinden gelinebilecek bir nesne olmaktan da çıkar. O zaman, doğa, Byron'un söyleyişindeki o çocuk mantıklı ve mutlu animizmin çehresini takınır: "*I live not in myself, but I become/ Portion ot that around me; and to me/ High mountains are a feeling.*"[373] Bu bakımdan doğadaki tatil duygusu, temelindeki narsisizme, icabında solipsizme rağmen, zorunlu olarak yalnız ruhla annesi demek değildir. Doğada Kendiyle Yalnız Kalmak, evet, Kendisiz Yalnız Olmak, tersine tamamıyla nesneyi işgal edebilir, ancak işte Kendi'ne o kadar fazla yabancılaşmadan. Çalışmanın ötesindeki serbest uzam, o zaman şikâyetin ötesinde bir uzam olur, malzeme verir; sükûnetiyle, özellikle anorganik sükûnetiyle ve üzerindeki mavilikle. Tam da sessizlikteki, kırdaki bu insanı içine çeken yabancılaşmama duygusu, doğaya da hep o çok özel kaçışçı karakteri, *barışçı karakteri* kazandırmıştır. Bu karakter doğa dostunun arkasında bıraktığına inandığı yapaylığa yönelik protestoya eklenir – başlangıçta yine sırf sosyal kategori olarak. Sıklıkla kendini aldatarak, bilhassa egemen sınıf doğa hazzını sırf uyku olarak ikram ettiğinde. Çok defa bozgunculukla; bilhassa beşerî düzlemdeki uğraşın çaresizce çorak olduğu söylendiğinde ve sosyal çelişkilerin çözülmesi büyük Pan'dan beklendiğinde. Ama çok defa da doğanın sükûneti sahiden Hakka çağrı olarak gündeme gelir; sağlığın olmadığı, eziyet altındaki her şeyi, selâmetin olmadığı, yapay olan her şeyi düzeltmeye, boş zaman hali şu sessiz devinim gibi, her türlü teferruattan azade, her şeyin dışına çıkıp temâşâ etsin ister, kendi zirvesinde. İcabında orayı mesken tutacak ilham perileriyle beraber: Parnasos[374] ve Helikon'da[375] dağdan çıkan pınarın şırıltısı Yunan mitolojisinde mitolojiden ötesini ifade eder; ilham perilerinin doğal temelidir şırıltı. Aynı zamanda sonsuzun, yük-

373 Kendi içimde değilim/ ama bir parçasıyım etrafımdaki şeyin; ve kendimin/ Yüksek dağlar, bir his.

374 Orta Yunanistan'da bir dağ. Mitolojide Apollon'a adanmıştır ve müz'lerin (ilham perilerinin) yurdudur.

375 Korint körfezinin kuzeyinde bir dağ. Mitolojide ilham perileri, Apollon tarafından Delfi'ye nakledilmeden önce burayı da yurt tutmuşlardı.

sek olanın, yüceliğin temeli olduğundan, herhangi bir animizmin dayanağı kalmadığında da, Olimp'e ait olan doğa sükûnu vurgulanmıştır. Yeni Platoncu İamblikhos, tanrıları susmalarından insanları ise konuşmalarından tanıyabileceğimizi belirtir, demek, göğün ışığından uzaklaştıkça gürültü (nafile sükûnetsizlik) artacaktır. Yükseklik karşısında, yüksekliğin münzeviliği karşısında, mitolojinin berisinde de naif denebilecek biçimde canlı kalmış bir doğa yaşantısıdır bu. Alplerin estetik keşfinden beri büyük dağlar, güneşle ve suskunlukla çevrili, dimdik taşırlar münzeviliklerini. Orada her şeyden önce, görünmezleşmiş, hatta tek bir ova halinde düzlenmiş yeryüzünün üzerinde, gözlerini yukarı çevirmiş yıldızlar vardır; bu yıldızlar mutlak yücelik ve suskunluğun, böylece taçlanmış doğanın barışçı karakteriyle birleşmesini cisimleştirirler. *Omnia sub luna caduca*:[376] bu bağlamda bunun anlamı, yıldız hizmetleri hakkında pek malûmat sahibi olamıyorsak da, ayın üzerindeki muazzam derinliğin tümüyle durumsuzluk olarak, müşkülün mutlak öte dünyası olarak görünmesidir. "Yeryüzünün zelil bayağılığı üzerinde uzanan geniş gökyüzü": Tolstoy'un ağır yaralı Andrey Bolkonski'sinin Austerlitz savaş meydanında görüp idrak ettiği şey, milyonların sembolik deneyimini yoğunlaştırır: ateş gecesine dönüşen bir tatil gecesinde. Sonradan, şehrin gözüyle, bir hiçliği örten o gökkubbe kalsa da geriye. Yıldızlı gökyüzü neticede doğadaki annelik duygusunun eril bileşenidir, görkemli doğa duyarlılığının temasta olduğu o barışçı karakterin *yücelik bileşenini* sağlar. Ve yıldızlı gökyüzünün deneyimi pastoral için daha fazlasını da temin eder: yıldızlık gökyüzü, pastorale sadece görünüşte veya idilci bir bakışla ayıklanmış görünüşlerinde yabancı gibi duran doğadaki demonik unsurun (Beethoven'in pastoral senfonisinde fırtına vardır), uygarlığın darlığına ve soyutluğuna yönelik bu büyük ihtarın, yalnızca doğadaki karanlığa değil yüksekliğin uçurumuna da ait olabileceğini gösterir. Hissedilen Doğa-Yüceliği, bütün olarak, böyle kapatılmış veya cemaate dâhil edilmemiş olana önemli bir temas sağlar, bu temas özgül teessürün dağda, denizde veya gökteki nesnesine dayanmaz; sadece insanın gönlündeki yücelikle de sağlanamaz. Pastoral ise, toplamda, kaçışçı bireyciliğiyle, zıtlık

376 Ayın altındaki her şey ölümlü ve kusurludur.

ideolojisiyle, özlem ütopyasıyla bu teması nesnel malzemeyle halleder; tabii ancak kırsal doğanın sunduğu, şehrin asla sunamayacağı malzemeyle yapar bunu. Bu türden bir temas, yalnızca renkli bir yansımayla da olsa geçerlilik taşıyan bir suretle aynı değildir kuşkusuz, ama yine de, sıkı sıkıya mitolojiyle örülmüş olsa bile, nesnel-gizil bir serbest uzamın, yani bizzat doğanın unsurları, dönenirler içinde. Büyük Pan'ın ölümü demek olan Yahudi-Hıristiyan umudu bile, pastoralden tamamen yüz çevirememiştir, bunu istememiştir de. Paskalya şenliği ilkbaharın ortasını tutar, Noel şenliği yükselen güneşi alır – artık içeriğini değilse bile refakatini. *İncil*'in *Deutero*[377]-İşaya'dan köklenip büyüyen dünya nefreti dikilmez bunun karşısına; politik devrim arzusundan radikal biçimde doğayı alt üst etmeye dönmüş bir dünya nefretidir bu. Zira her ne kadar *natura naturata* burada sadece tıkayıcı bir kabuk olsa, her ne kadar yer ve gök burada onlara değil yeni dünyaya ve yeni göğe denk gelen bir konum alsa, her ne kadar yeni gökyüzünde artık hiçbir ay ve hiçbir güneş ışımasa ve göksel Kudüs artık Arkadya hatta cennet değil de ebedî bir şehir olsa bile; bu gayrı pagan olduğu kadar seçkin de olan pastoralde doğa, kıyamet şehri için tedarik edilmiş anlamlarla ve şifrelerle doludur, –yüksek dağ, canlı su, yaşam ağacı, değerli taşlar– ve yine Hıristiyan mitosunun içinde kalır. Hâlihazır dünyayı işgal eden, duru su, yüksek dağ, kristal ışık gibi yeni uzamları şeffaf olan bir başka dünya vardır şimdi. Barok hep, doğa sevgisinde mevcut bulunan bu tamamen gayrı pagan pastoralin şarkısını söylemişti. Örneğin Angelus Silesius'tan: "Açıl, donmuş Hıristiyan, Mayıs kapında/ Ebediyen ölüsün, açılmazsan şimdi, burada" (*Cherubinischer Wandersmann* [Kerubî[378] Seyyah] III, 90). Örneğin Jacob Böhme'den: "Göğün kuvvetleri daima resimlerle, bitkilerle, renklerle çalışırlar, ki aziz Tanrı ifşâ olsun, ki her şeyde O'nun idrakine varılsın" (*Theosophische Sendbriefe* I [Teozofik Tezkireler] I, Bölüm 5). Demek, doğanın Hıristiyan yönelimli infilâkı da, Mayıs, imgeler, bitkiler, renkler gibi kategorileri kendi Şabat'ına[379] tahvil etmekten geri duramaz, ki böylece tamamen iç dönüğe

377 *Deutero*: Kilise tarafından ikinci dereceden sayılan

378 Kerubiyyûn: Yüksek rütbeli melekler.

379 Yahudilikte kutsal dinlenme günü.

benzeyen bir dışa dönüklük olmakla kalmasın, tamamen dışa dönüğe benzeyen bir içe dönüklük olsun. Doğayla daha sınırlı veya daha az şeffaf hangi ilişki, sönmez pastoralle geçirilen boş zamanın zevkini artırabilir ki. Bunun, hele pastoralin yalnızca renkli ışıltısını değil imgeselliğini de karşılamak isteyen teyidinin önüne, özel bir engel daha dikilir. Doğayla ilgili çağımızın ikili bilincidir bu engel: bir yanda mekanik, diğer yanda niteliksel-estetik bilinç. Bir yanda fiziğin salt hesaplayıcı, dolayısıyla tamamen nitellikten arınmış yeni içeriği, diğer yanda tamamen nitel olan manzara deneyiminin doğası arasındaki ikiciliğin yol açtığı zorluk. İmgeler, bitkiler, renkler, hele güzellik, yücelik, sükûn, barış, manzara ressamlığında, –daha eski niteliksel doğa felsefesinde de–, nasıl boş zamanın doğayla rabıtasına ilişkin bir içeriği tanımlıyorlarsa, deyim yerindeyse şehir fiziği olarak zuhur eden mekanikliğin içinde de o kadar irreeldirler. Yansıtılan Arkadia'nın tarihinde bu iki konum arasında, denebilir ki *mekanik bakış açısı ile niteliksel bakış açısı* arasında köprü kurulduğu yalnızca bir defa görülmüştür. Doğanın hem Galileo'nun anlayışıyla ama hem de "kendi kendisinden doğan sakin etkinlik, kendi yasalarınca varoluş, içsel zorunluluk, kendi kendisiyle ebedî birlik" olarak Shaftesbury'nin anlayışıyla methedilebildiği naif ve duygusal şiiri üzerine Schiller'in mütalaası kurmuştur bu köprüyü. Newton'unkiyle Goethe'nin doğaları arasındaki çelişkilerin bile uzlaştırılmış göründüğü bir mucize zuhur ediyordur, fakat bu denklem mekanik hesapla nitel doğa duygusunu birleştirmez aslında, her iki yanda da bir "yasallık" temelinde kurulur. Bu yasallığın kurduğu köprü ise sadece görünüştedir, maddeten o da ikili, ikiye ayrılan bir anlam taşır. Hesap mantığı açısından, nedensellik zincirini izleyen dışsal zorunluluğun anlamından ibarettir bu. Schiller'in doğa imgesinde ise naifliğin organizmasını, tözselliğin nitel sıfatlarını izleyen oluşturucu-içsel zorunluluğun anlamıdır. Demek mekaniğin doğası ile manzaranın doğası arasında bir sentez söz konusu değildir; niteliklerden soyunmuş bir doğa ormanların, dağların, ışıklı yıldızların doğasına, Hıristiyanlığın reddettiği doğanın olduğundan bile daha yabancıdır. Ve tam da Schiller'in mekanik ile nitel arasındaki gayrı-sentezi, zorluğu, burjuva zeminde pastoral bakışın işlenmemiş hakikatini bilhassa

görünür kılar. Doğanın, matematiksel doğa biliminin yetkili olduğundan başka bir sektörüyle ilgilidir, fakat henüz kapitalizm-sonrası olmayan, kapitalizm-öncesi bir biçimde ilişki kurar onla. Pastoral bakışta, ormana, dağlara, denize bakışta, –tıpkı halk şenlikleri gibi–, büyük, mucizevî bir mekanik-olmayan unsur canlı kalmıştır, bu unsur günün birinde somut boş zamana dâhil olabilir, olacaktır da. Ancak oraya giriş, kapitalizm çağında kapitalizm-öncesi olmakla, büyük ölçüde arkaik-romantiktir. Batıp gitmiş bir nesnelliğin ruhlarının çağırılması kadar, henüz yükünü boşaltmamış, yükselmekte olanın, yani boş zamanın kendisini sınaması gereken ve sınayabileceği bir *pastoral hakikatin* müessiriyeti ve keşfedilmesi vardır bunda. Ama ancak soyut olmaktan çıkmış bir iktisat tarzı doğa deneyimi bahsinde de şehirle kır arasındaki ayrımı aşabilecek, bu da başka sonuçlarının yanında *şehrin fiziği ile kırsal fizik arasındaki ikiciliğin aşılmasını* sağlayacaktır. Pastoralin kendisiyse, sömürülmek yerine sevilen bir doğanın tüm mirasıyla beraber, arkaik-romantik kılıfıyla, ütopik tarzda bir sükûn ülkesine dikecektir gözünü – Austerlitz savaş meydanının olmadığı. Tabii bir şeyleri eksik, insanın kendisinin henüz sükûnet içinde olmadığı ve doğanın insanîleştirilmesinin hâlâ büyük ölçüde salt pastoral kaldığı bir sükûn ülkesi. Ancak bütün alanlarda eylemli serbest zaman, sadece işletmenin *sub specie*[380] kopyası olmayan, açılmış bir doğaya yaklaştıracaktır kendini. İnsan özgürlüğü ve onun somut çevresi (vatan) olarak doğa, karşılıklı koşullarlar birbirlerini.

### *Vazgeçilmez, ancak yarı yarıya araştırılmış hedef olarak serbest zaman*

Oraya giden iktisadî bir yolda, efendiler de köleler de yok olmalı. Sosyal düzen bir hamlede her ikisini de, başka çok şeyi de, kaldırır ortadan. Şimdiye kadarki iktisadî çelişkiler biter, kalan uyumsuzluklar dışsal ve kirli bir sefalet üretmez artık. El ile kafa emeği, kır ile şehir arasındaki ayrımlar kaybolur; ama aslolan, mümkün ölçüde, çalışma ile serbest zaman arasındaki ayrımdır. Bunlar zaten kapitalizm yüzünden bu kadar keskinleşmiştir; kapita-

380 Bakışları altında.

lizm öncesi üretim, ellerin ve neşenin daha fazla paydaş olduğu ve daha az kasvetli bir çalışmaya aşinaydı. Sosyalizm, başkaları için angaryadan arındırmakla, çalışmayı büyük ölçüde yabancılaşmadan kurtarmıştır. Fakat ancak sınıfsız bir toplum, asgarîleştirilmiş bir çalışmayı yabancılaşmanın lânetinden ve serbest zamanı şeytanın "Grande Jatte"vâri lütfundan tamamen kurtarabileceği bir zemine basabilir ayağını. Sınıfsız toplum, çalışmanın insana dışlaşmasını, yani emekçinin kendisini dışlaştırılmış, yabancılaştırılmış, şeyleşmiş mal olarak hissettiği ve bundan ötürü çalışmasından mutsuz olduğu durumu aşar. Sınıfsız toplum aynı geri-dışlaştırma sayesinde, serbest zamandaki yaşamasız boşluğu, doğrudan doğruya çalışmanın kasvetiyle rabıtalı (onunla bir zıtlığı olmayan) pazar günü kasvetini ortadan kaldırır. Serbest zamandan, görünüşe ait olan ideolojiden beslenen, dolayısıyla boş lâfa ve tam sahtekârlığa varan *yanlış* serbestliği uzaklaştırır her şeyden önce. Bu ideoloji efendi ile kölenin ortaya çıkmasıyla başlamıştı, işbölümlü sınıflı toplumla konmuştur ve onla beraber, toplumsal varoluş ile bilincin ayrımı anlamında, yok olacaktır. Marx'ın gösterdiği gibi, bu ideolojinin kökeni, onun yeniden dirilişsiz sonunun da izahıdır: "İşbölümü, ancak maddî ve zihinsel emek arasında bir bölünmenin devreye girdiği andan itibaren gerçekten bir bölünme olur. O andan itibaren bilinç, hâlihazır pratiğin bilincinden başka bir şey olduğu tahayyülüne kapılabilir, sahici bir şeyi tasavvur etmeksizin sahiden tasavvur edebilir. O andan itibaren bilinç, kendini dünyadan özgürleştirip 'saf teori', teoloji, felsefe, ahlâk oluşturmanın emrine vermeye muktedirdir. Bu teorinin, teolojinin, felsefenin, ahlâkın vs. mevcut koşullarla çelişkiye düşmesi bile, ancak mevcut toplumsal koşulların mevcut üretici güçlerle çelişkiye düşmesine bağlı olarak gerçekleşebilir." (*Alman İdeolojisi*, Dietz, 1953, s. 28) Marx bu cümlelerle, yanlış anlamaya mahal vermeyecek şekilde, sınıfsal ayrışmayı ideolojinin kökeni, sınıflı toplumu ideolojinin dayanağı olarak koyar ve bu motif belirleyici bir önem kazanır: "Teoloji, felsefe, ahlâk *et cetera*[381]", yani ideoloji de, "mevcut koşullarla çelişkiye düşebilecektir"; demek *salt görünüş, salt yalan olmayan* bir ideoloji bakiye kalır. Son bakiye, yanlış bilinçtir, özellikle

381 Ve saire.

de mevcut pratiğin istismar edilen yanlış bilinci; ama Marx'ın andığı, teorinin mevcut koşullarla çelişkisinin bilinci değildir. Kastedilen, mevcut toplumsal koşulların mevcut üretici güçlerle ve asıl önemlisi tersine, üretici güçlerin toplumsal koşullarla düştüğü çelişkinin ifadesidir. Demek burada tamamen *başka anlamda* bir ideolojiye yer vardır: puslandıran-meşrulaştıran değil, devrimci-zıtlaştırıcı bir ideoloji. Bu tam olarak sınıflı toplumlar arası *dönüşümlerde*, hele asıl sınıflı toplumun *aşılmasında* ortaya çıkar. Bu tür ideoloji, mücadele hedefi ve içeriklerinin büyük bölümü bakımından, kendisinin üzerinde, yani ona karşı ortaya çıktığı toplumsal temelle sadece zıtlaşma ilişkisi içindedir. Bu temeli yansıtmaz, onu meşrulaştırmaz, tersine, yeni toplumun, eskisinin bağrında olgunlaşan, henüz tam gelişmemiş, politik çıkış bulamamış unsurlarını bilince çıkarır. Tarihin itici güçlerinin henüz idrak edilmemesi nedeniyle geçmişte bunu kimi illüzyonlar eşliğinde ifâ etmiş, fakat hiçbir zaman bulandırma *amacı* gütmemiştir. Aksine, bu tür ideoloji tamamıyla dürüst, devrimci-ilerici bir misyon zemininde üretilmiştir ve illüzyonu bile kahramancaütopik hatlar taşır. Üretici görevi, buzları eriyen yeni toplumun henüz tam anlamıyla var olmayan temelini teorinin şiddetiyle harekete geçirmektir; yoksa bu temelin zuhuru çok daha zor, çok daha tatsız olacaktır. İşte bu nedenle, öteden beri "mevcut koşullarla" devrimci "çelişkinin" ideolojisi olan *bu tür ideoloji*, insanî öngörücü tasavvurla rabıtalı çelişkisinin ateşiyle ve hedef imgeleriyle, canlılığını korur. Nitekim Fransız Devrimi'nin ideolojisi, illüzyonları hariç, burjuva ülkesini idealleştirmesi hariç, ilerici bilinç uzamında tesirini korur; nitekim Alman köylü savaşının ideolojisi, mitolojik bileşenleri hariç, hedefe yönelik bir ateş taşır, hiç eskimeden devrimci vicdanı saracak, mükemmelen bu vicdanın fantezisini de tutuşturacak bir ateştir bu. *Serbest zamana* dönersek, böyle tanımlanan ve zor tatmin olan ideoloji, yalnızca serbest zamanın ağılındaki kurt değil, böyle bir ağılın olmasının da engelidir: mutluluğu keşif ve yaşam dolgunluğu yerine tembel tembel yatmakta aramaya engeldir. Sosyalist toplumdaki, hele müstakbel sınıfsız toplumdaki çelişkiler artık antagonist çelişkiler değildir; ancak antagonist olmayan çelişkiler bitmediği gibi, ideolojinin genel olarak imkân sağlanmış serbest za-

manda ortaya çıkacak uyumsuzlukların derdini taşıma ve bunların çözümü üzerine öngörücü tasavvuruna tasarruf etme görevi de sona ermez. Bunlar yalın insanî, insan onuruna yaraşır uyumsuzluklar haline gelseler, yani tek hakiki varoluşsal dertlerle ilgili olsalar bile. Ondan sonra artık yeni bir temelin harekete geçirilmesi gerekmeyecek, bu ödev üretim araçlarının toplumsallaştırılmasıyla çözülecektir; buna karşılık, komünistleşen ideolojinin, insan ilişkilerini gitgide zenginleştirme ve derinleştirme görevini harekete geçirmesine ihtiyaç vardır. Zira serbest zaman muazzam bir dayanışma mesleği barındırır, henüz yeni başlayan bir kariyerdir bu. Demek görünüşün ideolojisi tamamen bertaraf olur, buna karşılık sosyal ahlâkî bilinç oluşumununki ise asla değil. Bu tür ideoloji bütün ana çizgileriyle, ağırlıkla doğayla ilişkili olmayan sanat ve üstyapının daha uzak sahaları dahil, bir *Etik* olacaktır. Yeni serbest zaman ihtiyacı, yeni bir planlı gayrı-iktisadın üzerinde bizzat yeni bir üstyapının üreticisi olacaktır. İnsanlar arasındaki aydınlanmanın giderek daha özselleşen bir ideolojisini üretecek ve bunu arı duru hale gelen serbest zamanın hizmetinde yapacak, onun insanî içeriklerini teşvik edecektir.

Fakat uymayan ve istişare edilmesi gereken, toplumsal silsilenin çok ötesine uzanır. İktisadî altyapıyla ve onun alt üst oluşlarıyla rabıtanın ya dolaysız olmadığı veya hiçbir üstyapının var olmadığı yerde başlar bu. Dilde, mantıkta, genel diyalektikte böyledir, keza –dış dünyanın gözle görünür biçimde insanlardan bağımsızlığı nedeniyle– doğa biliminde böyledir (felsefî teoriler hariç). Ne var ki, tam da insanın fiziksel-organik teşekkülünde, gerçi doğayı insandan bağımsız kılan ama insanı doğadan bağımsız kılmayan son derece kuvvetli unsurlar vardır. Bu unsurların en kuvvetlisi olan ölüm, aynı zamanda, bilhassa keskin ve asla sadece toplumsal olmayan, belirgin bir çelişki sahası açar. Evet, ölüm, gerçi toplumsal baskı ve baskıya karşı tepkilerin yoğunluğu ve niteliğiyle işaret edilen fakat böylesine *vurgulu* biçimde hiç görülmeyen, neredeyse ikili bir çelişkiyi tasvir eder. Kastedilen, inkârın, hem protestocu vasfıyla karşısındakini olumsuzlayan öznede, hem de onun karşısındaki, ket vuran hatta yok eden nesnellikte içerildiği *çelişkidir*. İkisi birden, uyumsuzluğun *doğal fenomeni* olduğunu söyleyebileceğimiz ölümde en sert etkilerini

gösterirler (normal yaşam, çalışma ve ışık arzusuna nazaran). Bu ikili çelişki, o kadar keskin olmasa bile, ölüm dışında da etkilidir. Çünkü insanın evrendeki yeri etrafında da toplumsal olarak tüketilemeyecek çelişkiler kümelenmiştir. Evrenin (onun uzamdaki büyüklüğünün, zamandaki oluşum ve geçiciliğinin), radikal ve mutlak biçimde bu yeryüzüne dönük (*regnum hominis*[382]) onca fazla insanî erek dizisi ile süregiden insicamsızlığı etrafında kümelenmek, demektir bu. Fakat tanımladığımız bu ihtilâfların da, toplumsal olarak üretilmiş olmamaları itibarıyla herhangi bir üstyapıya ait bulunmadıklarından eminiz; peki aynı nedenle onların bilincinin bir ideolojiye ait olmadığını mı söyleyeceğiz? Kuşkusuz bu ihtilâflar alışılan anlamda bir ideolojiye ait değiller; nesnel doğal bileşenleri itibarıyla öyle değildirler. Buna mukabil bu tarz ihtilâflar, ürküttükleri bilinçte, ideoloji oluşumunun *çok özel bir yapısını* meydana getirmişlerdir. Toplumsal çelişkilere değil, insanların doğayla olan neredeyse onu bünyesine kattığı evcilleştirilmiş ilişkisine tepki vermek yerine, doğrudan doğanın insanları inkâr eden veya onlarla, insanların hem yaratıksal yanlarıyla hem de kültürel olarak geliştirilmiş, kültürel olarak bilhassa belirgin ereksel yönelimleriyle insicamsız olan yanını hedef alan bir yapıdır söz konusu olan. Zaten insanın evrendeki konumuyla ilgili yayımlanmış felsefî tetkikler, ideolojiye aittir (doğal bilimi içindeki felsefî teorilere mütekabil olarak). Ama bunun ötesinde, bunlarla, kesinlikle insanlar arası olmayan ilişkiler ve onların çözümlenmesine yönelik envâî çeşit düşünce ve temenni oluşumları ile arasındaki çelişkilerin tespiti, toplumsalın belirlenimine ancak kısmen katıldığı (mitolojideki gibi), yine *kendine mahsus bir ideoloji* teşkil eder. İnsanın insanla ve doğayla ilişkisinde doğa ilişkisinin yalıtımına asla izin vermeyen aşikâr iç içe geçmeye rağmen geçerlidir bu başka türlülük. Yine de insandan bağımsız olmakla kalmayıp insanla dolayımı toplumsal metabolizmadakinden çok daha az olan doğa, zorunlu olarak sözü edilen ayrımı dayatır. Mamâfih toplumsal aydınlanma ideolojisiyle önemli bir birlik noktaları vardır: *Öngörücü tasavvur*. Öyle ki, her iki türden ideoloji yarı yarıya ütopya içerirler; gerek üretici güçlerle uyumlu yeni bir toplumun öngörücü tasavvurla ta-

382 İnsanlar için yönetim.

nımlanması yönünden, gerekse radikal-mutlak insanî erek dizilerinin ve insanın dolayımlanmış bir evrendeki konumunun düşünülmesi yönünden. "Tinsel yaratının kendi başına yararsız, anarşik ve fazlasıyla edebiyat parçalayıcı niteliği, ancak böylelikle, insanların eser olarak yarattıkları her şeye, akış, cereyan, istikamet, şifâ değeri ve metafizik konum kazandıran, onları sahici sosyalist ideolojiye, uygarlığın ve kültürün büyük sefer planına yerleştiren bir tarihsel-teleolojik arka plan vasıtasıyla, çerçeveye oturtulabilir, rölyefi çizilebilir." (*Geist der Utopie* [Ütopya Tini], 1918, s. 433). *Mutlağın ideolojisi* diyebileceğimiz bu hal, *nihâî ama mütemadî olarak yayılmış içerikleri* uyarınca, yine hemen serbest zamana götürür bizi. Bunca ölüm ve bunca müthiş insicamsızlık barındıran bir dünyaya yönelik muazzam ve herhalde acı verici bir hayretin dikeni; ve insanların da ondan yapıldığı ve onları çevreleyen heliotropik[383] bir maddenin dünyası olan aynı dünyanın süreçsel karakteriyle ilgili idrak dolu umudun motoru... Her ikisi, hayret ve umut, serbest zaman maişetten ve çalışmadan kurtulup bizzat bir düzen haline geldiği oranda daha arı duru ve daha eksiksiz meşgul eder onu ve töz katar boş zamana. Kültürel üretim, kurduğu tüm anlam ülkelerine rağmen, daha iyi bir dünyanın taslağını çizme sorunuyla ancak münferiden temas kurdu. Lâkin, yalnızca güzel ve büyük eserler yeniden toplumsal yaşam temeli bulduklarında değil; aldatma ve saptırma ideolojisi ona tekabül eden sığ boş zaman hazzıyla beraber, salt güzellik illüzyonu olarak kültürle beraber, toplumsal olarak nihayet bölünmemiş bir yaşam temelinde bertaraf edildiğinde, bu sorun ve içeriği derhal sistematik hale gelecektir. İnsanların üzerinden devlet ve her tür hükümet kalktığında, o zaman öğretmenlerin yönetimi ve yönlendirmesiyle de, özgürlüğün mutlak içeriklerine yönelik iştahı kabartacak özgürlük ve serbest zamanın keşfine varılacaktır.

Çırılçıplak bir soru olan serbest zamana, onun giderek somutlaşan içerikleriyle ilgili nihayet böylesine berrak görülen *soruna* ve *özüne* ilişkin insanî bir cevap verebilmek için. Doğru istikameti tutunca, bir *Terra utopica*[384] olan serbest zamanın *Terra in-*

383 Güneşte yaprak veya çiçek açıp, karanlıkta kapatan.

384 Ütopik ülke.

*cognita*'sına[385] gidersiniz. Bu istikameti tutmak, insanların zaten istediği ve dünyanın da bunun cevabı gibi davrandığı şeyin beklenen düşüncesine açılmaktır aynı zamanda. Eylemli serbest zamanın ilgisi, şimdiye kadarki ön tarihinin ardından buraya yönelir; onun ana tarihinin başlangıcıdır bu ve bizzat tarihin insanîleştirilmesi demek olacaktır. Sahici serbest zaman, yine yabancılaşmamış bir dünyada, her vakit beklenen ve iyi zamanlarda hâlihazırmış gibi tahayyül edilen Kendi-olmakla veya özgürlük içeriğiyle yaşar sadece; ülkesi, sonra gelir.

385 Bilinmeyen topraklar, meçhul ülke.

BEŞİNCİ BÖLÜM

*(Kimlik)*

# İFÂ ÂNININ ARZU İMGELERİ

## (AHLÂK, MÜZİK, ÖLÜM İMGELERİ, DİN, ŞARK ÜLKESİ DOĞA, EN YÜKSEK İYİ)

*Özdeşleyici anlamda Her Şey, insanların temelde istediklerinin esasıdır.* Bu özdeşlik, tüm arzu düşlerinde, umutlarda, ütopyalarda vardır, karanlık diplerde bile vardır ve aynı zamanda somut ütopyaların üzerine işlendiği altın varaktır. Her ciddi gündüz düşü, bu ikili zemini yurdu bilir; şimdiye dek olmuş her deneyimde henüz bulunmamış olandır, Henüz-Deneyimlenmemiş'in deneyimlenmesidir.

– *Umut İlkesi* (I. Cilt), s. 385-6

## 43
## KENDİSİNE KARŞI DÜRÜST OLMADAN

"Var git, istediğin yere."
– Deyiş

Daha küçükten kendine ulaşmak ister insan. Ama kim olduğumuzu bilmeyiz. Yalnızca, olmak istediği veya olabileceği gibi birisinin hiç olmadığı, açık görünür insanın gözüne. Hissesine düşeni almış, evet, olacağını olmuş görünene yönelen genel kıskançlık, bundandır. Bizimle beraber başlayan yeni bir şeye başlamanın hazzı da bundandır ama. İnsan hep kendiyle mütenasip yaşamanın yolunu aramıştır.

Ne olabileceğimiz, içimizde saklıdır; yeterince belirlenmemiş olmanın huzursuzluğunda duyurur kendini. Gençlik bu duygunun en aşikâr görünüşüdür ama yegâne görünüşü değildir. Tanımadığı, bilmediği en iyi oğlan için süslenen kız işte o huzursuzluğun içindedir. Bu en iyinin kendisi olmasının beklendiğini hisseden delikanlı, aynı huzursuzluğun içindedir; ondan beklenen büyük işi hangi alanda yapacaktır, bunu hâlâ bilmiyordur, ne çare. Dilinin ucundadır ama bir türlü adını getiremiyordur insan, bu haldeyken. O zamana kadar olmuş her şey engel etkisi yaratır,

en iyi ihtimalle geçici kabuktur, düşer. İçerisi harekete geçmeye çabalar, dışa dönük sahici eylemi arar. Ama gençlik sadece gevezelik eder, insanın kemale ermediği her durumda geçerlidir bu. Erişkin adam da, şayet aciz veya adi değilse, yaşamını yuvarlayacak, çemberi kapatmayacaktır; ne ister, ne de muktedirdir buna. Bize mahsus olanı içimizdeki karanlıktan çıkarmayı arzular ve çıkarttığımızı, ona sahip olduğumuzu düşünürüz. Yalnız başına veya ikili veya grup halinde denenir bu iş, arzulanan şey hep eğilimlerimizden ve kuvvetlerimizden sürülmemiş bir yaşamdır. Çoğunluk eğilimlerine aşinâ olmadığından, sonra her şeyden önce insanlar arasındaki tüm ilişkiler dürüst olmayınca kimse kendine karşı dürüst olamayacağı için, şüphelidir bu girişim. Yine de kendi duruşunun çemberi içinde sorar insan, neyi arayıp neden kaçacağını. İnsan nasıl etkili olmayı istiyorsa kendini o haliyle takdim eder, ve böyle olmayı istemesi, aynı zamanda başkalarının ona kendisinin nasıl olmayı istediğini telkin etmelerini de mümkün kılar. Her yerde, her durumda, formunda olmaktan çok uzaktır. Ama herkes kendi derisinden çıkabilir, çünkü kimse taşımıyordur zaten onu.

## 44
## EV VE OKUL GÖSTERİR YOLU

"Herkesin önünde, olacağı şeyin bir imgesi durur."
– Rückert

Bir şey olmalıdır çocuktan, bir şey yapmalıdır onu. Gençlik terbiye edilir, çiğ et tat vermez. Et, kıyma yapılır veya pişirilir, sonra yemek listesinde yer alan adlara dönüştürülür. Namuslu bir adam, düzgün bir insan; kimse kötü konuşmaz onun hakkında, herkes iyi konuşur. Yoksa hiçbir kamusal varlık ayakta kalamaz, güvenilir bir çalışkanlık olmalıdır. Fakat burjuva açıdan kullanışlı olanın küçük olması istenir, özellikle küçültülmüş, yapay surette yüzsüzleştirilmiş, tamamen rengi kaçmış olmalıdır. Namuslu adam sigara ve içki içmez, kâğıt oynamaz, kızlara bakmaz; kendini ahlâkî *kitsch* olarak yetiştirmeli ve yetiştirilmelidir. Na-

muslu adam önce kendini düşünür, bundan ötürü, Şimdi Ne Yapacaksın Küçük Adam[1]'dır kural. Saati on üçü vursa bile, kendine hâkim olması gerekiyordur.

Kimse bunun için doğmuş değildir, herkes ahırlarda bu hale getirilir. Aslında birçok cesur hamle vardır genç insanın içinde, henüz yönü belirsiz. Ama bunlar evde ve okulda norma sokulur; kimse yaşken eğilmeyi istemez. Ne var ki, evdeki ve okuldaki terbiyecilerin meselesi, olmayacak bir şeyi sahiden başarmak, insanların sonra kendilerine yapılacak olana razı gelmelerini sağlamaktır. İrade nezaketle saptırılır veya sertçe kırılır, gülümsemeye ve baş sallamaya evrilene dek. Zihin, yaşamın memuru bekleyen sözleşilmiş soru ve cevaplarının asla dışına çıkmaması için talimden geçirilir. Burjuva toplumunun istediği, çoğunlukla hizmetkârlardır tabii; ezilenlere o kadar yakın gelen şey, yani intikamcılık değil. Genel olarak, öğrencinin içine doğduğu çağın ortak paydasına getirilmesidir hedeflenen. Özel olarak da, ebeveyni üzerinden ait olduğu zümrenin ortak paydasına. Üçüncü zümre, uzun zaman boyunca okuma-yazmaya ehil sayılmamıştı – nerede kaldı ki dördüncü zümre. Okul görmüş işgücüne feodal toplumdan çok daha fazla ihtiyaç duyan burjuva toplumunun okuma-yazma-hesapta koyduğu ortak temel de, işçi okul sırasında kalırken efendinin söz alacağı ve daha ileri gideceği bir temeldir. Ama bunların hepsine yön veren imge memur imgesidir, olabilecek en silik imge. Her eğitim yön verici bir imgeye dayanır elbette, terbiyenin tarzı ondan neşet eder, biçimlendirip geliştiren yolun istikameti odur. *Terbiye*, gevşek tarzıyla, çökmekte olan, güvensizleşmiş burjuva tipinden çıkar; katı tarzıyla ise hâlâ yükümlendirici bir soyluluğun taklitçiliğini veya sahteciliğini yapan daha eski bir tipten. Gevşek terbiye, şimdilerde ilerici de deniyor buna; kimseyi ısırmayan, hiçbir şeye de dişi geçmeyendir. Yüzeyselleştirici ve bilme görünüşü altında bilgisizleştiricidir; bu tarz okuldan *playboy* çıkar. Eski usul gayret isteyen sıkı okuldan ise, en azından sınanmış adam. Her ikisindeki *tahsil-terbiye yolu*, düz lise veya meslek lisesinde doğrudan kapitalist yaşama te-

1 Hans Fallada'nın romanı (*Kleiner Mann was nun?*) Türkçede "Küçük Adam Ne Oldu Sana?" adıyla bilinir. Romanın hikâyesi, 1929 Büyük Ekonomik Bunalımı sırasında işsiz kalan orta sınıftan bir adamın etrafında döner.

kabül eder, hümanist denen eğitimi veren klasik lisedeyse kuytu köşelerdeki alçıdan ilham perilerine; o yaşamın şurasına burasına serpiştirilmeli veya ona devredilmelidirler ki tamamen çirkin ve ruhsuz görünmesin. İster daha çok yararlılıklar gözetilerek ister daha çok Yunan nazmıyla yürütülsün, bu hazırlığın hedefi daima burjuva toplumunun tebaası olan üyelerdir. Öğrendiklerinden asla pişman olmayan ama bunları asla yukarıdaki gözetimcileri rahatsız edecek şeyleri bilmek ve kavramak için kullanmayan birisi. Bu okul yetişkinleri de bırakmaz; bilmesi gereken insan, der bir Roma atasözü, daima çıraktır. Her şeyin üzerinde, iyi kazanan beyefendinin iğvası vardır, bir tek o *substantial citizen*[2] olmuştur. Almanlar ise askerî talebeye, subaya bakar, oğullarının bu parlak ihtişâma girmelerini özlerlerdi. Son şövalyeler şakırdayarak geçerlerdi, son perdahı vuran düşlerin, asla erişilemeyecek özlemlerin içinden. Ortalama küçük burjuva, böylesi imgelerin müminidir hep, yukarıya, daha yüksek, kararlı yaşama bakar. Bu bakışm kendisinde aşağılanacak bir şey yoktur, ortaokuldaki öğretmen elbetti ki yetmemiştir bir emsal sunmaya, sonraki iş yaşamında da kuzu masumiyeti hüküm sürmüyordur. Mesele, kararlı bir yaşamın türü, onun şimdiye kadar olandan sahiden daha yüksek olmasıdır. Mevcut halde ise eğitim bütün işlerin en uyumlusudur, yön verici imgelerinin hiçbiri yarınınkiler olmamıştır şimdiye dek. Son olarak şu sosyal eğitim, vatandaş eğitimi denen şeyden söz ediliyor. Topluma yararlı üyeler yetiştirmek hedefleniyor burada, lâkin bunun ezilen tabakaya, onun kendi bilinçli iradesine yararı yoktur. Tersine, sınıf bilinçli iradenin engellenmesi istenir, burjuva yetişkin eğitiminde yalnızca bilginin keskin ucu giderek törpülenmeyecek, yalan giderek keskinleştirilecektir böylece. Hakikate sadık kaldığınızda ise eğitimin yön verici imgesi sadece yoldaş olabilir, büyük bir ülkede zaten öyle yapıyorlar. Eğitimin ütopyacı anlamda iyi olan, yani eskiyi yeniden hareketle kavrayıp öğrenen ve bunun tersini yapmayan, istemenin ve bilmenin kanonunu yaşanmış bitmişe veya bilinçli olarak engellenene indirgemeyen tek tarzı da budur. Dik yürüyüş, beraber olmanın içinde kendi başına olmak böyle zuhur eder, öğrenci de öğretmen de ileri doğru yaşar, sınırı hep ileri iterler. Hede-

2 Asıl vatandaş.

fin kendisinin de genç olduğu, öğrenenin onun yolunda aydınlandığı ve forma girdiği yerde yaşarlar.

## 45
## KENDİNİN YÖN VERİCİ İMGELERİ, İNSANA BENZER OLMAK İÇİN

> "Kendi kemalinin bir tür düşsel imgesini içinde taşımayan bir adam, en az burunsuz birisi kadar korkunçtur."
> – Chesterton

Hiçbirimiz aynı zamanda başka birisi olamayız. Bir çalının, çalı olması yeter de artar. Oysa bir insan, diyebiliriz ki, her şey olabilir, tamamlanmamışlığıyla. Karanlık ve belirlenmemiş, kat yerleriyle. Kötü hisseden bir kadın, yalnız bırakıldığında, neredeyse her şeye muktedir olur. Müşkül duruma düşürülen veya o zamana kadarki konumundan uzaklaştırılan bir adam, duraksamadan ejderhaların üzerine atılabilir. Örnekleri, inşa edildikleri kum kadar çoktur bunların. Kimseye Kolay Güvenme söyleminin hem kasvetli yüzüne düşerler, hem de esaslı biçimde şaşırtan yüzüne. Elbette öncesinde işlenmiş bir şeyler vardır, hiçbir insan sırf balmumu değildir, hiç kimse tekerlek gibi kendiliğinden yuvarlanmaz. Balmumu yerine istidatlar vardır, karakterden ziyade yeteneğin istidatları da olsa. Kendiliğinden yuvarlanan tekerlek yerine sınıf vardır, insanların istidatlarıyla içine doğdukları toplumun ve zamanın şöyle veya böyle kurulu olması vardır. Öyle Olma'nın eskiden intikal eden, tarihsel olarak biçimlenmiş yön verici imgeleri vardır, bu imgeler insanın kendi rolüne dair düşünü elle tutulur hale getirirler. Bilhassa yeni ve yoldan çıkarılmamış gençlik, yere sağlam basan, kuvvetli insanlara benzemeyi ister. Çünkü insanlar insan sıfatlarıyla henüz belirlenmemiş olduklarından, baktıklarında, ayna ve resmedilmiş imgeyle aralarında bir şey olsun isterler. O zaman, soylu bir tavsiye veya hatta ödev suretinde, sadece kendileriyle barışık olmakla kalmayacaklarsa şayet, istidatlarının ve çağlarının ölçüsüne göre ne olacaklarsa onun imgesi daha doğrudan bakar yüzlerine.

Ancak bu yönlendirmeyledir ki, kimsenin kendisine benzememesi mümkündür. Çekirdeğimiz, admın ne olduğunu bilmediğim o çekirdek, karanlık ve belirlenmemiş olarak kalır. Aynı zamanda belirlenebilirdir de, ama tavır itibarıyla, biçimlendirilmiş irade çerçevesinde, *ahlâken* belirlenebilir demektir bu. Ancak temeldeki balmumu, eğitimde onca baskıyı, sonrasında da onca zorlayıcı biçimi mümkün kılar. Fakat yine ancak insanın sona ermemiş belirlenmemişliği sayesinde onun mümkün çehrelerinin oncası tarihsel-toplumsal olarak zuhur edebilmiştir ve gelecek de onca yeni belirlenimle doludur. İki anlamda belirlenim: insanî X'in *definitio*'su olarak ve *destinatio*'su[3] olarak; insanlar hakiki çehreleriyle hâlâ deneye açıktırlar. Tavrın ve onunla mütenasip eylemin, kararlı eylemin yöneldiği, kısacası yön verici imgeye göre bir karakterin oluşumunu sağlayan hedefle beraber. Hedef bugün sosyalist kurtuluş olarak görünür hale gelmiştir; salt bir şeyden özgürleşmenin değil, her şeyden önce bir şey için özgürleşmenin hareketidir bu; belirlenimi sağlayacak ahlâkî etkinliğin önünde saadetle açılan budur en azından. Amerikanlaştırılmış ülkelerde insanların çoğunun önüne konan yön verici imge tabii en kötüsü ve en siliğidir: Memur. Oysa burjuva toplumunun daha soylu ve arzulanmaya daha uygun tipleri de olmuştu, örneğin zanaatta mahir ustanın emsal teşkil eden imgesi. Sahici *destinatio*'ya çabalayan daha güzel tipler vardı, altlarında onları besleyen uşağın olmasının kalıcı eksisiyle de olsa. Şimdiye kadarki tarih, önden giden yön verici imgeler olarak temayüz ettirilebilecek olan bu *her biri kanonik tiplerin* maniasını ama aynı zamanda zenginliğini yaratmıştır. Savaşçıdır, bilgedir, centilmendir, hatta vatandaştır bu suretler. Bu yön verici imgelerin her birinin konuşma bantları, davet veya emreden pankartları vardı; mükemmel bir insan bunlara uygun olmalı veya oldurulmalıydı. Yön verici imgeler, insanî açıdan görülebilir ve geliştirilebilir olan, yaradılışta verili olmayıp ona yüklenebilecek davranışa dayanan, erdem denen biçimi yoğunlaştırırlar. Demek, davranış imgeleri olarak yön verici imgeler, formel-iyi bir zihniyetin salt içe dönük uzamında yer almazlar. Fakat kişiler üstü bir erdemler koleksiyonunun veya ahlâkî mallar öğretisinin aynı şe-

3 Tanımı ve yönelimi.

kilde tarihsiz uzamında da yer almazlar. Tekil yön verici imgeler, toplumsal olarak biçimlendirilmiş ama aynı zamanda yeni yükümlülükler vaz'eden, ütopyacı bir tarzda canlı gösterirler erdemleri. Ve her şeyden önce, bu sayede yön verici imgeler, kimi durumda çoktan geride kalmış sınıfsal temellerine rağmen, kısmen hâlâ cazibelerini korumuşlardır, sanki onlarda arzulanan erdem henüz tamamen yerine gelmemişçesine veya boşa çıkmamışçasına. Kendi çağına raptedilmemiş, dolayısıyla işlevi değiştirilebilir ve yeniliğe ehil olan bu içerik, yalnızca kültürel eserlerin değil tavırların ve onlardaki erdemin de bir miras bırakabilmesini sağlar. Öyle bir tesir yaratır ki, bir şövalyenin veya bir keşişin imgesi bir tür kayıp, bir tür yeniden bulma, bir tür özlem duygusu uyandıran bir yükümlenmeyi yaratabilir; Bamberg süvarisi[4] gibi, Dürer'in hücresindeki Aziz Hieronymus[5] resmi gibi. Böylece, doğru insan olmanın arzu portreleri, deneyci bir farklılıkla ve henüz hesaplaşılmamış emsaller sunarak, toplumsal mekânlarının üzerine yükselirler. Özellikle, köylü savaşlarının "Hıristiyan insan"ma benzeyen ütopik bir kendilik imgesi olarak *Citoyen*'e kadar yükselirler. *Citoyen*, en fazla genel veya kansız cansız kalmış varlıktır, fakat aynı zamanda sınıflı toplum tarafından en az iskân edilen ve kullanılandır. Bir tür uzak yoldaş gibi, döneminin ekonomik-toplumsal zemininden kopmuştur, bu yönü itibarıyla keşişten bile daha gökseldir, ama aynı zamanda çok daha ütopik. *Citoyen*, burjuva toplumunun, o zamanlar doğrudan *L'homme*[6] denen ve sonra burjuva kimliği açığa çıkacak olan ama yine de başlangıcında burjuva-devrimci insan haklarının öznesi niteliğinde bir yön verici imgeyi oluşturan bencil-bireysel insanından farklılaşmıştır. Marx'ın önce *L'homme*'dan ayırt ettiği *Citoyen*, bencil olmayan ve bu haliyle hayalî bir *Polis*'in üyesi olarak düşünülmüştü. *Bürger*'in[7] öteki yüzü olarak idealleştirilmiş; üstelik, bencil olmayan, işbölümlü de olmayan, şeyleşmemiş dü-

4 Bamberg Katedrali'nin önündeki heykel. Kimi ve neyi temsil ettiğine dair çok sayıda hipotez ortaya atılmıştır.

5 Veya St. Jerome.

6 İnsan/Adam.

7 Feodal toplumun hak sahibi özerk şehirli bireyi; *Bürger* hem burjuva hem yurttaş anlamına gelir.

şünün güzelliği içinde, bilhassa şiddetle idealleştirilmişti. Sadece zümresiz olmayıp vaktinden evvel sınıfsız olan bu yön verici imgenin imkânı, ancak tebdil-i kıyafet arzularında veya mecburen patetik ve belâgatçi nazımda aranabilirdi böyle olunca. *Citoyen* çehresinin *Pathos*'u şiirsel yönden Addison ve Alfieri'den en yüksek mertebesine ulaştığı Schiller'e dek uzanır; sonra, burjuvazinin zaferinin ardından, Hölderlin'de ve nihayet Shelley'de irtifa kaybetmese de karamsarlaşır. Buna karşılık arzulanan *Citoyen* kostümü Fransız Devrimi'nin orta yerinde, işin mantığına uygun olarak antik bir romantikleştirmenin kalıplarıyla, *Polis* insanı ütopyası olarak, politik açıdan yükselen insan ütopyası olarak gösterir kendini. Madam Roland, Spartali olarak doğmadığı için ağlıyordu; Brissot kendisini Fransız Cicero'su addediyor, Robespierre Aristides'le ve Cato'yla, Desmoulins Brütüs'le özdeşlik kuruyordu. Lessing'in Emilia ve Odoardo'su, Schiller'in Verina'sı açıkça antik kalıplara yaslanırlar, lâkin hakiki kalıp soyut-ütopiktir. Yön verici imge olarak *Citoyen*, hâlihazır insan tiplerinin, toplumun hâlihazır değerli insan kalıplarının uzatma çizgisinde yer almayan, neredeyse tamamen akledilebilir bir toplumdan türetilen yegâne imgeydi. Geçerliliğini sürdüren sınıfsal zeminde mecburen soyut, belâgate dayah ve kıyafetten ibaret görünen ama "soylu, gururlu erkekliğiyle" seherden evvel bir gündüz ışığı da neşreden bir toplumun imgesi. *Citoyen*, tarih sahnesinde zuhur eden sondan bir önceki değerli şahsiyettir, rüzgâra kapılıp giden genelliğiyle, yoldaşın yön verici imgesinden önce o gelir. İnsana benzer mahlûklar olmanın yönünü gösteren imgeler hakkında bu kadarı yeter; bunlar ekonomik-toplumsal temelden doğar ve birbirlerini izlerler, ama aynı zamanda ütopik-ideal biçimde resmedilmişlerdir ve an azından bir çizgilerinde, yükümlendiricilik, hesaplaşmamışlık vardır. Tabii doğru *destinatio*'muzun henüz salınım halinde olma hali bir *saha* üzerine çizildiğinde, türlü çeşitli değerli şahsiyetler yerine ve bir bakıma onların üzerinde, *birbirini izlemek yerine yan yana duran tastamam yön gösteren levhalar* ortaya çıkar. Arzulanmaya değer olarak cezbeden ve göz önünde salınan yaşam formunda, yoğun bir muğlaklık arz ederler. *Quid quaerendum, quid fugendum*,[8] bu güzel, Cicerovârî,

8 Neyi arıyor, neden kaçıyorsan.

sözel-ahlâkî, arzu dolu soruda, yön gösteren levhalar, yön verici imgelerden farklı olarak çok defa bir yol ayrımında dururlar. Eylemci veya tefekkürcü yaşam arasında, duyusal mutluluk veya tinsel barış arasında veya başka tasarımlar arasında; nasıl da kolayca alev alev bir endişeyle yüklenirler. Demek, yön verici imgelerin art ardalığı salt yan yanalığa dönüşmekle kalmaz, yön gösterici levhaların durduğu yerde bir muğlakhk ortaya çıkar. Tabii, sınıflı toplumdan kaynaklanan, dolayısıyla ancak sınıflı toplumla beraber sona erecek olan çelişkileri veya çift anlamhhkları kavramsal olarak halletmeyi istemek umutsuz bir idealizm olacaktır. Lâkin sınıflı toplumun tüm yön gösterici levhaları nasıl onunla beraber göçüp gitmeyecekse, onun yön gösterici levhalarındaki çifte iğvalar da öyledir. Yön verici imgeler, hele yön gösterici levhalarla beraber yön verici figürler, öncelikle tavırsal-ahlâkî temelde daha iyi bir varoluşun arzu dolu sorularını, bu soruların karşıhklı sağlamasını içerirler. İnsan gibi olmanın doğru yoluna dönük eski kaçış ve arayış sorularının çizgisini çeker, teğellerini yaparlar; o çizgi, doğru çizgi olur böylece.

## 46
## TEHLİKELİ VE MUTLU YAŞAMIN YOL GÖSTERİCİ LEVHALARI

"Eğerin üstünde, gelin kız önünde."
– Carmen, José'ye

"Bir bileydi nasıl yapılacağını, İspanya'nın yaşam denizine seyahate açardı bütün yelkenlerini."
– Jacobsen, *Niels Lyhne*

### *Ne çok şey açık daha*

Dolayısıyla, kendimize giden yol hiçbir yerde dar değildir. Burjuva tarzı da olanca darlığıyla bunun parıltısını taşır, mecbur. Kafasını sallar, küçük şeylerde bir seçenek görür hiç değilse. Kökleşmek mi arzuya şâyandır, yoksa yerini veya konumunu değiştir-

mek mi? Değişim gençleştirir ama yerleşik olanın yüksek yaşlara ermesi daha kolaydır. Çocuğunu öfkeyle mi soğukkanlılıkla mı dövmek daha iyidir? Hep beterini beklemek mi, hep iyiyi beklemek mi iyi gelir sinirlere? En basit şey bile, yapmaya giriştiğinizde kolay değildir, her adım kafayı yoracak bir iş çıkarır.

### *Fazla sıkı giyinmiş*

Her şeyden önce, postumuz bizi rahat ettirmeli mi? Nasıl uzanırsan öyle kalırsın ama yatıp uzanmak istiyor musun bakalım, uzanacaksan da hangi tarzda? Erken kalkan yol alır ve çok geçmeden de bir işi halletmiş olmanın hazzına erer. Ama fazla aceleyle başlamış da olabilir insan, sonra günün hatta hayatın akşamında, kendini hamken tüketmiş, bir yere bağlamış olmanın pişmanlığı çıkagelir. Tersine, henüz günün hatta hayatın akşamında işe başlanacak olunduğunda, aceleyle veya olgunlaşmadan yapılan pişmanlığa sebep olmayacaktır pek, buna karşılık o uzun güzel zaman yoktur artık ve bitmemiş o kadar şey varken kapının kapanması, eza verebilir. Yapılmış bir işten sonra iyi dinlenileceğini de eklemeli buna, peki ama dinlenmenin kendisinin hedefinde de var mıdır bir dinlenme, bir sükûn? Ve sakin yaşam sinirini bozmaz mı insanın, heyecanlı, çalkantılı hatta daha tehlikeli bir yaşam, tercihe şâyan değil midir? Yumuşak yatak kendi başına en iyisiymiş gibi görünür – peki ya bedenin, kasın, insanın yumuşağı? Elbette hayır, fazla yağ, fazla yün iyi değildir, dayak yemeden büyünmez. Yine de, hem evcil olan hem sertleştiren, sert olan ve terk eden aynı oranda çekebilir ve yerimizi vaad edebilir bize: kuştüyü yatağın da cazibesi vardır, çeliğin de. İki yol vardır, bizzat müşkülatlı bir sözle: Gevşek olan yumuşak mutluluğa, cesur ise tehlikeli yaşama meyleder, denmiştir hatta. Peki ama bu ikincisi de yakınlarını mutlu etmez mi veya yalnızca yumuşak mutluluğun bir mutluluk olduğu nerede yazar? Daha öğrenciyken insanı yoklayan bir sorudur bu, disiplin altına alındığında ve sonunda sert bir havanın tadına vardığında. Ve tehlike, cesur olana işlemeyen, onun tarafından aşılması gereken şey değil midir? Sonra da posta sarılıp uzanmak kadar tatlısı yoktur, sıcak ocağın yanı başında.

Yine de, işin sıkı olduğu her durum cezbedicidir. Şimdi tehlikeli yaşam çağrısı yine işitiliyor, Nazi yeni can verdi ona. Gerçi faşizmin kurbanları için yaşam, katilleri için olduğundan çok daha tehlikelidir. Ama faşist, nezaretçisi olduğu sömürüden ötürü, yardımcılarına ve küçük burjuva yardakçılarına pek bir mutluluk sunamadığından, mutluluğu karalamaya mecburdu. Ne çare ki mutluluğun yerine bir şey icat edemedi, bir şey yaratamadı Nazi; eski erdemlerin kalpazanhğmı yaptı, ya da dar kafalı küçük burjuvayı kahraman ve savunmasızların kasabı yapmaya yarayacağı önceden bilinemeyecek erdemleri ödünç aldı. Katilin berisinde, sahici bir tehlikeli yaşamın: askerce yaşamın arzu imgesinin etkisi görülür. Yumuşak, uysal insanın, asla sıkıya gelemeyen korkağın tam karşısmdadır bu imge. Pervasız, her şeyi güvencede olanın, gece lâzımlığı bile önceden ısıtılsın isteyen aciz budalanın karşısındadır. Babbit[9] gidilmiş yollardan başkasına girmez ve bir dünya değiştiğinde o bayramlık pantolonunu düşünür. Tabii, başlamakta olan emperyalist çağın dekadan-barbar borazanını önceden çalarak, askerce yaşam iradesine çağıran, Nietzsche'den daha müteredditli olmadığı gibi, "küçültücü saadet"e karşı onun kadar tereddüt yaratan da yoktur. Böyle şeyler kolayca horlanır onda, hem "iki kişilik acınası saadet", hem "mümkün olan en kalabalığın mutluluğu" olarak. "Tüm o sineklere özgü mutluluğunuz ve güneş vurmuş pencere camlarındaki vızıltınız" hakkındaki kestirimi iyiydi Nietzsche'nin. Tiksintiyle, filistene atfeder bunları: "Gündüz kaçamağından da gece kaçamağından da geri kalmayız ama sağlığa pek hürmetkârızdır." Mutluluk kadıncadır, uşakçadır, ayak takımına mahsus Çingene çıkınıdır, mutluluk ve korku, zayıflığın duyuları olarak, akrabadırlar birbirleriyle. Bunlar çakala mahsustur: "Cesaret ama, ve bilinmeyendeki, cüret edilmemişteki macera ve zevk – cesaret, insanın tüm ön tarihini düşündürür bana. En vahşi, en cesur hayvanların erdemlerini kıskanıp onları çalmış ve ancak öylece insan olmuştur." Zerdüşt, adab-ı muaşeret saatlerinde, iffetli sahtekâr aile mutluluğu vaktinde bunları haykırıyordu. Gençlik üslûbuna ses-

9 Bkz. 42. Bölüm, 11. dipnot.

leniyordu: o rengârenk içi boş güç-kuvvet lâfları faşist ıslığa hazır olana, İyi yerine "mutena" olan mantık icabı cani bir kapitalist güruhu haline gelene dek. Ancak bu 'olmuş' Nietzsche'den gayrı, dar kafalı konformizmin karşıtı Nietzsche'nin kendisi kesinlikle başka bir yerdedir. Zaten sahici, dik askerce duruş devrimci duruşa tamamen yabancı değildi. Bu duruş da "küçük mutluluğun tiktaklarına" ve bunla yetinmeye yabancıdır; sadece bu nedenle ve büyük mutluluğu aramak için. Tehlikeli yaşamın cazibesi devrimci açıdan kendi başına amaç değildir, bilinmezden alman soyut haz hiç değildir. Ne olursa olsun, devrimci duruşun yarıdan fazlası, herkese bir küçük şık komodinin düşeceği bolluk içinde yaşama kaygısında değil cesaret ve maceradadır. Ağır ağır sigar içilen kanepe köşesi bir sığınak olabilir, uyanık kalınacak bir nöbet yeri değildir. Maceranın darbeci değil devrimci sayılmak için sağlam olması gereği, ondaki tehlikeli iradeyi değiştirmez.

### *Fransız mutluluğu ve sevinç*

Fakat, sadece yumuşak mutluluğun mutluluk olduğu kesin midir, diye sorulmuştu. Mutluluğu böyle kısıtlamak, tehlikeli yaşamı tamamen kabalığa indirgemekle aynı şey olurdu. Bu nasıl isabetsizse, mutluluk da saadet de ne zorunlu olarak mütevazıdır ne de zorunlu olarak orta yolcudur. Zarafetten uzak Babbit her şeyi mahvetmiştir, kavgaya cesareti de neşeyi de katarak. Fakat ölçüye, eve, her şeyden önce dostâneliğe vakıf olduklarında küçülmeyen biçimler, tehlikeli yaşamdan farklı olarak kesinlikle kan damlamayan biçimler vardır. Fransız mutluluğunun biçimleridir bunlar, adım adım, kırsal-eski ve Epikürcü rikkatle, ruhun ve bedenin neşesiyle dolu. Şarap, Yunanî-Romalı şarap yetiştiricidir burada; ondandır her şeyde inceliklerin tadı, şişede, tabakta, kadında, sohbette. Şehvet tanrıçasının bayrağı altında yıllanmış bir hizmetin izleri bile ürkütmez insanı, vedası bile bir yemek davetinden ayrılıyormuşçasına neşelidir. Fransız mahfuz mekânının en güzel görünüşü Horace'tadır; o mekân küçültücü bir tesir uyandırdığında da bu asla sefilâne olmaz, tam tersine. Horace ücradaki Sabine çiftliğindeki yaşamını tasvir eder, bu yaşama davet ederek yapar tasviri: arkadaşını kapıda karşılayarak, kır mutfağını, soğutulmuş

Falern şarabını ve "gece boyu uzanan tasasız sohbetleri" yücelterek yapar. Bu yoğun saadet imgesi, 'olmaya' çalışan insan için, insanı kendi olmaktan çıkartan savaş türküsünden daha semptomatik olabilir. Değil mi ki tehlikeli yaşamdan farklı olarak mutluluğun alâmeti, insana ve onun biriktirdiği her şeye denmiş tek bir Evet olmasıdır. Şiş göbeğe dönüşmediği müddetçe, içle dışın o mütenasipliğini veya iyi uyumunu içerir; muzaffer ifadesi *sevinçtir* bunun. Sevinç mutluluktaki soyluluktur, sevinçte mutlu yaşamın rütbesi tartışılmaz artık. Bizatihi ebedî eylemin, sonsuz tehlikeler içinde kendini hep yeniden kanıtlayan bir adamın ciddiyetle verdiği, asla muzaffer olmayan tescil gayretinin üzerindedir. Nitekim işin sonunda, bir Nietzsche'nin bile tehlikeli yaşamda nihayete ermemesi hiç hayret vermez bize. Yumuşak mutluluktan nefret ederken, bir sonraki hamlede ikazcıdır, tabii yine iyimserlikle telâşlı. Dansı ve dansa amadeliği yüceltir, "bahtını çeviren" herkese üst-insan der. Çalışma niyeti mutlu olma niyetine karşı koz olarak sürüldüğünde, çahşma bizzat kedere ve yağmur bulutuna karşı vaaza dönüşmüştür; "çalışmanın olduğu yerde bahtiyarlığın adaları vardır." Zevk bayağılaştırır, tehlikeli yaşam tehlikenin kendisi uğruna kovalanır ve içi boşalırsa, sevinçte ve ancak o sevinçte, derinlik keşfedilir: "Ama her haz ebediyeti ister, derin, derin ebediyeti ister." Bu Dionysos'ca küçük bir haz değildir artık, tıkır tıkır değildir, zavallıca bir huzur da. Muharebede başarıyı yaralarıyla ölçen kötü askerin Babbit duygusu değildir. Büyük haza kutsal bile demez miyiz? Evet, nitekim eskiden beri bilgelere ve daha da iyilere nasiptir büyük haz, gülümseyerek, kavga aramadan. Bu gülümseyişin tesirinin Fransızca olması tesadüf değildir, kasılma yitip gitmiştir, eksiksiz neşenin ışığı sızar. Ama noksan sevinç bile, kutsal sevinçle, en renkli-lekeli yırtıcı hayvanlarda eksik olan o ütopik ışıltıyı paylaşır. Kabalığın karşısında Fransız saadeti vardır, fakat Fransız saadetinin karşısına sevinç dikilmez; o, Burgonya şarabı kadehini kaldırıyordur. Bütün insanların tenceresinde tavuk kaynasa ve onlar bunun tadına varabilseler, bir şey azalmaz, daha fazlasına iştah olurdu. Mutluluğu küçük görme öğüdü kahramanlıktan değil, sömürücüden gelir. Tehlikenin bitmesi zordur ama bitmelidir, sevincin sona ermesi kolaydır ama ermemelidir.

Bilindiği gibi, iyi günler, başka bir anlamda tehlikeye yol açabilirler. Zor katlanılır addedilirler, viski fazla ucuzdur, fazla sakindir, fazla birlik-beraberlik vardır. Gerçi böyle bir halin ihtimali düşük, bundan endişelenmek için erken, buna karşı vaaz vermek gericidir. Ama en azından ara ara bir iyi günler silsilesinin sıkıcı geçtiği, yani mutluluğu tehdit ettiği olur. Keza şu da kesindir: haddinden fazla eğlenceli şeyler, işin sonunda, hüzünlü görünürler. Ama bunun sebepleri mutlulukta değil onu karşılayan insandadır. Hiçbir şey yapmamanın tadına artık varamaz olmuş iş hayvanındadır; tıpkı çekilmiş dişin bıraktığı boşluğun o dişin biçimine tekabül etmesi gibi burjuva gündelik yaşam duygusuna tekabül eden, burjuvaca 'hiçbir şey yapmama' halinin kendisindedir. Daha aşağı vakalarda emekçi insan mutluluğun tadına varabilir olmaktan uzak görür kendini, daha iyi hallerdeyse buna hazır hissetmez. Bundan ötürü, mutluluk isteğinden askerîleşmiş varlığa yeni, yeniden içerici bir bakış düşer. Tehlikeli yaşamı kendisi uğruna değil de onu mutluluk için kullanma amacıyla sayan bir bakış. Mutluluğun yüzeyinden kendini kurtarabilmesi ve oradaki bütün çamuru söküp atabilmesi için; onun, salt pasif, salt gevşemekteki hazzın zaten nüfuz edemeyeceği derinliklerini fethetmesi için. Tehlikeli yaşam, kendimizin dışına çıkmamız olarak, asla son sözü söylemez gerçi, fakat mutlulukta ve ona yönelirken sondan bir evvelki sözü söyleyebilir. Mutluluğun menfezinde, sandalyedeki günün veya yavan bir gevşeklik halindeki akşamın farkına varmayacağı maceralar ve hikâyeler vardır. Tehlikeli yaşamın, doğru vaz'edildiğinde, mutlu yaşama nispetinin ateşin ışığa nispeti gibi olması bundandır; mutluluk, ağız aleviyle görünür. Tehlike olan yerde, ondan kurtaracak olan da serpilir; fakat kurtaracak olanın adı mutluluksa, tehlikenin ardından daha iyi serpihr. Yalnız hiç unutmamalı: Mutluluk, sarhoşluktan farkh olarak, bir insanın kendinin dışına çıkmış olduğunun değil, kendine döndüğünün ve kendine ait olana, şimdimize ve bugünümüze yöneldiğinin işaretidir.

# 47
# İRADE ZAMANLARININ VE TEMÂŞÂNIN, YALNIZLIĞIN VE DOSTLUĞUN, BİREYİN VE CEMAATİN YOL GÖSTERİCİ LEVHALARI

> "Doğrudan kendimizle ilgili olanlar, olağan eylemlerimizin binde biri değildir. Öfkeden deliye dönmüş, delik deşik duvara tırmanan ve onca namlunun karşısında tek başına dikilen şu kişi, kendi çıkarı için mi yapıyordur bunu? Kütüphanesinden vakit gece yarısını geçerken çıkan şu adamın, daha namuslu, daha memnun ve bilge biri olmak için mi karıştırdığını düşünürsünüz kitapları? Hayır, Plautus şiirinin hece ölçüsünü gelecek nesillere öğretmek istiyordur o."
> – Montaigne, *Denemeler*

## *Düzgün bir insan*

Kendimize giden yol, çok anlamlıdır aynı zamanda. Özgür olmak, iki veya daha çok şey arasında seçim yapabilmek demektir, denir. Ama bu sözümona özgür kişi, arasında tercih yapacağı o şeyleri genellikle kendisi seçmiş değildir. Hem sonra, seçen kişi tercihini yaptıktan sonra nasıl davranacaktır? Gönlünün zevkine göre evet denmiş olanı istemeyi sürdürmektedir mesele. Gerçi çorba, içerken kaynatıldığı kadar sıcak olmayabilir, öyleyse iyidir, fakat şaraba su katılmış da olabilir, öyleyse o kadar iyi değildir. Akıllı adam o zaman koyverir, verilecek bir tavsiye budur; icabında işi keskinleştirip, bir dava uğruna mücadelenin ona bağlanmaktan daha saygın olduğu yolundaki fazlasıyla düşündürücü cümleyi de sarf edebilir. Ama bu da hızla kurtlarla beraber ulumaya, evet, hain olmaya varabilir. Daha soylu olan öteki tavsiye ise, yağmur çamur demeden sebat etmektir. Daha akıllı olana değil de tamamen sadık olana, hiçbir yanhşı olmayan insana hitap eder bu tavsiye, tabii aynı zamanda onun dışında yanlış bir şey görmeyen bir tarzda yapar bunu. Demek bu sadakat de soyut olabilir, dik kafalılıkla, hatta davaya sadakati göründüğünden daha az olup kendi hesabına iş gören çılgınla birleşebilir. Daha bu

noktada, bu tutumların hiçbirinin sabitlenemeyeceğini görürsünüz. Sadakate hakkı olmayanlar tarafından doğru biçimde ve içerikli olarak geliştirilmediğinde, sadakatin bile. Tam da davanın hak dava olduğu durumda, bırakmak ve kabullenmek onu muzaffer kılmanın bir aracı olabilir. Kararlı olan, büyük hedefi tutturmak için icabında küçük hedefi koyverebilir. Tabii küçük işlerle sınırlı kalmalı ve bu sınırlılığı içinde dahi daima büyük, ciddi hedef uğruna yapılmalıdır bu. Çünkü ödenmeyecek, taktik açıdan da ödenmeyecek bedeller vardır. Akledileceği gibi, taktik açıdan gerektiğinde ve geçici olarak uğruna feragatte bulunulabilecek olan davanın kendisiyle doğrudan bağıntılı bedellerdir bunlar. Burası çok ince bir çizgidir ve düzgün insan, kaçınılmaz olduğunda, bu ince çizgide hem akıllıca hem hiç sendelemeden yürüyecektir. Yoksa, zaten kolayca görüleceği gibi, akıllı kişinin, aynı zamanda son gülen olması mümkün değildir.

### *Fabius veya müteredditfail*

Fazla çabuk karar veren adam, çok defa, böyle olmamış olmayı diler. Ama düşünceli, tereddüt eden, fazla ölçüp tartan da her zaman sağlam bir görüntü vermez. Levhasında 'acele işe şeytan karışır' yazar, sağı soluysa heba edilmiş fırsatlarla doludur. Müteredditi haliyle meşhur hatta meş'um olan ilk kişi Fabius'tur; Roma onun yüzünden çöküşün kıyısına gelmişti. Fazla düşünen bir konsüldü o, ihmalkârdı, ne var ki Hanibal'in inadı kırılmadı. O zamandan beri çok Fabius'lar zuhur etmiş, pek azı bir şeye erişebilmiştir. Fazla ölçüp tartılan, fazla tefekkür edilen istek her şeyden önce isteği tüketir, tefekkür edilen öfke gibi zayıflar istek ve irade. Devrimci eylemi ve onun öfkesini de, beklemeye ve uyuşukluğa yakın kılar. Sürünen bir devrimci hareket veya her şeyi olduğu gibi bırakan bir dönüşüm çıkar bundan. Bunun tam adı İngiliz Fabian Birliği veya bol şekerli limonatalı *Labour Party*'dir [İşçi Partisi]. Sidney Webb'in 1884'te kurduğu Fabian Birliği'nin o zamanlar en azından fren yapması gerekmiyor, yalnızca İngiliz ağırkanlılığı ve sıkıntısını dillendiriyordu; oysa Alman sosyal demokrasisi 1918'den beri Fabius'u bir engelleyici olarak seçiyor. Dönüşüm o zaman usul usul olur ve sadece ilerleme denir ona,

özel mülkiyet de kaldırılacaktır ama ancak her şey banka hesabı yüklü bir adam kadar güvende olduğunda. Böylelikle eylem hep çocuklara ve torunlara devredilir, yolun her şey hedefin hiçbir şey olması,[10] bu tarz erteleyiciliğe mahsustur. "Bunun ne demek olduğunu anlamadım" demişti Fontane'nin taciri Treibel,[11] "bu her vakit ortaya atılabilecek bir meseledir, bilhassa da kırda bir yerlere giderken." Sosyalizm gerçi şarap vaaz edip su içenler için her zaman istikbalin işidir, çocuklar ülkesidir ve hep öyleydi, o yolda da hiçbir zaman karar yok, sadece binlerce ihtiyat kaydı vardır. Nihayet, hedefin önünde, sona gelindiğinde, ebedî tartışıcı dehşete düşer. Bu dehşet tabii sadece tereddüdün yol gösterici imgesi sayesinde değildir, burjuvaziden kapılmıştır; reformistler devrimin sadece eyleminden değil içeriğinden de günah gibi kaçınırlar. Demek, çabuk karar veren bir müşteri her şeye rağmen alışveriş yapmayı başaracak olursa, Fabius hep çok şaşıracak ve tadı kaçacaktır. Müştereddit, bütün aptallıklardan sakınır, en büyüğü hariç: geç kalmak. Bu ciddi bir talihsizlik sayılmazdı, şayet Fabianlar kenarda durmakla yetinseler, en arkalarda ücra bir köşede yer alsalardı. Ne var ki Fabianlar başka işleri yanında işçi sınıfının duyarlı denen kısmını yaratmış ve ona öncülük yapmışlardır. Böylelikle, müteredditlerin ona ve yalnızca ona boyun eğeceklerini söyledikleri kuvveti teşkil eden şu atılgan aktörlere hizmet ettiler. Kızıl kuvvet değildi kastedilen, bilindiği gibi, apansız bir darbenin, düşüncesiz suikastın, gericiliğin kuvvetiydi. Böylece iyinin müteredditleri kötünün darbecilerine koltuk çıktılar; birçokları arasından bir tarihsel örnektir bu. Yavaşlar hemen her zaman öteki tarafın hızlılarıyla nişanlıdırlar; iradeleri hilâfına, ama bazen de, kalplerinin en derin köşelerinde, iradeleriyle beraber. Parmaklarının ucunda yürümek, kapıyı çarpmak kadar soyuttur, –buna birazdan döneceğiz–, ve onun mütekabilidir. Şunu da mutlaka eklemeliyiz ki, faşistçe kapıyı çarpmak da yalnızca kulübelerde kapı çarpmaktı, saraylarda ise duraksamayı

10 Alman sosyal demokrasisinin reformist-revizyonist kanadının teorisyeni Eduard Bernstein, "Sosyalizmde hedef hiçbir şey, oraya giden yol ise her şeydir" demişti.

11 Heinrich Theodor Fontane, 19. yüzyıl Alman romancısı. 1892'de yazdığı romanı, burjuvaların mülkiyet ve buna bağlı itibarla ilgili 'dertlerini' işleyen bir komediydi; Treibel, bu romanın tiplerindendir.

biliyordu. Bu yanı, bu kahramanca baskının soyutluğunu epeyce tenzilata uğratır; kurnazca yavaş olan Fabianlardan daha büyük bir eksiltmedir bu. Fabianlar, eyleme geçmek yerine tahammül ettikçe, önderlik ettiklerinin hepsi de tahammülden başka bir şey yapmaz hale gelmek zorundaydı.

### *Sorel, Makyavel veya eyleme geçecek güç ve feleğin çemberi*

Kuvvetli adam çok başka türlü eyler, kendi gücüyle vurur. Kedi gibi sürünüp yanan ocağın etrafını dolanmaz, geceleyin kurdun yaptığı gibi ansızın ileri atılır. Olumsuz şartlar altında ve o şartlara karşı da eyleme geçer; "şartlar", onun için esas meseleyi çevreleyen şeylerdir sadece. Kahramanca baskın eylemi ve faşist tavır böyle görünürler; sadece bunlar da değil. "Dünya cesurundur" yazılı levha veya talihi ensesi tıraşlı olduğu için perçeminden yakalanırken gösteren resim, epey yaygındırlar. Anarşistlerce de, sendikalistlerce de taşınan levhalardır bunlar, şiddeti yaratıcı şiddet olarak ütopikleştiren her hareket tarafından taşınabilirler. Saf eylemcinin ve hiç de saf olmayan faşistin kafasında dolanan en azından bir kanaat vardır: gafil avlamak lâzımdır. Böyle bir eylem için, her şey değilse bile çoğu şey her zaman mümkün görünür. İcabı halinde, düşmanın doğru noktaya gelmesi beklenmelidir, peşinden saldırıya geçilir, geç kalmaktansa erken davranıp. Korkunun savunmasız bırakan afallatıcılığıyla, en azından başlangıçta –ki aslolan o ilk andır– engelleri aşmayı kolaylaştıracak şekilde apansız gelir saldırı. Dünya esasen bir şans oyunu olarak değerlendirilir, koz yoksa bile her an bir kerametle buluşturulabilecektir. Faşist, şansları, her kapitalist fail gibi, dışsal şansları kaçırmaz; değil mi ki kapitalist gerçekliğin bir ustasıdır. Lâkin şansların zayıf ve hedefin davetkâr olduğu yerde, acarca-pis numaralara tenezzül çoktur. Eski tüfek, süvari döküntüsü, böylelikle, desperadoya ve onun *Corriger la fortune*'una[12] katıştırıldıklarını görürler: "Muazzam oyunun zarları işte burada," diye sesleniyordu Spengler, "kim cesaret eder fırlatmaya?" Demek iliğine kadar oyuncu birisidir çağırılan, kararının ve gelmemiş zarının gücüy-

12 Kaderi düzeltmek.

le talihi –ki burada her şey talih olarak görünüyordur– bağlamayı uman, sahtekâr kader *Habitué*'si.[13] Demir şansölye ve Ems Telgrafı sahtekârı[14] Bismarck, gaz lambasının altına koymakla meyvelerin daha çabuk olgunlaşmayacağını söylemişti gerçi. Ne var ki, hızlı kahramanlığın burjuva yumuşatıcılığının temposuyla eşsiz biçimde örtüştüğü ve yumuşatıcının oluşun yasasını da gevşetiyor göründüğü bu çağ, egemen sınıfın her türden görececiliğe cesaret etmesini sağlar, dolayısıyla hudutsuz caniliğe de. İtalyan faşizminin sözde teorisyeni Gentile, tutarlılıkla, tarihsel bağlamların yerine harekete geçirici veya kurucu olarak "saf tinin birliğini" koymuştu. Bunun işaretleri, tinin hâlihazırhğı ve kitleye hâkimiyet teknikleri olmalıydı; bu tin denen şeyin birliği de Führer [lider] olarak *grande animatore*'de[15] yaşıyordu. Tinin mevcudiyeti anında münasebetsiz bir gidişi münasibe çevirebilir, kitle hâkimiyeti ayaktakımını bir hamlede, kaba kuvvete dayalı veya manyetik bir hamle–, tek bir iradede birleştirir. Hâlihazır, mevcut olan nesnel açıdan da her şeydir zaten, geçmiş ve gelecek, kasılmalar ve eğilimler bu belirlenimsiz, kırılgan tesadüfler dünyasında resmen hiç hükmündedirler, politika "biçimlendirilmemiş hammadde kullanan yaratı"dır. Bunun Alman tarzında ise dünya, amade bulunan zamanının daima kurtların zamanı ve amade bulunan mekânının jeopolitik denen bir yapı arz etmesi bakımından tamamıyla biçimlendirilmemiş olmaktan uzaktır sadece; bu zaman ve mekân, bütün o "irrasyonelliğe" rağmen, pekâlâ hesaplanacaktır – dünya egemenliğinin hesabıdır bu. Gerçi tesadüf kitle hareketine de nüfuz etmiştir ama ırk teorisi sayesinde bu tesadüf aynı zamanda heroik-bayağılaştırıcı bir Darwinizmle yorumlanmıştır. Böylece amorf olduğu söylenen dünya maddesine bazı aldatıcı yasallık çizgileri katılmıştır; sahiden ta-

13 Gedikli, alışkın.

14 1870'te, İspanya tahtıyla ilgili ihtilafla ilgili Fransa-Prusya müzakereleri sırasında, Prusya Kralı ile Fransız Büyükelçisi arasında Bad Ems'de yapılan görüşme hakkında Şansölye Bismarck'ı bilgilendirmek üzere gönderilen telgraf. Telgrafta Büyükelçinin Fransa'nın "kırmızı çizgilerini" vurguladığı, Prusya Kralının da ültimatomcu bir tavrı reddettiği aktarılıyordu ama görüşme diplomatik nezaket çerçevesinde geçmişti. Bismarck, bu telgrafı kısaltarak bir restleşme havasında özetlemiş ve ortamı kızıştırarak savaşı başlatmak için kullanmıştır.

15 Büyük yaratıcı.

kip edilen, hiç de fantastik olmayan kapitalist çizgilerden ise bahis yoktur. Yine de kıyısız bir arzu ve irade kudretine ve onun mucize yumurtasına olan iman baki kaldı; Nazi döneminin sonunda, mezarının başında tekrar belirişi, sonuncu zuhuru değildi. Varoluş mücadelesi, hukuksal ve sair ince eleyip sık dokumaların berisinde, anlam ve içeriğini "kuvvetlinin ebedî doğal hukuku"ndan alarak, sonsuz bir tepişme olarak sürüyordur. Bu zihniyetle yaratılan eylem, alçaklığın eylemi tabii, her şeye kadir "*atto puro*"[16] öğretisini belli ki yalnızca Gentile'den almamıştır: Sorel'den, Nietzsche'den de almıştır, yer yer başka türlü metinleri olsa da. Öncelikle, uzun bir popülerleştirme dolayımıyla, iktidar tekniğinin başöğretmeniyle, Makyavel'le bir temas noktası vardır. Şu da var ki, Sorel de Nietzsche de bilinçli olarak faşizme hizmet etmiş değildirler; bu bakımdan onların iktidara ilişkin arzu imgeleri *ante rem*'dir. Sorel'in eylem öğretisi, devrimci-sendikalist niyetliydi ve 1919'da, *Réflexions sur la violence*'ın[17] son basımında Sorel, Lenin'i öğretisinin ifâcısı olarak selâmlamıştı. Nietzsche'nin iktidar istenci ise Bismarck imparatorluğundan çoktan yüz çevirmişti, faşizmi görse belki de kahkahalara ve acı dolu bir utanca boğulurdu. Yine de her iki öğretmen, faşizm tarafından kullanılmaya müsaitti; özellikle Sorel, boşluğa, önceden düzenlenmemişe uzanan politik *Elan vitale*'iyle,[18] faşizme tesir etti. Bu tarz, yani psiko-teknik irade imanına teknolojik ütopyalar kısmında değinmiştik (bkz. *Umut İlkesi*, I. Cilt, s. 821-2); iradenin sınırının olmadığı inancıdır bu. Sonucu, politik kararla dağları yerinden oynatabileceğine dair bir umuttur. "*Force individualiste dans les masses soulevées*", "*accumulation d'exploits héroïques*",[19] hâlâ proleter niteliğini koruyan eylem teorisi içinde, her an, behemehâl ve her yerde genel grev yapacaklardır. Proleter "*violence créatrice*"[20] sezgi yoluyla kapitalizmi devirecektir; başarı yalnızca "*état du guerre auquel les hommes acceptent de par-*

16 Saf eylem,

17 *Şiddet Üzerine Düşünceler*.

18 Hayat hamlesi.

19 "Ayaklanan kitleler içindeki bireysel güçler", "sömürülen kahramanlar topluluğu".

20 "Yaratıcı şiddet".

*ticiper et qui se traduit en mythes précis*"e[21] bağlıdır (*Réflexions sur la violence*, s. 319). Proleter nitelik belli ki sırf itkidedir, belirgin bir sınıfsal içerikte ve tuttuğu yolun ekonomik-tarihsel dolayımlarında değildir. Tersine, tümüyle kendiliğindenliğe kapılan Sorel, her yerde fırtınalar kopsun ister, elektrik santralleriyle, döşenmiş kablolarla hiçbir yerde işi yoktur. Politik şevk ve arzu iradesinin coşkuculuğu bundan ötürü onca geniş ve aynı zamanda boştur, Sorel onun için modelini çok değişik toplumsal görevlerden derleyerek oluşturur. Savaşçılık şanına yönelik arzusuyla Spartalıları ve Romalıları, 1792 devrim savaşlarını, 1813 Alman bağımsızlık savaşını metheder; bir türlü doyamıyordur heroik fırtınaya. Bir de "*mythes précis*" eklenir buna, keza Hep-Daima'nın zuhur edip tarihin dibe battığı arketipler eklenir. Mitsel bir özgürlük imgesi öne çıkar; coşturan ve coşmuş kitleyi ileri itecek olan, odur. Hem şehitlik için kuvveti hem *vertu* [erdem] için, sınırsız şiddet kullanımı için, kaçınılmaz zafer için cesaret veren de aynı imgedir. Ancak bizatihi bir değer olan bu itkiyle, bir sınıf tarihin motoruna dönüşebilir Sorel'e bakılırsa; asla bürolarda, programlarla değil. Sorel ani darbeye bağladığı umutla belli ki sadece sosyal demokrasiye, önden tasarlanan bir devrimin bürokratikleştirilmesine karşı çıkmaz. Sadece devrimin liberal Fabiancılığa, sonu gelmez gevezeliğe, nihayetsiz tartışmalara, parlamentarizme ("ortanın hakikatiyle" beraber) eklemlenmesine karşı durmakla da kalmaz. Yaşamı dışarıdan idare eden ve rasyonelleştiren bütün sözde şemalara karşı çıkar daha ziyade, evet, Sorel *actus purus* düşünü ütopyaya karşı da çevirir. Ütopya da akılcı sabitlemenin ürünü olarak, entelektüellerin ve ediplerin icadı olarak reddedilir; yeterinden az değil de yeterinden fazla bilim içerdiği için. Tam da ütopyadan bilime ilerlemeyi sağlayan Engels, tipik bir rasyonalist olarak adlandırılır; Sorel'in kendisinin de Marksizme ait olduğuna inanmasına rağmen. Tabii, geriye tamamen mutlaklaştırılmış öznel irade etkeninden başka bir şeyin kalmadığı bir Marksizme. Nihayetinde yalnız Bakunin bakar bu yalıtılmış darbe teorisinin penceresinden, bir de erekselleştirilmiş *Elan vital* olarak pür irade kesilmiş Bergson. Hızlı kahra-

21 "İnsanların katılmayı benimsediği ve belirli mitlerde tercümesini bulan savaş hali".

manlık eylemi, *Elan vital*'le rasyonel olarak belirlenemezliği ve içeriksizliği paylaşır, bundan ötürü, genel grev mitosu öyle kolayca gericileştirilebilmiştir. Bundan ötürü, pür irade imanı, bizatihi eylem olarak, Lenin'e onay vererek Mussolini'yi hazırlayabilmiştir. Bergson'un içi boş *Elan vital*'i nasıl farklı biçimlerde, hem Katolik kilisesine geri dönüş için, hem ateist bir anarşizm için kullanılabilir idiyse. Sorel'in şiddet çağrısında tarihsel sürecin katkısına duyulan güven o kadar azdır ki, onda tarih daha sonra Gentile'de olacağı gibi amorf bir görüntüden bile yoksundur. Bergson'da madde neyse, Sorel'de de tarih odur: batmakta olan, nihayetinde *caput mortuum*'a[22] dönüşüp donacak yaşamdır. Kendi haline bırakılmış tarih ancak dağılma veya çöküş demektir; dolayısıyla buradan iktidar arzusuna cevap verecek bir şey çıkmaz, sadece onu çağıran düşman çıkar. "*La détériotarition, c'est le seul mouvement dans le monde*",[23] kollarını kavuşturmuş ucuz, hatta bedava bir güneşin doğuş sahnesi izleyen Fabiancılığa en açık zıtlık buradadır. Marksistlerin müttefik olduğu tarihsel-diyalektik etkenle olan ve Sorel'i temelsiz bırakan zıtlık da buradadır ama. Anarko-sendikalist eylem gücü böylece mecburen bir kasılmaya ve azınlığa dönüşür; zira dışarıdaki çöküş eğilimi karşısında büyümeye yönelen hareketler mutlaka zorlama olacaktır ve ancak tesadüfî hareketler doğal sayılabilecektir. Radikal reddin, hükümran iddianın gününün gelmesi içinse olgunlaşmaya, örneğin üretici güçlerin olgunlaşmasına hacet yoktur; şiddet yoluyla yıkmak, kapıyı kırıp girmek için her zaman müsaittir. Akıntıya karşı gitmek de her zaman zorunludur buna göre; öyle olunca proleter, mukadder batış karşısında kaderin ta kendisi olarak, kör beygirin mecburi dönüşü olarak görünür. Batılı burjuva, pür şiddete, ne yazık ki proletaryadan daha büyük oranda sahiptir; nitekim *actus purus*'tan genel grev değil de devlet darbesi çıkmıştır.

Ve kuvvetli adamın her an iktidarını korumak için tetik durması gerekir. Bütün araçlar bunun için haktır, yalnızca en iyisini seçmeye ve uygulamaya bakılır. Sorel'deki gibi fırtına koparmayan bu soğuk şiddet düşünün başöğretmeni Makyavel'dir ve

22 Ölü baş.

23 Dünyadaki tek hareket çöküş, yozlaşmadır.

Makyavel kalacaktır. Her faşist aldatmaca da, bu defa demagojik "proleter" dolambaçlara sapmadan ona hakkını teslim etmiştir. Tabii aşağılık haydutluk Makyavel'in büyük üslûbuna tamamen uzaktır, faşistlerdeki vicdansızlık da başka yerlerde öğrenilebilirdi, örneğin Cizvitlerden. Ayrıca Makyavel sahtekârlık etmez, ne eski ne yeni bir ahlâka atıfta bulunur, ahlâkîliği, meşgul olduğu şiddet dünyasının dışında bırakır. Ahlâk zaten orada hiç olmamıştır, şimdi maske de düşer; öğretilen yalın olarak karşı konmaz başarının tekniğinden ibarettir. Makyavel'in kitabı prensten bahseder, insandan değil, salt fetih ve tahakküm sanatı öğretisi söz konusudur. Ahlâk, işe yaramaz sayılarak devre dışı kalır; kılıç dövüşünde dağmıklığa yer olmaması gibi veya kale inşaatında sütun düzeni gibi bir konudur. İşi olmayanların inşaat alanına girmesi yasaktır ve Makyavel'e göre *Principe*'de [*Hükümdar*] ele aldığı iktidar alanında ahlâkın hiçbir zaman işi olmamıştır. Sinik olmaktan ziyade yapay bir tutumla kendini yalıtan bu yöntem kitabı, rasyonelleştirilmiş politik zafer teknolojisiyle ilgilidir. Zafer, bu özel vakada olduğu gibi bir İtalyan millî devletinin zaferi olacaksa şayet, o zaman Makyavel, amaçtan bağımsız olarak, kendi başına değer verdiği en mümtaz erdemi, cumhuriyetçiliği de feda eder. Livius üzerine *Discorsi*'sinde [tartışma] fanatik bir cumhuriyetçidir o, *Principe*'de kralcı mutlakiyetçiliği vaz'eder. Zira bu ona millî çıkar mücadelesinde (öncelikle kiliseye karşı) en iyi şiddet makinesi olarak görünür. Ancak iradenin kılıç sanatı önünde burada da yasasız bir dünya uzanıyordur görünürde; böylelikle, daha sağlam iradenin kendini dayatabileceği bir dünya. Karşı tarafın insanî açıdan görülebilir veya anonim habitus'una bağlı olarak, iki tarzda: ya entrikayla ya da demir gibi, erkekçe, *virtú* [erdem] ile. Bütün bu yol gösterici levhalar gerçi iradeden yapılma bir dünyayı varsayarlar, fakat disipline edilmiş bir madde değildir, güdüseldir ve ancak bu vasfı üzerinden hâkim olunabilir bu iradenin maddesine. *İnsanî olarak görülebilir bir rakiple* meşgul olan entrika, birbirlerine karşı koz olarak oynadığı duyuları en azından gözleyip saptayabilir; evet, entrikacılığın özü hesapçılıktır. Mamafih bunun berisindeki kişisel ve tarihsel hareket, *anonim dünya*, öylesine temelden güdüseldir ki, duyulardan müteşekkil, kavranabilir değilse de iyi kötü hesap-

lanabilir bir mekanizmayı bile meydana getirmez, ancak feleğin çemberi çıkar bundan. *Virtú*'nun karşıt kavramı *Fortuna*'dır;[24] onun karşısında tek tavsiye, hiçbir şey düşünmeden tüm enerjinle kendini oradan oraya atmandır. Makyavel'in "işini yarım yapan, yarı gaddar, yarı erdemli" acemiyi küçümsemesi bundandır; yine bundandır, *Virtú ordinata*[25] ile tesadüfün gözetimsiz dünyası arasındaki ya o, ya bu. Dünya, *Virtus-Ingenium*[26] ile *Fortuna* arasında bir savaş alanına dönüşür: "Talih (...) gücünü, kendisine karşı koyabilmek için düzenlenmiş bir erdemin olmadığı yerde gösterir; kendisini durdurmak için setlerin, bentlerin yapılmadığını bildiği yerlere yöneltir saldırılarını"[27] (*Il Principe*, 1532, 25. bölüm). Böylelikle Makyavel'de tüm kudretiyle yeni burjuva fail gösterir kendini, ama ondan da önce, bu kaotik arka planı varsayan saf iktidar umudu kendini gösterir. Nesnel eğilimlere duyulan kuşku, Makyavel'le faşizmi birbirine bağlar, tıpkı burjuva çağının başlangıç ve bitişini soyut temelde birbirine bağladığı gibi. Orada da burada da dünya bir tutkular ve tesadüfler yığını olarak görünür; fark, yasa kavramı Rönesans'ta kapının eşiğindeyken, faşizmde yasanın kapı dışarı edilmesindedir. Devamla: Makyavel *Virtus*'unun Cato, Sula, Sezar gibi Romalı olmasını ister; tipik yasasız, insana yabancı *Fortuna*'sıyla ise hiç de Romalı değil, daha ziyade ortaçağdır. Sulla, tam da *Fortuna-Tyche*[28] ile rabıtasına inandığından ötürü kendini *Sulla Felix*[29] olarak hissetmiş ve adlandırmıştı; Romalılar ve Stoacılar için hâlâ ilâhî takdirle aynı şeydi bu, inayet demekti. Roma'nın yükselme çağında tesadüf, giderek *Fortuna*'dan uzaklaşılarak düşünülen, ondan uzaklaşarak hissedilen bir uğraktı; imparatorluklarının kaderinin işgal edilen veya edilemeyen bir tepeye bağlı olabileceği, havayı döndüren savaş talihi de, *Pax Romana*'da[30] zorunluluk faslından addedilerek elenmişti. Ancak Roma'nın geç döneminde, açık politik-toplum-

24 Kader, talih.

25 Düzenin erdemi.

26 Erdemli maharet.

27 Rekin Teksoy'un çevirisi, *Prens*, Oğlak Yayınları. İstanbul 2000 (2. baskı).

28 Tyche: Eski Yunan mitolojisinde kader veya baht tanrıçası.

29 Felix: Talihli, muzaffer.

30 Roma Barışı.

sal nedenlerle, *Tyche*'yi, bilhassa daha önceleri pek hürmet edilen *Ananke*'yi[31] şeytanlaştırmıştır. Ancak ortaçağ, *Fortuna*'yı tamamen feleğin çemberi derekesine düşürdü, dünya ahvalinin yükseliş ve düşüş kaprislerine indirgedi; Makyavel'de de öyledir. Baki kalan yalnızca kapris ve tesadüfîliktir, kamçıya muhtaç bir kan olarak dünyadır, feleğin tekerlekleri döndüren çemberidir. Hızlı kahramanlık eylemi, tıpkı Fabius'un veya titreyen mücrimin tanrının değirmenini varsayması gibi hep bu *Fortuna*'yı varsayar, kendi kendine öğüten ilerleme ruhu suretinde dünyevîleştirilmiş haliyle. Ne var ki, bu sonuncusunun vaziyeti çetindir, bilindiği gibi: Fabiancı, öznel etkenden yana olan eksiğinden ötürü şiddet teknisyenini ilk davet edendir. Feleğin çemberine artık Hükümdar olarak değil de gangster olarak el atan teknisyen. En iyi politik eyleme ilişkin çifte sorunun *cevabı* şudur: Ne şiddetten sakınan tereddüt, ne de şiddetin yırtık, kurnaz soyutluğu. Somut dolayımlı, "eskinin gebe olduğu yeni toplumun ebesi" olarak şiddet. Marx'ın bu hükmü sakinleştiricidir; ne iktidarsız bir titrek ve Fabian gibi bakirenin doğurmasını bekler tarihten, ne de bir tecavüzcü gibi, kısır orospu gözüyle bakar tarihe. Bir büyük an ve onu değerlendirmeyi bilemeyen bir yüreksiz nesil vardır; belki tersi de olur. Fakat ancak güçle olgun fırsat buluştuğunda, failin hazır beklediği ve zamanının da geldiği çifte talih halinde, dava tarihin takdisi altındadır, yani zafer kaçınılmazdır. O zaman, aslan terbiyecisinin veya işlerin varacağına varıp gözyaşlarının kendiliğinden kuruyacağına bağlanan tembel imanın zaferi değil, takip edilen ve hâkim olunan zorunluluktur bu.

### *Kopuş sorunu, yol ayrımındaki Herkül, Dionisos-Apollon*

İnsanlar nasıl karanlık ve belirlenimsizseler, o kadar da ikiye bölünmüşlerdir. İradeleri, arzuları kendi içlerinde bile bölünmüştür, kâh –diyelim– aşağıya, kâh –diyelim– yukarıya döner. Et ile ruh arasında, ilk defa Hıristiyanlıkla başlamayan, eski bir git-geldir bu, hangisinin daha iyi parça olduğuna dair eski bir huzur-

31 Yunan mitolojisinde Ananke, gözü talihe ve talihsizliğe kör olan tesadüfî talihten ve şahsî kaderden farklı olarak, gayrışahsî kaderi kişileştirir.

suzluktur. Et yalnızca saldırıya açık değil kendisi de saldırıcı, dolayısıyla bencil sayılır. Ruh çoğunlukla soylu ve kıymetli resmedilir, kendi ve bilhassa başkasının davranışıyla ilgili diğerkâm arzular burada yankılanır. Bencillik ve hayırhâhlık, bu çatışan güdüler Adam Smith'ten beri, ondan çok önceleri de, başkasının faydasının aynı zamanda kendi faydamıza –ve tersine– görünmesi itibarıyla, özellikle ticaret ve alışverişte, birbirine bağlanmaya çalışılmıştır. Ama yalnızca ortaçağda değil burjuva toplumunda da duyusal mutluluk denen şeyle tinsel barış denen şey birbirlerine dolaysızca karşıttırlar. İkisi arasında insanlara kalan, tedirgin bir seçimdir sadece, Schiller'e bakılırsa. Çeşitlemesi bol bir şarkıdır bu, en kârlı ama aynı zamanda en huzurlu oluşu arayışın yol ayrımındaki iradenin şarkısı. Yol ayrımındaki Herkül'e dair eski fabl, yaygınlığını ve sevilirliğini, Hıristiyanlık-öncesi olduğu çok açık bulunan bu yarılmaya borçludur. Şehvet ve erdem gelecekten el sallarlar, ikisi de tek ayağı üzerinde, ikisi de, biri birisinde diğeri başkasında eksik olan bir değerin ve bir umudun taşıyıcısıdırlar. Seçim fablı, onu ilk anlatan Sofist Prodikos'tan, Ksenofon üzerinden (sarp erdem seçimini methetmesine tabii pek de inanılmayan) Christoph Wieland'a kadar uzanır. İkiye bölünmüş Herkül, Doktor Faust'un kukla oyununda da vardır; doktorun solunda, aşağıda dünyevî zevkin çağrısı duyulur, sağında, yukarıda ise semâvî zevkinki, solda Kötü esip üfürür, sağda İyi parıldar sükûnetle. Faust'un göğsündeki iki ruhtur bunlar, dünyevî ve semâvî ruh, bedenin ruhu ile yüksek ataların, üst-benin tini teskin eden ruhu. Karmen ile Elisabeth arasındaki arzu gerilimi, ilginçten bayağıya bin bir çeşitlemesiyle, erotiktir. Yol ayrımı, yalnızca dünyevî zevkle değil, huzur, tinsel neşe, barış vaadinin de iğva etmeyi bilmesiyle kanıtlamıştır kendini. Öncelikle kuzeyde, kötü havanın ve daha soğuk güdülerin, en azından bahar kıtlığının dünyasında, tersine bir iğva vardır: lambanın yine dostça yandığı bir odacık. Manastır burada güneydekinden daha az zahidânedir, buna karşılık tasasız duyusal zevk kuzeyli tipe zühd kadar ağır gelebilir, hele kapitalizm ve Protestanlık tüm naifliğini ve şenlik kuvvesini onun elinden aldığından beri. Bunun içindir ki, burada zevk yolunu tutma tavsiyesi pekâlâ bir feragati de içerebilir, tıpkı güneyde manastır tavsiyesinin pekâlâ bir propagan-

dayı içerebileceği gibi. Nietzsche'nin örneğin, hem kâr zelotlarını[32] hem aynı zamanda arpacı kumrusu gibi düşünen Faust'ları "gülen aslanlar" olmaya zorlayışı, kuşkusuz başlamakta olan emperyalist çağla, bir misyon olarak irrasyonele geçişle ilintiliydi; yine de onun Dionisos-Apollon antitezini koyuşu, Kuzey'de vuku bulması itibarıyla, Dionisos'a ait olanı da verili saymaz ve onu uzak, hatta tropik bir arzu varlığı olarak alkışlar. Bunun anlamı, Dionisosçu varlığa atfedilen mükemmel mahlûkun da doğal bir varlık sayılmadığıdır; insanlar verili bir şey olarak tinsel barışı bulamaz onda, tersine, Dionisosçu varlık da ütopiktir. Nietzsche, Dionisos-Apollon antiteziyle, duyusal mutluluk ile tinsel barış arasındaki filistenleşmiş ve alışkanlık haline gelmiş gerilime yeni bir ütopik yaşam bahşetmiştir. Ve parıldayan bir mayalanmanın cinnetine değil, kendi iradesi hilâfına Apolloncu ışığa atfetmiştir bunu, zira altedilmiş Dionisos da onda mündemiçtir; ikisini de geliştirmek gerekir, ikisi de bitmemiştir. Tamamlanmamış Dionisos Nietzsche'de, vahşî güdülerin küçültülmesine, evcilleştirilmesine, gaspına başkaldırandır. Kan, gece, sarhoşluk, büyük zil ve gongun vurulmasından müteşekkil, İlksel denen şeydir o, fakat bu mantık-öncesi tanrı aynı zamanda olmakta olandır, henüz olmamıştır. Şimdi onu önce bahar suretinde koyacaktır: "Eski kökenlere dair bilgeliğe eren, gör bak, nihayetinde geleceğin kaynaklarını ve yeni kökenleri arayacaktır." (*Zerdüşt*, Eski ve Yeni Levhalar Üzerine, s. 25). *Dionisosçu arzu imgesi* yırtıcı hayvanı ve rengârenk lekeli *Regressio*'suyla tamamlanmış olmaz, geleceğin şehvetini tanıyordur, Oluşun bilmeceli tanrısının yanındadır. Kendi içinde tamamlanmamış bir kapalılığı vardır; tabii Nietzsche'nin Apollon imgesiyle zail olacak bir kapalılık değildir bu, zira itilâfa ve tarihsel görünüşe rağmen bu imge tamamen Oluşun dışında bırakılmıştır. Apollon, Zerdüşt-Deccal için evcilleştirmenin ve küçültmenin hâmisinden ibarettir, içgüdü saptırıcı ve yaşamı kötüleyici herkes onun yakınındadır. Bu Apollon bizzat Sokrates'e de İsa'ya da kara çalmak ve onları küçültmek demektir; böylece Apollon soluk bir zekâya, evcilleştirici bir ölçe-

32 Zelot: fanatik. Adlandırma, *İncil*'de, "yabancı" bir kadınla beraber olan başka bir İsrailli'yi öldürerek cezalandıran, böylece "tanrısı adına gayretkeşlik yapan" bir şahsiyete dayanır.

ğe dönüşür: tüm bunlar yaşamın ve mahlûkatın içindeki henüz yaşanmamış altın tınının çöküşüdür Nietzsche'ye göre. Böylelikle Nietzsche *Apolloncu arzu imgesini*, tıpkı tanrısı gibi, Zerdüşt'te sürekh yücelttiği güneşten uzaklaştırır: "Üstinsanı yarattığımda, onu Oluşun dev peçesiyle sardım ve öğlen güneşini onun üzerinde durdurdum." Güneş tanrısı Apollon, demek ışığın ifadesi olarak kullanılmaz Nietzsche'de; Oluşun söz tanrısı olarak yükseklerde, sarhoşluk denizinin üzerinde duruyor değildir – "denizi kendi seviyesine gelmeye ikna eden güneşe denk". Fakat Nietzsche denizin üzerindeki Yükseklik-Güneş-Öğlen'i yol gösterici imge olarak ileri sürmekle, Apollon'a Dionisos'un sözcülüğünü vermek zorunda kalmış ve onu salt düz zekânın karşıtı yapmıştır. Apollon "yükseklikteki uçurumdur", derinliğin uçurumunu içinde taşır ve onunla meselesini halletmemiştir. Yunanlıların Apollon imgesiyle ilgili duygusu tıpkı Dionisos'la ilgili duygu gibi tüketilmemiş idi, Nietzsche'nin Oluş peçesi dediğini diyalektik çift anlamlılık olarak atfediyorlardı ona. Yunan destanı, tahsil edilmiş itidal filistenliğini iğnelemekten de geri durmadan, Apollon'un doğumunda, bir kehanetin annesine oğlunun *ilerde daha birçok isim alacağını* haber verdiğini söyler; ilerilere uzanan, asla gevşemeyen ve gevşetmeyen bu ismi, ilk ismidir onun. Gerçekten de bugüne dek Apollon'un isim alışları ve kategorik tarihi nihayetine ermemiştir; bu süreç, sonsuz belirlenimiyle tasfiye/arınma işleminde devam eden Dionisosçu veya iradeci mayalanmanın ta kendisidir. Tam da Dionisos tanımıyla kastedilen cezbe halindeki imkân ve belirlenmemişliğin taşkınlığı, insanın içinde ne kadar özne ışığı, ne kadar Apollo kaldığını gösterir. Dionisosçu ateş ve onun arzu imgesi tıpkı alev gibi hem duruyordur hem hareket halindedir, fakat Apolloncu ışığın, küçültmenin veya tarihsel sabitlemenin durgunluklarının çok ötesine uzanan terakkileri vardır.

Etle tin arasındaki gerilim bu denli sert olsa da, salt bu yanıyla sıkıcılaşmış bir gerilimdir. Her ikisinde de kesinleşmiş olanı belirleyen budur, yalnızca ikisi arasındaki seçim kesinleşmiş değildir ama o da daima aynı iki yol arasındaki bir seçim gibi görünür. Bunun da filistence bir tesiri vardır; tıpkı bilinenler arasında dönüşümlü bir değişim gibi, paranın yazı mı tura mı geleceğine

bakar gibi. Nietzsche'yi duyusal mutluluk-tinsel barış yerine daha ütopik bir ikiliği: Dionisos-Apollon'u koyduğu için anmıştık, ama ondaki de sabit bir seçimdi. Hep bir yol gösterici levha ötekine karşı koz olarak ileri sürülüyor, mahlûkun levhası hep ahlâkîlik tarafından kırılıyor veya sözümona paganlıkla gûya etin tinden kurtarılışı celp ediliyor ve bu edebileştiriliyordu. Sürekli, ahlâkîliğin insanî yaradılış için bir kopuş değil bir serpilme anlamına geldiği ve geliştirilebilir olduğu yolunda sentezler de deneniyordu; Shaftesbury, Rousseau, Schiller'deki püriten ve Kantçı ikiciliğin zıddına. Bu serpilme öğretisi de insan-mahlûku salt bencillik denen şeye ve salt diğerkâmlık denen şey temelinde ahlâkîliğe indirgemesiyle ne kadar dar ve statik olduğunu gösterir; buna göre, gûya bir çıkar âhengiyle, iki silikleşmiş yol gösterici levha kolayca eşlenecektir. Diğer yanda, ikicilik gerçi bir yol ayrımının keskinliğini korur, bundan bir bileşim çıkarmaya kalkmaz, fakat insanın mahlûk yanıyla veya akledilebilir yanıyla kavranışının bedelini, bu iki yanın daha da statikleştirilmesiyle ve tümüyle diyalektikten uzak tutularak zıtlaştırılmasıyla öder. Böylelikle Faust'un iki ruhu dar ve yanlış bir kendinden eminlikle birbirlerine sürtünmekle kalırlar; bundan ötürüdür ki Kant'ın ikiciliği ekşi, Nietzsche'nin ikiciliği vahşidir. Bundan ötürüdür ki yalıtılmış, antitezleştirilmiş bir Dionisos, mayalanan bir irade ve arzu maddesinden biraz fazlasını verebilir ancak, ateşin ikazıyla da olsa. Bundan ötürüdür ki yahtılmış, antitezleştirilmiş bir Apollon nihayetinde içeriksiz bir tesir bırakır ve onun bütün uçurumlardan soyutlanmış saflığı artık yalnız soluk göklerde yaşar. Toplamda önümüzde aydınlanan şudur: Dionisos da Apollon da yeterince süreçsel, süreçsel-ütopik kavranmaktan çok uzaktır, her ikisi de, mütekabilleri olan önceki tüm zıtlıklar gibi, şeyleştirilmiştir. Her ikisi de hâlâ, eğleştikleri ön avludan çıkıp da insanların hem etleriyle hem tinleriyle çağrılı oldukları ütopik akışa karışmış değillerdir. İşte, henüz tanınmayan kendi-olmanın, kendiyle özdeşliğin ön avlusundadırlar, artık hiçbir yarılmanın olmayacağı. Tam da bu iki yol gösterici levha arasında bir tercih yapılacak olması ve yapılan hiçbir tercihin tatmin sağlayamaması, her iki tercihin de uğraştığı, hükmünü sürmekte olan X'i işaret eder: insanî varlığın Bitmemiş'i ve Bilinmez'i. Demek Et-Tin,

Dionisos-Apollon gibi alternatif kavramlar da ancak bizzat bitmemiş, sabitlenmemiş, birbirlerine karşı koz olarak ileri sürülebilir cevaplar halinde anlamh olabilirler. Yol ayrımı değil de, birbirine örülmüş deney yolları teşkil ederler, bu arada aranan-arzulanan hedef alternatiflerin hiçbirisiyle örtüşmez. Meğer ki her ikisinin Dionisosçu aşılmasıyla olsun: Apolloncu belirlenimli Dionisosçu biçimiyle veya tüm Dionisosçu içeriği kapsayan Apolloncu biçimiyle. Böyle bir şey başlangıç itibarıyla bile ancak bir toplumun duyusal mutluluk ile tinsel barış arasında da artık rekabetçihkten uzak durduğu bir yerde olabilir. Şeyleşmiş tikellikleri eriten tümlüğün göründüğü, hareket halindeki bir tümlüğün kısmî uğraklarının fetişler halinde kopup ve birbirleriyle savaşmadıkları bir yerde. Nihayetinde doğal insanla ahlâkî insanın birbiriyle ilişkisi meselesi sınıflı tarihe ait bir görünüştür, içyüzü görülebilir, dolayısıyla çoktan eskimiştir. Ne ilk/ön evcilleştirilmiş insan tipi sırf paketinden çıkartılıp bağlarından koparılmaya ihtiyaç duyulacak şekilde güzelce kemale ermiştir, ne de tarihsel sınıflı toplumdaki evcilleştirme, en gelişkin düzeyini ifade eden Apollo'nun bin bir adına rağmen, yaradılışına uymayan her şeyi bastırmayı meşrulaştıran içeriğiyle mükemmel bir ahlâkîlik ölçüsü koymuştur. İsa'nın vaazının eski Âdem'e karşı ve onun için açtığı yeni ülke de, insanî Bilinmeyeni, nihâî ve aslî çehremize dair hiçbir şüphe kalmayacak şekilde kavramaz. Eskiden olduğu gibi şimdi de karanlık bir aynada görünür ve St. Paul de kendi Hıristiyanlarına, "yüz aklığı" için önce dönüşmelerini tembihler. İnsan, İlmihâl'in umduğu gibi, ehlileştirilmiş bir canavara binmiş melek değildir asla; çünkü insanın belirlenime açık X'inin canavar olduğu da, geçerli süvari norm-imgesinin bir melek olduğu da belli değildir. Böylece, tam da kesinleşmemişten ve bizzat Dionisos'tan beslenen Apollon ütopyası, kuru duyusalhk-ahlâkîlik çiftinin ve bu ikisinin ikiciliği arasında tedirgin bir seçimin ötesindeki bir üçüncü seçeneğe meyleder. Dionisos, henüz yaklaşmakta olan bu üçüncü yola, tahrif edilmemiş bir baş başa-oluşun yoluna girerken, insanın içinde yananın ve çözülmemişin vekilinden başka bir şey değildir; uçurumdaki karanhk ateş olarak kalır. Apollon'un, Dionisos tarzında tanımlanmış mayalanma maddesinin ilerleyen belirlenimi olmaktan öte bir anlamı yoktur; yük-

seklerdeki uçurum olarak, yükseklerde yaratılmış uçurum olarak kalır. Her ikisi de, kastettikleri ve ona varmak üzere –kâh arzu ve etle kâh tinle– yola koyuldukları insanî içerik gibi, hallolmamıştır. İnsan henüz bulunmuş değildir, ne Dionisosçu ne Apolloncu tarzda; evet, onun Bilinmezi hâlâ öyle büyüktür ki, gerek Dionisosçu gerek Apolloncu şarkı ve arzu imgesi onun karşısında hem haklı hem haksızdırlar. Güdüsel arzu ile tin karşılıklı salınarak diyalektik bütünlük halinde karşılıklı oluşturdukları şeyin yalnızca bir tek adı olacaktır. Apollon'un soy, Dionisos'un ön adıdır bu; ikisini birbirinin alternatifi olmaktan çıkartır.

### *Vita activa, Vita contemplativa veya seçilmiş iyi yanın dünyası*

Parlayan şarkıyla aydınlık şarkı arasındaki mücadele, fazlasıyla dışsal, yüzeysel biçimde sürer. Doğru yaşamın arzulanabilir iki tarzı arasındadır kavga: Eylem ve temâşâ/tefekkür eden sükûnet. İki biçim de dönüşümlü olarak birbirlerini izleyebilir (çahşma günü-tatil günü dizisindeki gibi) veya birbirlerine nüfuz edebilirler (ancak zorunlu çalışmanın ilgasından sonra olabileceği gibi). Ama şu soru baki kalır: Hangi arzu imgesi karşılıklı nüfuz halinde de baskınlığını korur, hangisi insana özgü olanı daha açık seçik içerir? Bir Arap atasözü der ki: Güzel kadınlar bir hafta boyunca iyi, iyi kadınlar bir ömür boyu güzeldir. İyi kadına, etkinlik anlamında eylemli olan diyebiliriz, güzel kadınsa temâşâya değer olan ve muhtemelen kendi temâşâsına adanmış olandır. Peki ama ya eylemlilik veya temâşâ eşzamanlı, yan yana, birbirlerine alternatif olarak tartılabilseler? İsa'nın müritleriyle yaptığı gezintiler sırasında ortaya koyduğu, çok yorumlanmış şu hüküm de daha iyi yanımızı arayan bu soruyla meşguldür: "Yollarına giderlerken İsa bir köye girdi. Marta adlı bir kadın onu evine kabul etti. Meryem adlı bir kız kardeşi vardı, o da Rabbin ayakları dibinde oturup onun sözünü dinlerdi. Marta ise, işin çokluğundan şaşırmıştı; İsa'ya gelerek dedi: Ya Rab, kız kardeşimin hizmette beni yalnız bırakması sence bir şey değil midir? İmdi ona söyle bana yardım etsin. Fakat Rab cevap verip ona dedi: Marta, Marta, sen birçok şeyler için üzülüp telâş ediyorsun; fakat bir şe-

ye ihtiyaç vardır, ve Meryem, kendisinden alınmayacak olan iyi payı seçmiştir." (*Luka'ya göre İncil*, 10/38-42). Bu hükümle, açıkça, mütefekkir insan aktif/eylemci insanın önüne konmuş görünür. Hele köleciliğin üretimin hâkim biçimi olduğu, yani ağırlıkla kölece bir etkinlik olan emeğin özgür insanlar için onur kırıcı olduğu yerlerde, temâşâ daima zahmetin üzerinde sayılmıştı. Ne var ki, iradenin ve duyguların ağırlığını taşıyan saygın eylemli yaşam da asla tartışma dışı değildi. Ortaçağın yükseliş döneminde ve sonlarında Dominikenlerin "teorik" Hıristiyanlığı ile Fransiskenlerin "pratik" Hıristiyanlığı arasındaki kavga bu noktada formüle edilerek alevlenmişti. Marta-Meryem sorunu o denli muazzam görünüyordu ki, semâya dokunuyordu doğrudan doğruya. Eylemin mi tefekkürün mü, iradenin/arzunun mu zihnin mi önceliği sorusu, nihayetinde skolastik tanrıya dek uzanmıştır. Fransiskenlerin *doctor subtilis*'i[33] Duns Scotus,[34] iradi etkinliğin tine genel önceliğini öğretti, Dominikenlerin *doctor angelicus*'u[35] Aquinah Thomas ise tinin irade-arzu üzerindeki yine genel önceliğini. Dolayısıyla tanrı, tıpkı Marta'nm evindeki İsa gibi, orada önce ve en yüksek düzeyde sevgiyle, burada temâşâcı idrakle kavranacaktır. Buna uygun olarak Thomas da insanda zihni, iradî gücün üzerine koymuştu, iradenin/arzunun idaresini ve idealiçeriksel belirlenimini zihinde görüyor, teorik erdemleri de pratik erdemlerden üstün tutuyordu – Aristoteles'e de bağlanarak. Marta mükemmel yaşamın ön avlusunda eğleşir, Maria ise, der Thomas, şimdiden "tefekkürün meleklere özgü ekmeğini" tadıyordur – *pars mentis aeterna est intellectus*,[36] meyvesi de barıştır (*Quaest.* 79). Böylece Thomas'ta da Dante'nin Eski Ahit'teki iki kız kardeş arasmda kurduğu hiyerarşinin aynısı zuhur eder: Lea *oprare*'dir,[37] Rahel *vedere*[38] (*Purg.*, XXVII, 108). Dominikenlerin mistiği Eckart ise tefekkürcü/temâşâcı yaşamı Thomas gibi temayüz ettirmemiştir tabii. Eckart *Luka'ya göre İncil*'deki o bölüm

33 İnce, nazik öğretmen.

34 Mübarek John.

35 Melek-öğretmen.

36 Zekâ zihnin ebedî yanıdır.

37 Eylem, çalışma.

38 Temâşâ.

hakkında bir nasihatname yazmıştır, Marta'nın "sağlam dirayetini" över, Meryem'in "işten azadeliğini" ise sadece hor görür. Eckart, İsa'nın hükmünü, muhtelif ilâvelerle, başka türlü yorumlar: "Marta, kız kardeşinin vecde ve güzel duygulara saplanıp kalmasından korkuyor ve onun kendisi gibi olmasını istiyordu. Bunun üzerine İsa şu manada konuştu: Memnun ol, Marta, o da kendisinden hiçbir zaman alınamayacak olan en iyi yanı seçti. Bu taşkınlık (kastedilen temâşâ taşkınlığıdır – E.B.) geçip gidecektir; bir mahlûğun hissesine düşen en yüksek şey ona nasip olacaktır, o da senin kadar mübarektir." Dominiken Eckart bu yorumla, bu farklı yorumla tarikatının entelektüahzminin dışına düşer, ama kalıcı biçimde değil. Çünkü öğretisinin bütününde okuma ustası yaşama ustasına galip gelmiştir: dışarıya giden ve evine dönen ruh, dünyanın tanrıdan çıkışı ve ona geri dönüşü, bütün bu etkinlikler ve umutlar bir *idrak ediminin* farklı basamaklarından müteşekkildir, demek teorik erdemlerin nihâî önceliğine tabidir. Esas itibarıyla yalnızca Fransiskenler, *vita activa*'yı *vita contemplativa*'nın üzerine koymuşlardır; sevgiyi ve hayır-hasenatı hedefleyen bir *vita activa*'dır bu, henüz başka bir şey değildir. Orcagna,[39] St. Maria Novella'daki sunak resminin levhasında *vita activa*'yı İsa'nın şehitliği suretinde tasvir etmişti. Şu da var ki, asla sona ermeyen sevgi, ortaçağın sonlarına doğru gitgide burjuva ehliyetlerine benzer hale geldi. İnce geçişlerle *homo economicus*'a, *homo faber*'e, nihayetinde kapitalist iş koşturmacasına dönüştü, tabii artık burada sevgiden eser kalmayacaktı. Her şeye rağmen, o eski alternatif bakış yeni koşullarda da kaybolmadı, etle tin arasında, dünyevîlikle ruhanîlik arasında, içe dönük-statik olandan daima daha somut çeşitlemeler ortaya koydu. Şimdi ikinci ses olarak burjuva insanının gündelik yaşamının içindedir – egemen sınıf, çalışmanın zillet olduğu şiârını iptal edeli beri, daha da fazla. İşte, gayretkeş zahmetin Protestan hattı veya işgünü hattı; kapitalist çalışkanlığa uzak olmamakla beraber, yine de onun daha iyi zamanlarından kalmadır. Lessing'in, hakikatin yalnız tanrıya, hakikate erişme gayretinin ise yalnız insana ait ve insan için her zaman arzuya şâyan olduğuna dair sözü manidardır. Bunun yanından veya üzerinden ise Pazar günü hattı geçer, hiçbir Katolik

39 14. yüzyılda Floransa'da ünlü bir ressam, heykeltıraş ve mimar.

onu takip etmemiş olsa da Katolikliğin hattıdır bu; bu hatta geçerli olan, tefekkür ve tahayyülün, en yüksek iyi olarak *fruitio veritatis*'in[40] önceliğidir. Teorik bir içeriği de olan bu pekâlâ teorik nitelikli bilinç, bu nedenle Spinoza'da, hele en nihayet Hegel'de iyice yücelir; *amor Dei*[41] bile idraktir burada, bilgeliğin son noktası da yine kendini tin olarak bilen tindir. Yine de, esasen tefekkürcü olan bu düşünürlerde bile, burjuva düşünürler olarak, aktif "*fortitudo*",[42] "pratik tin", temâşâcı ruhaniliğin göksel küresine iyice yanaşır; onu kazanmak üzere. Çünkü burjuva üretim ve emek dünyası, Maria'ya veya tefekküre, Marta'nın veya eylem içinde kendini gerçekleştiren yaşamın üzerinde sorgusuz sualsiz bir öncelik tanımaz artık. Toplamda, çalışma günü hattıyla Pazar günü hattı *sınıflı toplum* temelinde asla telif edilemez; hele çalışmaya olan alâka çalışma gününü, dinlenme sanatı ve ifâ edici tefekkür de Pazar gününü gitgide terk eyledikten sonra, bu iyice imkânsızdır. Devrimci hareketler de, her ne kadar çahşmanın berisinde bir yaşamdan başka bir şeyi hedeflemiyor olsalar da, kendini tembelce rahat yatağına bırakmaya hiç izin vermezler. Nitekim pratik ve teorik erdemler arasındaki muğlaklık da, her ikisinde ne kadar çok deney halinde tamamlanmamışlık bulunduğunu gösterir. Onun da ötekinin de cevaba elveren halis bir insanî içerikten ne kadar yoksun olduğunu görürüz. İnsanî bilinmezliğin kendi çehresine baktığı karanlık aynanın Marta'yla Maria'yı nasıl hep arka arkaya koyduğunu görürüz – çıplak bir arka plan önünde, arka arkaya.

Hatta, bu ikili yaşamın kisvesine bürünebildiği, birçok yönden aşağı tarz da bununla bağlantılıdır. Eylem veya tefekkür, insana özgü olanı kendi başlarına açık seçik içerselerdi mümkün olamayacak bir tarz olurdu bu. Marta da Maria da kapitalist varoluş içinde bozulmaya uğramış görünürler, ama bu bozulmaya da ehildirler aynı zamanda. Eylemli yaşam sömürülenlerin angaryasına ve kâr yapanların kendilerine çıkardıkları sonu gelmez bir koşturmacaya dönüşmüştür. Kapitalistin kendi işletmesinde sahiden eyleyici ve karar verici olması bile bir yanılsamadır artık.

40 Hakikatin tahakkuku.

41 Tanrı sevgisi.

42 Kuvvet, cesaret.

Karşısında dikilen ve sırf fırsatları değerlendirme serbestîsi tanıyan, şeffaflıktan ve denetlenebilmekten uzak mal hareketlerine tabidir o da. Tefekkür yaşamı ise ağırlıkla arpalıklar veya aynı derecede düşündürücü olmak üzere sadakalar üzerinde kuruludur, böylece, kendini özgürce salınan akıl zannederek, saf teorinin sözümona çıkarlardan arınmışlığı iddiasının tozunu alır. Oysa bu teori gerçekte fazlasıyla çıkarlara bağlıdır; yani mevcut koşulların ya haklılaştırılmasına ya da antikalar müzesine yollanmasına. Dolayısıyla iki yol gösterici levha arasında ayrım yapmak boşunadır, kapitalist açıdan ikisi de boş, hep boşalan bir ülkeye işaret ederler. Dolayısıyla Marksistler, insanî içerikleri ve bunların teşvikini sevenler olarak, *vita contemplativa*'ya karşı bilhassa hassaslaşmışlardır. Onların nazarında dünya haddinden fazla uzun süre sadece yorumlanmakla kalmıştır; vicdan sıfatıyla bilgi ise, onu temelden, yani son kertede hareketi belirleyen temelden değiştirmenin makamıdır. Aynı zamanda bu Marksist tercih, şimdiye dek *vita activa – vita contemplativa* işaret levhalarını da büyüyle bağlayan diyalektik olmayan ikicilikten bir çıkış yolu sağlar. Marksizm, nihayet yeni bir zemine, *devrimci praxis'e* ayak basmayı sağlar; iş ve Pazar günlerinin özsel olarak aşılmasını hazırlayan *praxis*tir bu. Teori-pratik salınımında birleşen ve muhafaza edilerek aşılan hem tefekkür/temâşâ hem eylem uğraklarını içermeseydi, devrimci olmayacaktı bu *praxis*. Teorik nesnellik hiçbir yerde Marksizmdeki kadar sahici, entelektüel erdem hiçbir yerde Marksizmdeki kadar ağırlıklı değildir; kararın, idrak temelinde ve bilginin uzun soluğuyla eyleme dönüştürülmesinin daha etkili bir örneği yoktur. Marta'yı da Maria'yı da, bilhassa kapitalizmin alanında bayağılaştırmış ve aşağılamış olan düşük, hele karikatür tipler ortadan kaybolurlar. Nice oynak, nice ham ve zihnen boş adam durur veya durmuştur *salt eylemci* levhasının altında: bir dakikalığına kendine hâkim olamayan tipler, dünyayı kurbağa bakış açısından gören, sırf bu nedenle eylemci olan eylemciler. Sanki çabuk hâsılat sağlayacak olandan başka bir bakış yokmuş veya sanki Samanyolu hayvan yemi olmak için varmış gibi. Keza nice omurgasız, nice akraba zinası mahsûlü zihin ve tahsilli sıfır durur veya durmuştur *salt tefekkürcü* levhasının altında: hiçbir karara ehil olmayan tipler, darmadağın, akışsız, hedefsiz bir

bilginin toplayıcıları olarak. Bu tarz tefekkürün/temâşânın derli toplusu bile, yalıtılmışlığıyla kalırsa, ancak müzenin kayıtsızlığına taşıyabilir kendini; hâlâ bir bakış açısı taşır, fakat artan cesetlere bakıştır bu. Stefan George'un[43] müridi Bertram, ucuz eylem peşindekilere, meşgul havalardaki ayak takımına şunu sorar: "Kim yarattı soylu ağır yüksek bakışı/ Kurtarıcının tez bakışını? Yoksa ölüm mü bu?" Tabii ki değildir, fakat ölüm, düşkün eylemden ziyade düşkün temâşâya yakındır. Buna karşılık eski çağlar, temâşâlilığm biricik yüce tarzından mahrum değildi – Marksizm kültür mirası meselesinde asla ıskalamaz bunu. *Vita contemplativa*'ya o denli yakın olan veya yakın olmuş olan yoğunlaşmanın ifadesini Holbein'ın Erasmus resmi verir, çalışırken kopup gitmenin ifadesini ise Dürer'in "Hieronymus'un Çalışma Odası". [Aquinah] Thomascılığın zihne verdiği öncelikten bir parça vardır burada, tam da teori-pratiğiyle hesabı kapatılamayan bir parça. Ve bir bilgeliğin ifadesi vardır; tam da sakin, kendini sükûnete teslim etmiş bir tarzda, Dehio'nun bizzat *Melankoli*'nin elinden kurtulmuş o iyice yoğunlaşmış Dürer resmi üzerinden tasvir ettiği gibi: "O (Hieronymus) ufacık olmuş, arkada oturuyordur; tüm perspektif çizgileri ona doğru götürmese gözden kaçırabiliriz onu; ama onun tini tüm mekâna yayılır ve oradaki her şeyi huzur ve barışla doldurur; bu kutsal sessizlikte parşömen üzerinde kayan tüy kalemin cızırtısından başka bir şey işitilmeyeceğini düşünürsünüz, hayvanlar uyuyor, neredeyse dostça bize bakan kurukafa daha derin, nihâî bir uykudan bahsediyordur." Manastır avlusunun dili, tahsilli keşişliğin dili kazınmıştır Dürer'e; eyleminden ötürü Marksizme kârın zillet pragmatizmlerinden daha yakın duran *Humaniora*'nın[44] ve onun üniversiterliğinin dili. Marksizmin *praxis*'inin, çalışmanın ve onun temelinin ötesinde de bir yaşamı vardır, dolayısıyla bir derinliği ve Hieronymus'unki önünde solgunlaşmayan bir sükûneti vardır. Mamâfih tüm bu ilişki, –teori-pratiğinde de, hatta bilhassa orada–, *rebus sic stantibus*[45] hâlâ pratik ve teorik erdemlerin eski ikiciliğinden nakledil-

43 19. yüzyıl sonu/20. yüzyıl başında etkili olmuş Alman sembolist ve yeni-romantik şairi.

44 Geçmişle (klasik filoloji gibi) ve güzel sanatlarla meşgul tinbilimleri.

45 Şeylerin/işlerin halihazır durumunda.

diği için karmaşık gelir insana. Oysa bu ikicilik nihayetinde nesnesizdir veya salt uğrakların şeyleştirilmiş bir çatallanmasından ibarettir; zorunlu çalışmanın olmadığı ve zorunlu çalışmadan bağışık bir varoluşta, öncelik sorunu tamamıyla devre dışı kalır. Sınıfsızlık durumu, yaratma-yetiştirme, Dionysos-Apollon karşıtlıklarını özdevinimle, kendiyle özdeşleşmeyle geride bıraktığı gibi, teorik ve pratik erdemler arasındaki gerilimi de arkada bırakır. İyi yan, neticede ne Marta'nın ne Maria'nın değindiğidir, her şeyin geldiği ve her şeyin ona yöneldiği *eylemdeki huzur-sükûn merkezinin* gösterdiği sahiciliktir. Nitekim Yunan destanında eylem adamları Aşil, Eskulap, Herakles, Jason, onları eğitmesi için Kentaur Hiron'a teslim edilmişlerdi, bilgelikle eylemin birleşmesinin alegorisi olarak.

### *Yalnızlık ile dostluğun çifte ışığı*

İnsanlar ezelden beri yalnız doğar, yalnız ölürler. Sonra da, bedenlerinde ve benliklerinde, dolaysızca en yakınıdırlar kendilerinin. Dışsal yabancı, hatta düşman uyaranların rüzgârı da yine kendi içlerine döndürür onları. Benliğe yönelen iradenin-arzunun en fazla kendi içine itilen tezahürünün narsistik kökeni de buradadır: *Yalnızlığın* arzu imgesi. Şerh düşerek söylersek: Yalnızlık her durumda bir arzu imgesi değildir, tersine, korkulan bir şey, hatta bir sefalet hali olabilir. İnsanın yaşına, Ben'in geri çekildiği topluma ve çağa bağlıdır bu. Benlik gerçi bireyliğin iktisadından eskidir, ama yalnızlığı toplumun kendisinden eski değildir ve gerçekte onun dışında yer almaz. Gençlikte yalnızlık veya Madrid'den uzak kalmak, tıpkı ahbaplık veya dostluk gibi bir toplumsal durumdur, eksiklik veya çelişki biçiminde de olsa. İmtina etmek, yalıtılma, kopuş da tıpkı bağlanma ve birleşme gibi toplumsal eylemlerdir; yalnızlık aslında toplumun uzaktan çekilmiş bir fotoğrafından ibarettir, ister dayatılmış bir terk olsun, özlemle veya hüzünle dolu, ister isteyerek sırt çevrilmiş olsun, nefretle veya sırtından yük atmanın mutluluğuyla. Ego'yla ilişki daima toplumla ilişkiyle belirlenir; o olmasa bir yalnızlık olmazdı, hele yalnız kalmadaki acı duyusu hiç olmazdı. Bir saatin yaşlının on iki saati gibi geçtiği gençliğe yalnızlık azap verir ve ancak bü-

yük bir hayal kırıkhğınm kaçamak tercihi olabilir. Yalnız kalmış kadınların mahzun akşamları aynen öyle azaplıdır, çorak Pazar görünmez ama uzunluğuyla bilhassa mahveden bir sızıdır. Cinsel huzursuzluk, yani erken uyanan ergenliğin veya bir şeyleri kaçırmanın paniğini iyice hissedilir kılan dört duvar arasındaki tekdüze varoluş, büyütür bunalımı. Yalnızlık, evvelce alıştığı veya kendisine uygun gelen çevreden zor yoluyla uzaklaştırılan insanı çok daha fazla karartır. Hücre hapsi çoğu mahpusu ümitsizliğe sevk eder, mahpus, psikozuna yol açan özgürlüğünü kaybetmekten çok yalnızlığın cansızlığıdır. Çok yabancı bir ülkede, kendi kendilerine yarenlik edebilecek ama kendi kendilerini çoğaltmak için yine toplumun konsol aynasına ihtiyaç duyan şahsiyetlerin kurduğu sırça köşkteki yalnızlık da, o şahsiyetlere sıla hasreti çektirir yalnızca. Sürgün de varsa işin içinde, netice cehennemde keşişliktir. Ovid, sürüldüğü Tomi'de esasen sırf *Tristia*'yı yazdı, Karadeniz'in ilkbaharı yalnızca Augustus'tan dilenen bir şiir yazmaya cezbetti onu. Bir çağın ve toplumun onaylanmış parıltısıdır, toplamda yalnızlığı karartan, onun narsistik mutluluğunu ilga eden, en azından kesintiye uğratan. Bunların her biri, kendini şeytana teslim etmeye yetecek, dolayısıyla asla arzulanmayan hallerdir; yalnızlık değil de *terk edilmişlik* denmelidir bunlara. Aslî bir *arzu imgesi* olarak, *rahatsız edilmeme* anlamında içe dönük bir temele oturan gönüllü yalnızlık ise başkadır, belirleyici biçimde başkadır. Çünkü Freud'un bedensel-Ben'in içine öncelikle dolmuş saydığı narsisizm tam buradadır: benek benek bir kendine eğiliş, nesnelerden Ben'e geri çekilir. Yoğunlaşma, ışığı salt kendi içinden gelmeyen bir lambayı koruduğu oranda, ehlileştirilmiş bir dış dünyaya dönük arzu öznel açıdan iyice acil, nesnel açıdan iyice kıymetli görünebilir. *Solitudo musis amica*,[46] der klasik bir söz; onun aydınlatıcılığı aynı zamanda bir arketip etkisini gösterir: yuva, kuluçka, kurtulmuş, olgunlaşan serpilme. Kırsal ücralık, onu belirginleştiren kış, evin ve gecenin sükûneti güçlü bir arzu düşü katar buna; lambanın ışığı, müsveddenin üzerinde bildiğimiz hâle gibi duruyordur. Taşrada yazmak, geceleyin yazmak, güney coğrafyasıyla kuzey coğrafyasını, dünyevî tanrısallığın aynı lütuflu yaratıcılığıyla birleştirirler: Horace'ın

46 Yalnızlık müzün [ilham perisinin] dostudur.

Tibur'u, Cicero'nun Tusculum'u, hatta Nietzsche'nin Sils Maria'sı,[47] dünyalarından taşıp alegori olmuşlardır. George'daki gibi belirtilene göre yüksekliğin, Rilke'deki gibi beyana göre derinliğin yalnız olduğu, yalnızlığın hece yaratılarını tam anlamıyla buraya ait değildirler. Ama en azından Epiküryen veya Stoacı geri çekilmişlik ve onun etrafındaki muhtelif öğretiler, daha mütevazı vakalarda da yalnızlığa övgü düzülüyordu, yoğunlaşmayla ve yine *vita contemplativa*'ya duyulan özlemle rabıtalı. Şu da var ki, *yalnızlığa övgü* sadece onla ne yapacağını bilen insanın *habitus*'una değil, aynı zamanda yine yalnız insanın içinde geliştiği sosyal dünyanın durumuna bağlıdır. Bir özne bu durum içindeki eğilimlerin çekimini hissediyor, çağrısını duyuyor veya bu durumu onaylıyorsa, o zaman yalnızhk da ancak bir resim atölyesinin Paris'e bağlı olması kadar bağhdır kendi çağına. Buna karşılık bir çağ basbayağı düşmanca duygulara sevk ediyor ve kendini daha yüksek sayan insan kendine orada bir yer bulamıyorsa, o zaman yalnızlık kaçıştan, sürgünden doğan saadet olur. Bizzat Tibur, Tusculum, Sils Maria'nm da kısmen taşıdıkları bu karakter, 18. yüzyıl Robinson adlarında[48] soyut ve müstesna hale geldi. Bitkilerle, hayvanlarla, doğayla, kitaplarla alışveriş, diğer insanları, yani hâlihazır toplumu unutmayı sağlıyordu, hiçbir balo rekabet edemezdi bununla. Çürümüş toplumsal varoluşun failleri ve büyük mülk sahipleri bile, –hele asıl fail-olmayanlar–, o zamanlar şuh sayfiye evlerine ve inzivagâhlara kaçtılar. Çağ az çok meşrulaştırılmış, az çok kendinden emin bir narsisizmle çiçek açtı. 1755'te Johann Zimmermann'ın ünlü yazısı "Yalnızlık Üzerine" yayımlandı ve neredeyse sonra *Werther*'in[49] çevrileceği kadar çok Avrupa diline çevrildi. Bu yazı, demokratik bir geriye çekilmişlik vaazı idi; Cicero'suz Tusculum da olabilirdi pekâlâ. Aynı anda hem uzun soluklu hem heyecanlı olan kitabın onuncu bölümü en kaynayan delikanlılara, onların sıkıcı muaşeretten duydukları tiksintiye, soylu münzevilikten aldıkları zevke ve buna olan eğilimlerine, "ruhun durmaksınız uğuldadığı insansız doğanın tadına varan telâşsız kaçışa" adanmıştı. Eylemsizlikle coşkuculuğun

47 Anılan yazarların bir süre yaşadığı küçük taşra mahalleri.

48 Robinson Crusoe benzeri, seyahat ve macera romanları.

49 Goethe'nin 1773'te yazdığı *Genç Werther'in Acıları* romanı.

garip bir karışımı olan bu duygulu solipsizm, sökün eden burjuva toplumunun bireyciliğiyle, kapitalist iktisat insanının özgürlük atılımıyla birleşiyordu. *Bene qui latuit bene vixit*[50] – bu eski Roma hikmeti tüm çökmekte olan toplumlara eşlik eder, lâkin 18. yüzyılda yahtılmışlığa, eski bir kolektiften hem kaçan hem onu bertaraf eden iktisadî atom *pathos*'u ve kişi *pathos*'u da eklenmişti. Tabii daha eski, daha kuvvetli olan daima geri çekilişti, Hıristiyan geleneğindeki içe dönüklüktü, dış dünyadan ziyade kendi kendini kemiren o duyguydu. Bilhassa *Lutheryen Hıristiyan*'ın yuvası, 18. yüzyıldaki isyandan önce de sonra da orasıydı. Yalnız ruhla tanrısı, genelde, şimdi de özgül Nordik biçimi ve kış yalnızlığı haliyle, genel Hıristiyan macera ve kurtuluşunun ana sahnesidir. Nitekim tam da son sahici Protestan Hıristiyanın iradesi, Kierkegaard'm varoluşsal şikâyeti, öznel açıdan olduğu gibi nesnel açıdan da yalnızhğın bir yakınmasıdır, yalnızlığın Hıristiyanca tükenişidir. Yalnızlığın darlığına hiçbir zaman bu denli çaresizce hasret duyulmamış, hiçbir zaman böylesine zelil bir mağrurlukla tadına varılmamış, hiçbir zaman insanî varoluşa böylesine geniş bir yay çizerek teminine çalışılmamıştı. Yalnızlık bakımından Kierkegaard'm ahlâk sorularının hepsi monolojiktir; düşünümselleştirilmemiş temeli, küçük rantiyenin özel alanıdır bu soruların, ama nesnesi, zorunlu yalnızlığı içinde aynı zamanda Mutlak'la da bir olan birey gibi muazzam bir şeydir. Bireyin varoluşu içinde kendini anlaması: öznelliğe çağrı çıkartan bu şiâr, Protestanca yalnızlık olmadan meydana çıkamazdı. Kierkegaard'da ise bu tümüyle paradoksal bir nesneden kaçış eğiliminin diline dönüşür: en uzak semânın en derin maden ocağına doğru. Bu hal keder içinde bir mutluluğa dönüşmüş, mağarayı oturma odası gibi döşemiş, iyicene de yukarılara yerleştirmiştir: "Kederim şövalyenin kalesidir bana; kartal yuvası gibi, bir dağın tepesinde, bulutlara uzanmış... Oturduğum bu yerden aşağıya, gerçekliğe uçar, ganimetimi kaparım. Ama eğleşmem aşağılarda, avımı sarayıma taşırım. Ganimetim resimlerdir; onları bir halıya işler ve odamın duvarlarını o halıyla kaplarım. Böyle, bir münzevi gibi yaşar, her yaşantıda unutulmuşluğun vaftizini icra eder ve hafızanın ebediyetiyle kutsarım" (*Entweder/Oder* I [Ya/Ya da],

50 Bir köşede saklanmış olan, iyi yaşamış demektir.

*Werke*, Diederichs, I, s. 38). Bu zeminde bir iletişim mümkün değildir; olsa olsa, yalnızların kaleden kaleye, yalnızlıklarını sürdüren iletişimi mümkündür. Hıristiyan-narsistik arzu imgesi burada tuzla buz olur. Ve sonunda yine, yüceltilmiş bir tarzda da olsa, imge bencilliğe dönüşür; yalnız ruhla tanrısı, kapitalizmin anarşisinde büsbütün cezasız kalamazlar. Tamamen de suçsuz olmaksızın, hayal kırıklıklarını ve iğva edilmişliklerini, kederde buldukları mutluluğu ve inanılırlıklarım kısmen buradan alıyorlardır. Özel iktisadiyat başından itibaren bencilliğin en uç noktada sivrilmesini teşvik etti; iş hayatının ruhu buydu, bu ruhun en kararh karşıtlarının kaçış yolunu bile o tayin etti: bilhassa uç veya bilhassa derin yalnızlaşmaydı bu. Yalnızlık dûnyevî etkinlik içindeki girişimciyi de öylesine hükmüne aldı ki, o da kendi çıkarının keşişi haline geldi. Serbest rekabet kapitalizmi sütun üstünde yaşayan keşiş figürünün bir dolu olumsuz örneğini yarattı, kendi işletmesinin, sahiden sütun üzerinde yaşayan şeytanlarını ortaya çıkardı. Ama malüm, özel iktisadiyat özel olanı tüm kapsamıyla ödüllendirmeyi ne kadar iyi bilse de, yalnızlığı, hele bir kendini toplama veya bir iltica olarak yalnızlığa kaçışı, hele hele kanlı canlı yoğunlaşmışlığm, rahatsız edilmeden kendiyle kalmanın kadim arzu imgesini o icat etmiş değildi. Tıpkı bireyin kendisi gibi abartılmıştır ama sadece yapay veya şeyleşmiş değildir, sadece pıhtılaşmış soyutlama da değildir. Duyusal mutluluk ve tinsel barıştan farklı olarak yalnızlık, alternatifi yarenlikle beraber, *düzenlenmiş toplumda* da ayakta kalabilir – ötesi gelene kadar. Tabii değişmiş bir işlev ve artık kaçışa ait olması gerekmeyen bir arzu imgesiyle. Buna mukabil, en mutlu biçimde toplumsallaşmış insanın da onsuz kendine gelemeyeceği o küçük odanın bir arzu imgesi vardır. Bu tarz kaynaklar ve geri çekilme yerleri gayrı meskûn kalsaydı, cemaat de en az cemaatsiz yalnızlığın körleşeceği kadar boş kalırdı. Yalnızlığın ihtiyarlamamış, fildişi kuleye de tıkılmamış, kuvvetli tazeleyici dinlenmeler sağlayan hakiki düş imgesinin, gönüllü ve insana düşman olmayan çehresiyle, daha çok iş vardır önünde.

Bütün çocuklar yalnız doğar ama hep beraber büyürler. Bilhassa ilk insanlar cemaat halinde yaşar, bir grup oluştururlardı. Birey burada dışlanmış olandı, topyekûn vahşet çağında bu mah-

volmak demekti. Bedenin tutamağı, az gelişmiş Ben'in içeriği, kabile idi. Dolayısıyla gerçi organik başlangıçta kendini odak alan bir Beden-Ben vardır ama tarihsel başlangıçta cemaat durur. Cemaatin tehdit altında bulunduğu çağlarda, aynı hararetteki yalnızlık arzuları da yine ona yönelir. Yalnızlıkla çelişkiye düşmesi gerekmeyen, tersine, en azından *arkadaşlığın* küçük sıcak çemberi içinde onu içeren korunakhhk arzuları. Aynı zamanda süreklilik ve alışkanlığa dayalı sevginin de en önemli parçasıdır bu; nitekim evliliklerin çoğu aşk eksiğinden değil, arkadaşlık eksiğinden yıkılır. Arkadaşlık daha geç oluşur, ama tam da Werther'in dediği gibi "solgun yapraklar değil de meyve" odur. Büyük toplumsal gövdeye karşı kendini korumuş olan birey de, kendi dar çevresindeki bir kolektifi kutlar, onu yüceltir. Toplumun şüpheli hale geldiği anda yalnızlığın arzu imgesiyle beraber arkadaşhğınki de belirmiştir: kaçış olarak değil de toplumun ikamesi olarak, onun daha iyi işlenmiş bahçesi olarak. 18. yüzyılın sonlarına doğru ince düşünceli Christian Garve "Ahbaplık ve Yalnızhk Üzerine" ikili veya karşılıkh gözlemini yazdığında, içine kapanmaya karşı arkadaşlık galip geliyordu: "Değiştirilmeyen hava gitgide zehirlenir; dışarıdan gelen heyecanlarla, –ki bunlar arasında insanların sebebiyet verdikleri daima en kuvvetlileri ve en canlılarıdır–, değişmeyen bir ruh hali her zaman biraz hüzünlüdür." Ve arkadaşlık önce toplumu ikame etmeyi istemiş olsa da, o oranda belirgin biçimde, yalnızlıktan farklı olarak, bilhassa *Polis* duygusunun kırılmadığı dönemlerde ona bağlanmıştır. Değil mi ki, en mütekâmil arkadaşlık şöleni, insanı *Zoon politikon*[51] olarak belirleyen, hatta arkadaşlık etiğini basbayağı devlet etiğine bağlayan Aristoteles'e dayanır. Gerçi devlete bir ütopya atfetmemişti, fakat hâlihazır biçiminden çıkacak bir güzellik imgesiyle arkadaşlığa, etmişti. *Nicomakos'a Etik*'in sekizinci ve dokuzuncu kitabı, *Zoon politikon*'un her şeyden önce taşıdığı ve birincil olarak da arkadaşlıkta beliren insanîliği itibarıyla bu somut idealleştirmeye adanmıştır. Bizle-Beraber'in arşivi ve başını dayadığı yastık olan arkadaşlık açısından esas olan, "karşılıkh iyiliğini istemek ve iyilik dilemek ve bu karşılıklı hissiyatın saklı kalmamasıdır". Bu sonuncusu, arkadaşlığın, kendini kanıtladığı, yani birçok durumda

51 Politik hayvan.

bir bedeli olduğu yerde başladığı anlamına gelir. Bundan ötürü Aristoteles gerek *Nicomakos'a Etik*'te gerek bizzat *Politika*'sında (II, 5) sonraları manastır komünizminde sıkça başvurulan deyimi devreye sokmuştur: "Arkadaşlara her şey ortaktır" veya "Arkadaşın malı, ortak maldır". Ne var ki, arkadaşlığın unsuru olan bu eşitlik, dar çemberin ötesine geçmez; Aristoteles, sırf aksi takdirde cömertlik erdemi bertaraf olacağı için, özel mülkiyeti tavsiye eder. Arkadaş çemberi, kendi kemali icabı en mahdut *polis*'ten daha küçüktür: "Mükemmel anlamıyla arkadaşlık, çok kişiyle olmaz – nasıl ki aynı anda çok kişiye âşık olunamazsa." Toplumsal kemal derecesi olarak arkadaşlık, aşkın da üzerindedir: "Çünkü ruhu olmayana da, şaraba, altına da âşık olunabilir; arkadaşlık ise yalnızca insanlar arasında yaşar, mukabeleyi varsayar." Nihayetinde arkadaşlığın küçük kolektif idealinden, şaşırtıcı bir tarzda, büyüğüne de rabıtası kurulur: "Devletleri ayakta tutan ve yasa koyucunun gönlünde –adaletten de fazla– yatan, yine arkadaşlıktır. Zira birlik-bütünlük açık ki onunla akrabadır ve devleti yönetenlerin gözü de esasen buna dikilidir, ikilik, uyumsuzluk ise düşmanlık sayarak en fazla men etmeye çalıştıkları şeydir" (*Nicomakos'a Etik*, VIII, I). Adaletin talep ettiğini, arkadaşlık hiç dayatma olmadan gerçekleştirir; karşılıklı hakların çiğnenmesinin artık söz konusu olmadığı, dolayısıyla adalet fikrine bile hacet kalmayan bir birlik-bütünlüğü temin eder. Aristotelesçi ütopya, *inter amicos omnia communia*[52] ilkesindeki gibi, arkadaş çemberini devletten öne alır; köleci toplumun ortaya koyamadığı, münakaşadan arî bir mal olan politik mutabakat, korunağını arkadaşlıkta bulmuştur. Çok geçmeden, hitabet mekânını da orada bulur; örneğin Cicero'nun *Laelius de amicita*'sında[53] veya her zaman icra edilebilir ikili bir altın çağ imgesi olarak Castor ve Pollux'da.[54] Aristoteles'in arkadaşlığa atfettiği üç etkinlik: İyilik istemek, birlik-bütünlük, iyilik, onu iyice belirgin biçimde ütopik kılmıştır; buna uygun olarak ikili ilişkinin ötesinde arkadaşlık çoğunlukla yalnızca ütopik karakterli veya ütopik yönelimli gruplarda tutunmuştur. Bir kolektifi ikame etmekle kalmayıp onun küçültül-

52 Dostlar arasında her şey ortak olsun.

53 Arkadaşlık Üzerine.

54 Yunan mitolojisinde Zeus'un ikiz oğulları.

müş ön biçimini oluşturan veya gerçekleşmesini bölgesel bir temelde kolaylaştırmayı amaçlayan cemiyetlerde, tarikatlarda, gizli dinî cemaatlerde yaşadı arkadaşlık. Tüm anarşist ve federal ütopyalardaki, toplumsal yapıyı dağıtıp yerine yardımlaşmayı koyma tasarımlarındaki arkadaşhk düşü bundan ileri gelir. Her mensubunun birbirini tanıdığı ve eski arkadaşlığın halis likör tadının şiddetsiz hükmünü yürüttüğü, kendi kendini idare eden küçük cemaatler... Bu özlenen kardeşlik duygusu Amerika'nın ilk dönemlerinde Philadelphia'nın küçük yerleşimlerindeki komşuluk etiğinde biraz tenzilath olarak gösterir kendini: feodal dünya terk edilmiştir, varoluş kavgası insanlardan çok vahşi hayatladır. Kolektif, *İncil*'in, onlara hiç de yabancı olmayan biçimde, köylü demokrasisi temelinde vaz'ettiği komşuluğun dokusuna elle tutulacak kadar yakın görünüyordur. Amerika'da tüm bunların çıplak ödeme mecburiyetlerinden ötürü ayakta kalamayacağı, *community* [cemaat] jestleri baki kalsa da, çok geçmeden göstermiştir kendini; Avrupa'da ise, arkadaşlığa dair yahn düş imgesi, kısmen, sahici gerçekliğinin tartısı olan bir acılık halinde tezahür etmiştir. Dost çevresinden birisi olsa bile, orada bulunmayanın çekiştirildiği meşhur sohbet tarzı, arkadaşhk idealiyle aradaki, temiz yalnızlığın idealinden çok daha büyük bir gerilimi işaret ediyordu. La Rochefoucauld'un buz gibi soğuk gözlemi de buna dairdir: "*Dans l'adversité de nos meilleurs amis nous trouvons toujours quelque chose qui ne nous déplait pas*".[55] Schopenhauer da, ruh birliğine ilişkin şunları söylerken, bu vesileyi karamsarlığını iyice abartmak için kullanmaktan geri durur: "İnsan doğasının bencilliği buna [ruh birliğine] o denli aykırıdır ki, hakiki arkadaşhk, tıpkı devasa deniz yılanları gibi, sadece masallarda mı vardır yoksa bir yerlerde mevcut mudur, bilemediğiniz şeylerden birisidir." Bilhassa kapitalizmde arkadaşlık ampirik olarak kıt hale gelir, çünkü insanların çoğunlukla alışveriş vasıtasıyla ilişkiye girdiği ve hâkim bilincin istismarla dolduğu yerde, bu rekabet toplumunda, küçük arkadaşlık çevrelerinin varlığı bile anomalidir. Özel girişim iktisadiyatının başlangıçta, Adam Smith'in ideolojik ibadetinde, müttefik olduğuna inandığı sempati duyguları

55 "En iyi arkadaşlarımızın talihsizliğinde bile, yine bizi can sıkıntısından uzak tutacak bir şey buluruz."

ve ahenk umutları da değiştirmemiştir bunu. Sadece çıkar değil sempati de insan eyleminin zembereği sayılıyordu bu anlayışta; nasıl ki çıkarlar arası piyasa mübadelesi ortak refahı sağlayacak görünüyorsa, sempati mübadelesi de tüm bireysel farklılıklar arasındaki toplumsal dengeyi tesis edecekti. Ancak her ne kadar *selfish*[56] sistemi tıpkı dünya gibi kendi etrafında dönse de, aynı zamanda toplumsallığın güneşi etrafında da dönüyordu; arkadaşlığın toplumsal olarak genişleyen düş imgesi kapitalist sistemde gerçi uzaktan gönderir ışınlarını ama bu ışınlar her yerdekinden daha az etkilidir. Aristoteles antik *Polis*'i oluşturan köle sahiplerinin arkadaşça, yüksek ama kesinlikle çelişkili veya nadir olmayan bir ideal olarak birbirlerinin iyiliklerini isteyerek bir araya geldiklerini görmek isterken, kapitalist kolektif, –bu adı koyabileceksek–, *homo homini lupus*'tan, tekellerin kavgasından başka bir şey değildir. Öylesine bir işletmesel ve mekanik harala gürele vardır ki, arkadaşlık bir ikame bile, tıpkı yalnızlık gibi, bir kaçış sağlar ancak. Üst birlik ve federasyon ütopyaları, arkadaş grubundan doğacak yeni bir kolektife bakınırlar; daha önce değinildiği üzere, bu tarz sosyal ütopyalardaki ikameci yandır bu. Marksizm, ceberut devlete ne denli radikal biçimde karşı olsa da, arkadaşlıktan, komşu cemaatinden ve ihyâ edilmiş küçük işletmeden bir selâmet veya hele bir dönüşüm ummaktan uzaktır. O, diyalektik olarak kapitalizmden çıkan son derece gelişkin üretim kategorileriyle düşünür; evet, bu muktedir devletin bile, sönümlenmeden önce ele geçirilmesi ve devrimin düşmanlarına karşı kullanılması gerekir. Buna rağmen arkadaşhk eski umut olarak yaşamaya devam eder, tam da sınıfsız toplum imgesinin içinde yeni bir arzu ve yaşam boyutuyla genişler. Özsel olarak gruplarla sınırlanmış ve ulusal hatta uluslararası geniş bir kolektife, bir şöhretsizler kolektifine ancak dolaylı biçimde uygulanabilir iken, şimdi potansiyel olarak mevcut bulunan grupları ve çevreleri içinde, yani Sovyetlerde, artık başka yerlerdeki gibi gayet müphem ve nafile olmayan bir kardeşliğe sahip olur. Yalnızlık gibi arkadaşlık da, gruplar içinde, asla yalnızca şeyleştirilmiş veya sahici kolektifin belirmesiyle kaybolacak bir ikame halinde mutlaklaştırılmış olmaz. Nasıl yalnızlık, toplumsal boşluğa düşmeyi gö-

56 Bencillik.

ze almaksızın cemaatten kopamazsa, –neticede yalnızlığın *soyut alternatifi* değil bir *tamamlayıcısı* olan–, arkadaşlık da kolektife sıcaklığını, yoğunlaşmış ve elle tutulur somutluğunu verir. Arkadaşlık sınıfsız toplumda da yakınlığın Bizle-Beraber'inin arzu ve yaşam durumu olarak kalır, artık dışlaştırılmayan özneler arası ilişkilerin genişliğini somut Biz'le ve beraber-olmayla doldurur. Sosyalizmin benimsediği özgürlük, eşitlik, kardeşlik üçlemesinin ana sesi, gerçi şimdiye dek pes perdeden ve kesik kesik de olsa, şüphesiz, kardeşliktir. İnsanlığın kardeşçe birliğine, kulağa modası geçmiş gibi gelen bu eski toplumsal imgeye dair tazeliğini koruyan ve duygusallığa boğulmamış ne varsa, arkadaşlığın işaret levhasındandır; ama onda da, gidilecek yön veya öz, gösterilmemiştir daha.

### *Birey ve kolektifin ikili ışığı*

İnsanların Ben yoksulu olarak sahne almalarını bekleyemeyiz. Hiç kimse bıkmaz, kendi çerçevesinin içinde bir birey olmaktan; o çerçeve istediği kadar zayıf, istediği kadar solda sıfır olsun. Kendi ayakları üzerinde durma arzusu, dik duruşla yakından akrabadır. Her insanın içinde, tabi değil bağımsız olma arzusu-iradesi vardır, daima önü kesilen. Bu irade kendine ait bir odada yaşar veya onun özlemini çeker, eksik kaldıkça daha fazla özlem duyar buna. Özel iktisadiyatın, şu sözümona serbest rekabetle beraber, kesin olarak sonu gelecektir, bizzat kapitalizmin içsel gelişmesiyle gelecektir bu son. Fakat burada bile, bu sona yaklaştıkça daha da keskin biçimde, sporda, savaşta, bireyin bir değerinin olduğu, temayüz edebildiği alanlar aranır. Nasıl bireyci iktisattan önce de bir Ben'i içeren, bir Ben'i koruyan bir öz var idiyse, yine tümüyle değişmekle beraber, ondan sonra da olacaktır bu. Aşırı bireyci çağın bir defa meydana getirmiş bulunduğu sivrilme istidadının iz bırakmadan kaybolması da pek ihtimal dâhilinde değildir. *Laissez faire, laissez aller* hafızalardan silinecek olsa bile, acar bir delikanlı, erişkin bir özne, vesayete rıza göstermeyecektir. Şahsiyet en yüksek mutluluğu temsil etmemekle beraber, mutsuzluk anlamına da gelmeyecek veya –toplumsal alanda canlı bir renk olarak– öyle hissedilmeyecektir. Olmuş bir bi-

reyin kendisini başkasıyla karıştırılmayacak, kişisel bütünlüğüne halel getirilemeyecek birisi olarak görebilmesi için bir 'büyüklük' göstermesi de gerekmeyecektir. Her bir kişi, kendine ait hissettiği, başkalarında ise ender olarak farkına varabildiği duygulardan, umutlardan oluşan rengârenk bir bulutla çevrilidir, oysa bu bulut başkalarını da kuşatır ve her bir kişinin etrafında, toplandığında, grup halindeyken yitip giden bir 'ne'lik vardır. Bunun salt kapitalist temeldeki bir amaç etrafında oluşan gruplarda yitip gitmesi, zaten doğaldır. Ama hiç kuşku yok ki, bireyin etrafındaki gayet insanî yaşam ışığından bir parça, sözümona organik bir kolektif, sürü karakteriyle tezahür ettiğinde yitecektir asıl. Faşizmin gösterdiği gibi, kalabalığın coşması her zaman yüce değildir; burada da mesele, o kalabalığın hangi insanlardan meydana geldiği ve bunların kendi geliştirdikleri hükümlere dayanarak ne kadar bildikleridir. Faşizmde, *in corpore*,[57] esas itibarıyla silinmiş, sorumsuz tutulan bireylerden yalnızca bir sersem değil, bir canavar çıktı, her anlamda adsız, adı konamayacak derecede korkunç bir canavar. Aklını başına almanın bir parçası da, o sıralarda nasıl göründüğünü bizzat görmesi için bireye bir ayna tutmaktır. İnsan yüzünün o vakitler nasıl silindiğini ve o yüzü nasıl yeniden doğurabileceğini kendi kudretiyle görmesi için. Solda sıfırlardan ve gayrı-insanların paniğinden teşekkül etmeyen, bambaşka bir grup içinde.

Benlik ve 'yalnızca Ben' ne dereceye endişeye şayansa, salt Genel olan da o derece zavallıca veya dehşet verici olabilir. Günümüzde ağırlıkla geçer akçe olan Ben-oluşun kökeninde girişimci vardır, fakat salt boş Gayrı-Ben'in de kökeninde o vardır ve o, uzun bıçaklar gecesinin[58] gösterdiği gibi, zıvanadan çıkmış haliyle de girişimcinin işine yarar. Demek bizatihi kolektif, üzerinde hatta karşılarında yükseldiği bireylerden bağımsız olarak, yekten bireylere koz olarak kullanılamaz. Bir kere, Genel'in en kuru tarzı, ruhsuz işletme'nin genelliği, doğrudan doğruya, özel iktisadiyatla helâk olmuş Benliğe tekabül eder. Kapitalist Ben

57 Bütün olarak.

58 1934'te Hitler'in emriyle nasyonal sosyalizmin pleb tabanını temsil eden ve burjuvazinin ve yerleşik elitin tasfiye edilmesini savunan SA (hücum kıtaları) önder kadrosunun öldürüldüğü gece.

güzel olmadığı gibi, hâlihazır kapitalist kolektif de hiç güzel değildir; kapitalist özel iktisadiyatla sayısal ve çok defa görünüşte bir zıtlık içinde diye bu kelimeye bir altın tınısı atfetmek saçmadır. Artı değerin temellük biçiminin özel oluşunun aksine fabrika emeğinin kolektif olması itibarıyla çelişkilidir onunla, fakat bu, kapitalizmin deyim yerindeyse birey-üstü birimlerini tüketmez. Geç dönem sermayenin zaten ilericiliğini yitirmiş kolektivizmlerini de tüketmez. Zaten kapitalizmin krizinin büyüttüğü güvensizlik, sürü arzularını kuvvetlendirmiştir. Zaten tröstlerin oluşumu eski orta zümreyi giderek bir memurlar alayı haline getirmiştir, hepsi aynı siliklikte, ürkek bir sorumsuzluk gayretindedir. Tehlike zamanlarında sürü güdüsü nasıl insanları yığın haline getirirse, ama devrimci cesaretle değil de panik halinde, memurlaşma eğilimi de küçük dişlilerden oluşan bir kolektif yaratır, sosyalist kolektifin olacağından çok daha katı. Sonra, yine şu uzun bıçaklar gecesiyle ilgili: Ben olmama ve bizatihi kolektif olma arzusu, kapitalizmi ayakta tutmaya yardımcı olacak en güçlü araç olarak kullanışlı değil miydi, total devlette? Faşist "millî cemaat" var olalı beri, bireyliğin artık kapitalizmin özelciliğine ram olmakla itham edilmekten kurtulmuştur: *Kolektif olan da en az özel kadar iş âlemiyle uyum sağlar pekâlâ.* Kapitalizm için en az bireysel olan kadar kullanışlıdır, krizde, kapitalizmin geç vakitlerindeki ölüm korkuları içinde de – o sıralar bilhassa kullanışlıdır. Devleti putlaştırmayan, yani saf kapitalist-demokratik ülkelerin bile, öteden beri, işlere zararı dokunmayacak şekilde bireycilikle özgül bir kolektifin dengesini kurmaları dikkate değerdir. 1849'da Fransa Cumhuriyeti'nin Dışişleri Bakanı olan büyük demokrat Tocqueville, bu burjuva kolektifini ilk olarak despotik sureti içinde Amerika'da sezinlemiş ve ifşa etmişti (*De la démocratie en Amérique*, 1835-1840). Tocqueville tam da en gemlenmemiş özel iktisadiyatın ülkesinde şu sonuca varmıştı: "Demokratik tiranlıkta, belirli bir despotun olmaması, kolektif ve anonim despotizmi telâfi etmez; bu despotizmin baskısı ve aptallaştırıcılığı, toplumsal organizmanın her hücresine fark edilmeden sızabildiği oranda, daha fazladır." Liberal demokratın eşitliğin içine oturtmayı önerdiği "kişisel özgürlük güvenceleri" o kadar ilginç değildirler ama onlar da

gösterirler ki, en serbest rekabetin ortasında bile kolektif mevcuttu ve kesinlikle sosyahzmi anıştırmayan bir kolektifti bu. Sosyalist kolektif sınıf bilinçli proleter kolektifi olacaktır, asıl yüksek biçimine ise sınıfsız toplumda kavuşacak, burada da birey hiç kaybolmayacak, hatta insanîleşme kuvvesi bakımından ilk kez özgürleşecektir. Mücadele eden proletaryanın kolektifi, kendi üretiminin kapitalizmce temellüküne karşı protestodur. Lâkin bu protesto, öznel bir çelişkinin ifadesi olarak, öznelliğin bireysel var olma ve etkileme biçimleri olmadan olamaz. *Birey ve kolektif, her ikisinin de işlevleri değişmiş olarak*, devrimci sınıf bilincinde kendine mahsus biçimde iç içe geçmişlerdir; vulger Marksizmin zannettiği gibi birbirinin alternatifi olarak değil, etkileşim içindeki uğraklar olarak. Bireylerin kendileri olmaktan çıkarak coşkuyla bir kolektif içinde erimesi, devrimlerde de kısa bir süreyle sınırlıdır; faşizminki gibi bir devrim aldatmacasında veya derviş hareketlerinin gerici olanlarında daha sık görülür bu. Toplumsal devrimin nesri bireysel cesaret gösterir ve bu cesareti talep eder, en küçük gruba kadar şeffaf önderlik ister, dayanışma içinde kişisel mertlik ister. Örneğin, eleştirinin sadece hak değil ödev olduğu ve bu ödevin bir disiplin uğrağını, güvenli, doğru, yanılmaz bir dayanışmanın bir işlevini teşkil ettiği Sovyetler Birliği'ndeki gibi müstesna bir mertlik. Birey burada bir bakteri veya maval okuyan bir gevezelik değildir, kolektif de lâkaytlık, durgunluk, konformizm ve ahlâk polisi değildir; sınıf bilinçli, hele smıfsızlaşmış kolektif yeni baştan *bir üçüncü boyut oluşturur, şimdiye kadarki bireyliklerin ve şimdiye kadarki kolektifin arasında, daha iyisi üzerinde bir üçüncü boyut.* Henüz sahici bireyler olmadığı gibi, henüz sahici kolektif de yoktur; hakikisi, *çok kişili, çok sesli dayanışmanın* yolu üzerindedir. Somut ütopyanın kolektifinin şiârı, bildiğimiz ve anlaştığımız üzere: Herkesin yeteneği kadar üretmesi, herkesin ihtiyacı kadar tüketmesidir. Komünizm bundan başka bir şey değildir, onun kolektifi nihaî düzen çerçevesi içinde özgürlüktür, karınca yuvası değildir, dünün bir çoğunluğunun normlara bağlaması değildir. Sosyal ütopyalar vesilesiyle yukarıda söylemiştik: "Tam da somut düzenin somut özgürlükteki iradî içerikle rabıtası, her türlü yalıtılarak kavranmış salt soyut kolektife karşı, sınıfsız bireylerin

içinden doğacağına bireylerin karşısına çıkartılan bir kolektife karşı doğal hukukun mirasını korur." (*Umut İlkesi*, 1. cilt, s. 658) Bu miras hem bireysel hem kolektif, nihâi sonun (sınıfsız toplumun kuruluşu ve dal budak sarması) bihncine odaklanan dayanışmadan tevarüs edilmiştir. 1789'dan beri özgürlük ile kardeşlik arasına konan ve demokrasinin mühim savaş çığhğı da olan eşitlik, Marksist açıdan, özü itibarıyla (Tocqueville'i çileden çıkartan) düzleyicilikle karıştırılacak durumda değildir. Engels'in istikamet çizici belirlemesi şudur: "Proletaryanın dilinde eşitlik talebinin... iki anlamı vardır. Ya apaçık toplumsal eşitsizliklere, zenginlerle fakirlerin, efendilerle kölelerin, safa sürenlerle açlıktan ölenlerin oluşturduğu tezada karşı doğal bir tepkidir – nitekim ilk başlarda, örneğin köylü savaşlarında tam da öyledir; bu haliyle devrimci içgüdünün yalın ifadesidir ve meşruiyetini de bundan ve yalnızca bundan ahr. Veya, burjuva eşitlik talebine tepkiden doğar, bu taleplerin az çok doğru olanlarını, daha ileri gidenlerini ahr, işçileri kapitalistlere karşı onların kendi iddialarına dayanarak ajite etmek için kullanır; bu durumda burjuva eşitliğiyle beraber yükselir ve düşer. Her iki durumda da proleter eşitlik talebinin sahici içeriği, sınıfların ortadan kaldırılmasıdır. Bunun dışında her eşitlik talebi mecburen saçmalaşır." (*Anti Dühring*, Dietz, s. 129) Gelmekte olan, olumlu anlamda farklı bir özgürlük düzenine yüzünü dönerek, daha da keskin konuşur: "Eşitlik önermesi... hiçbir imtiyazın olmamasıdır, yani esasen olumsuz bir önermedir, şimdiye kadarki tüm tarihi kötü ilan eder. Olumlu içeriğinin yokluğundan ve bütün eskiyi elinin tersiyle bir kenara atmasından ötürü, bir büyük devrimin kotarılmasına (1789-1796) olduğu kadar, sonraki kalın kafalı sistem imalatçılarına da uyar. Oysa eşitlik=adalet denklemini en yüksek ilke ve nihâî hakikat olarak koymaya kalkmak, saçmadır. Eşitlik yalnızca eşitsizliğin karşıtı olarak var olur, adalet de adaletsizliğin. Demek ikisi de eski topluma karşıtlıkla malûl, yani bizzat eski topluma bağlıdırlar." (*ay.*, s. 427) Bu tespitle, sınıfsız kolektife düzleyicilik atfedebilecek her türlü yanlış anlama bertaraf edilmiştir; düzleyici eşitlik, vasatlığın diktatörlüğü olurdu. Düzleyicilik proletaryanın gerçek dünyasına da uzaktır. Marx bu statikliğe karşı şu dersi verir: "Proletar-

ya zafere ulaştığında asla mutlak olarak toplumun bir tarafı olmayacaktır, çünkü onun zaferi, kendi kendisini de karşıtını da ortadan kaldırmak içindir." Sınıfsız kolektifin gerçi bireyleri üzerinde haklı bir ağırlığı vardır, çünkü onların yüzlerini ortak bir yöne çevirtiyor ve o yöne doğru yürüyüş düzenini temsil ediyordur. Fakat kolektifin bu ağırlığını oluşturanlar asıl bireylerdir; ideal kolektif asla bir sürü olamaz, kitle de olamaz, hele işletmenin kolektifi hiç olamaz. O, aynı insanî-somut hedef içeriğiyle dolu iradelerin çok sesli yön birliği olarak, özneler arası dayanışmadan çıkacaktır.

### *Biraradalık tarafından kurtarılan birey*

Şimdiye dek ne sahici Ben'ler hayata geçmiştir, ne de sahici bir Biz. Her ikisinin de parlak zamanı gelmemiştir, gelirse de hem içerikleri hem şimdiye kadarki biçimleri değişmiş olacaktır. Ben gerçi korunabilir, ama burjuva bireyin o kadar gururlandığı, kişiliğin bütünlüğü denen şey korunamaz. Tam tersine, kişiliğin bilhassa açık olduğunu görürüz, her seferinde aynı buketi yapmadığı için iyi olan iyi bir bahçıvan gibi. Hiçbir Ben hâlihazır haliyle ve yapabildikleriyle mukayyet değildir, çekirdeği yenilenemeyecek kadar, kendi çeperlerince şaşırtılamayacak kadar bitmiş değildir; Benlik, kendi kendisinin mezar yazıtı olur yoksa. Kolektifin de, erişilen sosyahst içeriğiyle, temelden değişmiş bir biçimi olacaktır. Çıkar birlikleriyle, hele burjuva toplumunun devletiyle bir ortak noktasının olmayacağını tekrar tekrar temin etmeye hacet yoktur; çünkü Genel Olan bunlarda yalnızca soyut ve lâfta idi. Gûya partiler üstü olan burjuva devleti, gerçekte egemen sınıfın baskı aygıtıdır, malûm. İşbölümü ve sınıf oluşumu uyarınca baskı aygıtı hiçbir zaman eksik kalmadığından, kapitalizm öncesi çağın bağlı iktisadının mümkün kıldığı daha büyük genel yapılar da kolektife model olamaz. Novalis'ten beri, daha temellendirilmiş biçimde Saint-Simon'dan beri, ortaçağın yaşam toplamına özlemle bakma alışkanlığı çıktı. Hatta üstelik sosyalizm yoluyla yeni bir ortaçağa doğru yürüme düşleri görüldü; anlamsız bir düştür bu, anlamsız olmadığı yerde de kolektifleştirme olarak değil, klerikal faşizmin zümre devleti denemesi olarak zuhur etti.

Sınıfsız kolektifte ise, her sınıflı yani görünüşte genele şâmil yapıda aslî önemde olan baskının yeri ve nesnesi olmaz. Buna uygun olarak, oluşan yeni toplumsal genel, yeni bireyleri dışlamaz; tersine, sınıfların yok olmasından sonra bireyler, insana dost bir cemaate giden yolda ilk defa alan bulurlar kendilerine; bu evin çok odası vardır. Ben'den Biz'e bir yay çizilir. Kolektif üretim biçimi kesin olarak özel temellük ve mübadele biçimine isyan ettiği zaman çizilir bu yay; birey artık bireysel kapitalist veya engelleyici bir zevzek olmadığı zaman. Kolektif böyle olmayıp gerçekten topyekûn hale geldiğinde, yani yeni bireyleri şimdiye dek hiç olmayan bir biçimde kapsadığında. Bireysel kurtuluşla Marx'ın *Kapital*'de yaptığından daha yoğun meşgul olan görülmemiştir; Marx, insan bireyi için de geçerli olan *Totum*'dan[59] hareketle uğraşır bununla. İşbölümüne karşı ve insanın mahvına karşı mücadele ancak oradan hareketle bulur yolunu: "İşin özel parçaları farkh bireyler arasında bölünmekle kalmaz, bireyin kendisi bölünür, birey işin bir parçasının otomatik motor takımına dönüştürülür... Yaşam boyu bir iş gerecini kullanmak üzere uzmanlaşmanın yerini, yaşam boyu makinenin bir parçasına hizmet etmenin uzmanlığı alır. Makineler, işçiyi çocukluğundan itibaren makinenin bir parçasının parçası haline getirmek üzere istismar eder." (*Das Kapital*, I, Dietz, s. 378, s. 443). Kapitalist fabrika kolektifinin analizinden sonra, "bir toplumsal işlevin ayrıntısının taşıyıcısından ibaret olan kısmî bireyin yerine, değişik toplumsal işlevlerin onun için birbirini izleyebilecek faaliyet biçimlerini teşkil ettiği topyekûn gelişmiş bireyi koymak" bir ölüm kalım meselesi haline gelir Marx'a göre (*ay.*, s. 513). Bu topyekûn geliştirilecek birey, hep, genel çıkarın bireysel çıkara sadece lütufta bulunmayıp esasa dair hedeflerde onunla örtüştüğü bir toplumsal bütünü talep eder. Ancak ondan sonra, sınıflı toplumun kâh *bireyin onuru* üzerine, kâh *hakiki ahlâkın genel niteliği* üzerine sarf ettiği büyük sözler anlamlı hale gelecektir. Bağımsız olarak kendiyle baş başa kalmaya duyulan, kiniklerin kanaatkârlık yoluyla ulaşmaya çalıştığı özlemin de yeri vardır burada; birey *artık fıçıya ihtiyaç duymayacaktır*. Genç Scipio'nun[60] çevresinde doğan (*humanitas*

59 Bütün.

60 Antik Roma'nın en önemli *patrici* (soylu) ailelerinden.

sözü oradandır), Rönesans'ın, İngiliz ve Alman klasisizminin kişilik idealinde *mutatis mutandis* tekrarlanan, kültürel doygunluğa varmış insanî bireysellik ve buralarda yalnızca bireysel olarak mevcut olan özdeğer (*persona proprie singulis tributa*,[61] der Cicero), *artık aristokrasiye ihtiyaç duymayacaktır*. *Genel Olan* tarafında ise, Stoacı, Hıristiyan, Kantçı hükümlerdeki genellik vardır; hem herkesi eşit derecede yükümlendirmeleri, hem de sınıfsal-insanî hedefleri itibarıyla geneldir bunlar. Kant, istisna tanımadan hüküm veren ahlâk yasasındaki kategorik emriyle, ahlâkî kolektifin en biçimsel ama aynı zamanda en radikal işaret levhasını dikmişti. Burjuva toplumunun feodal çağın alacalı bulacalı zümrevî ve yerel hukuklara karşı vaz'ettiği, bürokratik biçimde vaz'ettiği hukuksal yasanın genelliği, ahlâken yükseltilmişti burada. Buna, her şeyden önce, genel insanlığa her bir kişi nezdinde duyulan saygının ifadesi olan, iyinin kolektif hükmünü veya ampirik dünyada *Citoyen* dünyasını temsil eden *Citoyen* imgesi ekleniyordu. Genel Olanın böylesine yüce bir anlatıma kavuşması, her iradenin dûsturu olarak genel bir yasama ilkesinin bu kadar kesinlikle öngörülerek tasavvur edilmesi, enderdir. Fakat bununla *in facto*[62] yalnızca Fransız burjuva toplumunun geçici bir ideolojisinin mutlaklaştırıldığı ve özsel olarak gayrı-genel, genele zıt olan sınıflı toplum sürerken, somut-genel ahlâkî yasama ilkesinin –hele ki *in facto*– asla geçerlilik kazanamayacağı da başka hiçbir şeyin olmadığı kadar açıktır. Ahlâkî kolektif, bu nedenle ancak sınıfsız toplumda anlamlı hale gelebilir; o zaman ahlâkî iradî eylem de *kendi genel geçer hükmüyle ilgili her duruma kural koymaya ihtiyaç duymayacaktır*. Bir insan, Kant'ın talep ettiği gibi, kendi kemalini ve başkalarının esenliğini eylemlerinin amacı kılacaksa, *rebus sic stantibus* zaten kendisini araç olarak kullanan sömürücünün esenliği olmayacaktır bu. Tam da kategorik emrin ahlâkî etkililiği, artık sınıflara bölünmemiş bir toplumu öngerektirir. Veya mistik Sebastian Franck'ın pek mistik olmayan sözleriyle: "Kişisel çıkar olmasa, *İncil* o kadar ağır olmazdı"; mülkiyetsiz olmadıkça, etik yoktur. Her kişinin onuru, ancak böyle, yeni veya sahici kolektifle güvence altına alınabilir ve aynı adımda ye-

61 Kişilik, sahih olarak, bireylere dayanır.

62 Fiilen.

ni sahici kişilik, baskısız bir kolektifin ve içi boş olmayan, yani kolayca istismar edilemeyecek bir genelliğin güvencesini oluşturur. Can verecek olan, ütopik-içeriksel hedeftir; bu hedef, hem kendi başınahkta hem biraradalıkta, *insanî bilinmezin aydınlatılması, Kendi'mizle Biz'imizin özdeşleşmesidir*. Dayanışma buraya doğru gidişten ibarettir, bu modelin bir tek denemesiyle yeterince çok sesli bir dayanışmaya, yeterince zengin bir kolektife varılmaz. Tekrarlarsak, yalnızhk ve arkadaşlıkta da olduğu gibi, bireyle kolektif birbirine alternatif değildir; alternatifler, görünüş olarak, duyusal mutlulukla tinsel barış veya *vita activa-vita contemplativa* arasındaki soyut-şeyleştirilmiş çelişkilerle sınırlıdır. Sınıfsız toplum, kendiyle yüzleşen ilerleyişi içinde bu şeyleştirilmiş uğrakları arkada bırakır, eritir onları. Fakat tıpkı yalnızlıkla arkadaşlık gibi, bireyle kolektif de sınıfsız toplumda baki kalırlar – *yol ayrımı* değil ama *birbirlerinin tamamlayıcısı* olarak baki kahrlar. Diyalektik biçimde içlerinden dolanan ve her ikisini de koruyup yücelten üçüncü unsur, bu canlı sentez, değindiğimiz üzere, sınıfsız kolektiften başka bir şey değildir. Mamafih artık yeni, sınıfsız, ucu açık-ütopik bir kolektiftir bu, orada kısmî bireyler ve kısmî kolektif, ikici biçimde şeyleştirilerek, kaskatı karşıt değerler olarak zuhur edemezler. Bireylerle kolektifin bu sentezi, toplumsal uğrakların yanlış biçimde şeyleştirilerek kutupsallaştırılması durumunun aşılmasının *adı da, yine kolektif olacaktır*: *sınıfsız kolektif*. Çünkü o, biraradalığın zaferini, yani toplumun topyekûn veçhesini temsil eder; fakat bu zafer aynı zamanda bireyin kurtuluşudur. Sınıfsız sentezde, Marx'a göre hem mutlak anlamda gelişmiş bireyi hem sahici genelliği açığa çıkaracak olan, aranan *Totum* etkisini gösterecektir. Neticede, hedefin içeriğindeki bu *Totum*, insanın henüz kemale ermemiş içeriğinin *Totum*'u olduğu için bir *Totum*'dur. Her insanı ilgilendiren ve nihâî içeriğin umudu olan Genelliğin sesi duyulur, ilk ışıkları görülür orada: Yabancılaşma yerine Biz'in, insanın kendiyle ve onun dünyasıyla özdeşliği.

# 48
# GENÇ GOETHE, FERAGAT ETMEYİŞ, ARİEL

"Hisset! Sağalacaksın
Yeni günün bakışına güven."
– Goethe, *Faust* II/1, Koro

## *Tahrip arzusu*

Daha çocukken, uslu tutulmaktan pek hoşlanmaz insan. Bir tahrip güdüsü sabittir, küçük Goethe harekete geçirmiştir onu. Bu güdü, güzel bir öğlen sonrasında, ev sükûnet içindeyken, sokağa tabak çanak atmaya sevk etmiştir oğlan çocuğunu; "kırılmaları çok zevkli"dir zira. Bu zevke, daha belirsizce, bir şeyler yapma itkisi eşlik eder; ücra bir odada doğması, uygundur bu itkiye. "Ben büyürken, sevdiceğim, daha hüzünlü değildi orası, ama daha özlem yüklüydü". Ama büyük şeyler, pencerelerin ardında olup bitiyordu: düzlük, fırtına, güneşin batışı, aynı zamanda yakın ve dost olan bir yabancı dünya. Çocuk öteki çocukları oynarken görüyordu, komşuları bahçelerinde gezinip çiçeklerine bakarken, insanlar birbirlerini dikizlerken. Goethe devam eder ve üzerindeki bu tesiri şöyle özetler: "... bunlar bende erkenden bir yalnızlık duygusu uyandırdı, bu duygu da bir özlem doğurdu... çok geçmeden ve sonrasında tesirini daha bariz gösterecek bir özlem." Yeni yetme, şüpheli arkadaşlarla takılır, eve girip çıkacak bir gizli geçit bulur, yalan söylemeyi öğrenir. Hafif, neşeli, genç ve sıcak anne zaten bir şeye zorlamaz onu, lâkin haddinden fazla kesinlikli bir baba ve çemberi dar çizilmiş bir yaşam, hiçbir şeyi fazla kesin kabul etmemeye davet ediyordu. İyi yetiştirilen de tutamaz kendini – hele, özlenen üniversite öğrenciliği zamanı yaklaştığında. Goethe şu duyguyla terk etmiştir baba evini: "Zincirlerinden kurtulmuş, eğesiyle zindanının parmaklıklarını kesmeyi tamamlamak üzere olan bir mahkûmun yaşadığı gizli sevinç, günlerin geçip de Ekim ayı yaklaşırken benim hissettiğimden daha büyük olamazdı." Demek, yola koyulan oğul, daha yakın akrabası olan, kendi gibi olan bir hayatı arıyordu, zinde bir hoşnutsuzlukla.

Tehlikeli arayış, yabancı dünyaya açılmıştır şimdi, yabancıya karşı. Çocukluğun 'ne bileyim'i aynı anda hem giyinir hem soyunur: güzel kızdır işte o. Çocuğun Gretchen'a aşkında bu neredeyse hiç anlaşılamamıştır, şimdiyse huzursuz edici mutluluk hararet basmış suretlerle yollara düzülür. "Sabah parıltısındaki gibi/ Ateşinle kuşattın beni/ İlkbahar, sevdiceğim!" – en saf haliyle, gençliğin açılışıdır bu. "Ötüyor bülbül/ Sisler vadisinden, bana aşkıyla/ Geliyorum, geliyor!/ Nereye? Ah, nereye?"[63] –gençliğin kadim sisindeki o kemirici körlüktür bu da. Kendi kendine bile sadakatsiz, hiçbir sükûnette sükûn bulamayan âşık, Friederike'ye şunları yazar: "Neşem yok, mutluyum! Hissediyorum bunu, oysa sevincimin tüm içeriği, sahip olmadığım, ne olduğunu bilmediğim bir şeye olan özlemin dalgalanmasından ibaret." Bu yılların duygusu ölçüsüzdür, bütün o nesnelerine rağmen neredeyse nesnesizdir. Uçlar arasında eğleşir, acının da sevincin de en uç sınırlarına taşar. Reel kız kolayca tasavvurdaki kızla karışır, onun ışığına boğulur kolaylıkla; genç Schiller, gerçekte aralarında ima ve belirtilerden öte pek bir şey olmayan Minna'yla ilgili melankolisini, Laura'yla ilgili fantezilerini nazmetmiştir. Bu ütopik duygu hali ("Ölüm birader ve Şehvet hemşire"de[64] vardır), çok daha somut olan Goethe'ye de asla yabancı değildir: Erotik fantezi fazlasının en açık ve acı belgesi, *Werther*'dir. Bu aşk duygusunun şimşek hızı, ütopik mecralara akar ama ince hassasiyetin gözyaşı yatağında bulamaz yerini. "Size artık tek bir yakarışım var; Sizden başkasını tahayyüle muktedir değilim ve çevremdeki, dünyadaki her şeyi ancak Sizinle rabıtası içinde görüyorum." Bu kıza duyulan sınırsız aşk, Lotte'nin ve mutluluğun sınırsızlığı olarak, "onunla beraber dünyanın daha ıraktaki, örtülü bahtiyarlıklarını aramak" olarak görünür. Aşmış, ütopik bir kemale ermiş, tabii böylece idolleşmiş bir aşkın muazzam kudreti, gerçeklikle olan çelişkisinde yapayalnızdır ve kendi kendini kemirir, gerçeklik karşısında zaafa düşer ve onun altında kalır. Fakat Werther'in intiharı genç-

63 Goethe'nin yirmili yaşlarının ortasında yazdıklarından.

64 Schiller'in dizelerinden.

lik düşlerinin dolgunluğunun ödediği bedelin yalnızca bir yüzü, diyebiliriz ki bedel ödemenin pasif biçimidir. Erotik nazımda en azından çerçevesi itibarıyla sosyal nesir de vardı: Bu nesir dar kafalı küçük burjuvaların ve havaî-arsız soyluların temsil ettiği dünyadan duyulan tiksintide gösteriyordu kendini. Werther'deki gençlik, yalnızca ütopik aşk uğruna kendini yok ediş değil, bu politik tiksintidir de, nitekim bu müthiş acı 1770'lerde cereyan edişiyle, *Sturm und Drang*'ın toplumsal ataklığına karışır. Aşkı, şahsiyeti, kuvveti, sahiciliği, özgürlüğü, güzelliği, sezgiyi hem engelleyip hem yozlaştıran düşman bir topluma karşı saldırganlığa karışır, yani. Goethe, *Şiir ve Hakikat*'i yazdığı sıralarda [1811'den itibaren] Werther'in erotik yaşantısını artık pek hatırlamıyordu (ancak *Marienbad Mersiyesi*'nde aktardığı deneyim, "uğruna çok ağlanan o gölgeyi" yeniden çağıracaktır); Werther zamanının *Şiir ve Hakikat*'in on üçüncü cildinde ve saray adamı Goethe'nin hafızasında yeri yoktur; politik açıdan da yeri yoktur. Goethe mecburen tekrarlayan her şeyin aynı oranda yol açabileceği tiksintiden söz eder ve bundan şu sonucu çıkartır: "Bu halde, bu ortamda... tatmin edilmemiş tutkuların eziyeti altında, bir anlam taşıyan eylemler için dıştan güdülenmeden, şu sürüklenip duran, ruhsuz, burjuva yaşama tutunma zorunluluğundan başka bir ufku olmayan insan, cesaretsiz taşkınlığıyla, kendisine ait olmayan yaşamı en azından kendi isteğiyle terk edebilme düşüncesiyle dost olur. Bu, günlerin mihnetlerinin ve sıkkınlığının üstesinden gelmesine yardım edecektir. Bu kanaat öylesine yaygındır ki, 'Werther' her yere dokunduğu ve hasta bir gençliğin cinnetinin iç yüzünü böylesine elle tutulur biçimde tasvir ettiği için bu kadar büyük bir etki yaratmıştır." Demek ütopik duygunun duvara toslayışı yalnızca aşk âleminde vuku bulmuyordu, bu duygu yalnızca erotik de değildi. Gençliğin Werther için döktüğü gözyaşları, her yerinden sıkıştırılmış kalplerden geliyordu. Tatmin edilmemiş arzular, bastırılmış eylem, engellenmiş saadet, şiddetlenmiş acı. Uyanıkken gördüğü düşler karşısındaki kendi yetersizliğinin ve dünyanın yetersizliğinin acısı, Werther'in dediği gibi, "kader denen dilsiz kayanın" acısıdır.

Daha keskin güdüler böylece ileri atıldılar, yaşamdan feragat etmeden. 1770'lerde Alman gençliği de kendini verili olana teslim etmeyi sürdürmeye, şiddete katlanmaya istekli değildi. Çok geçmeden duyular tamamen geminden boşaldı ve ürkekliği bıraktılar, aşırı yüklülüğü salt acı çekerek, yani pasif tarzda yaşamıyorlardı artık. Duygular *Sturm und Drang*'ın *talepkâr* karmaşasında, protestoyla boşaldılar. Böylece *gençliğin* kor ateşine, yeni ve özel bir *çağ dönümünün* ateşi eklendi; bu ateş serfliğe, kuralların dayatmasına, despotluğa ve "doğal olmayana" karşı infiale kapılan burjuva devrimci huzursuzluktu. Hücumcu ve Tazyikçiler,[65] yalnızca öznel değil nesnel açıdan da kendi çağlarıyla aynı yaşta olmanın, nihayet uyanan Alman burjuvazisinin eğilimleriyle kendilerini uyum içinde hissetmenin talihine sahiptiler. Fizyolojik anlamda gençlik Lessing'in sözüyle şarapsız sarhoşluksa şayet, 1770'lerde durum bundan fazlasıydı: Dışsal koşullar sarhoşluk için başlı başına acilen sebep veriyordu, hatta bu sebepler o kadar fazlaydı ki, gençliği çok zaman ne olduğunu anlamadan sarhoş ediyordu. Almanya'da burjuva devrimi hazırlanıyor görünüyordu ama devrim olmadı; burjuvazi, ülkedeki kapitalist gelişmenin geriliği nedeniyle, hesap eden, düzenleyen akla başvurmadı. Bunun yerine yarı-Barok, sofu küçük burjuvazinin ama aynı zamanda gençliğin de gönlünde yatan vahşi-müphem özgürlük ve anavatan duygusuna, irrasyonel taşkınlığa hitap etti. Politik tavrı net, çoktan rasyonelleşmiş Fransız Üçüncü Zümresinde güçlü duygusal vurgular eksik değildi, ama Rousseau bu duyguları kararlı bir itkiyle kitlelere aktarmış, onlar da devrime sıkıca sarılmışlardı. İktisaden geri kalmış ve politik eğitimden geçmemiş Almanya'daysa duygular, Thomasius'tan hemen sonra çoğunlukla aile babası havasına giren resmî burjuva aydınlanmasıyla kendiliğinden buluşamadı, dahası ona karşıt bir ifade kazandılar. Eskilerin, Gottsched[66] devrinin kuruluğuna karşı, her

65 Sturm und Drang: Hücum ve Tazyik.

66 18. yüzyılda yaşayan Alman edebiyatçı. Antik referanslı elitizme yaslanan ve soyluluğu yüceltmeyi sürdüren muhafazakâr bir Aydınlanma anlayışının taşıyıcısıydı.

şeyden önce, güya eşit kılan peruğa karşı, polis devletinin güyâ eşitlikçi düzenlemelerine karşı olan ifadelerdi bunlar. *Sturm und Drang*, küçük burjuva tanzimatçıhkla minik prenslik despotizminin tanzimatçılığının bu karışımını karşısına aldı. Hakikatte *Sturm und Drang*, bu karışımı kavram olarak reddetse de tüm içeriğiyle tamamen Aydınlanmaya aittir. Onun en aktif parçasıdır ve bütün izlekleriyle, yani gençlik eğitimiyle, özgürlükle, hukukun insanîleştirilmesiyle, doğal hukukla ve saire, tamamen ona bağlıdır. Akla karşı çıkış gerçi bürokrasinin, genel olarak yasanın o zamanki ilerici rolünü göz ardı ediyordu; fakat vahşi bir Apollon ve burjuvazinin kurtuluşu o zamanın genç Almanya'sında yekpare bir dolaysızlık içinde birbirine kaynıyordu. O zengin karışımın yine de "doğa" olarak kavranan, mücadelenin vurgusunu oluşturan bu vasfıyla yekpare gibi algılanan birliği bundandı: Hassasiyet ve Eski Almanlık; saç örgüsünü protesto ve arkaizm; halk şarkısı demokrasisi ve çekişmeleri, bulutları, sabah kızılhğını bölen şimşekleriyle Hamann'ın uzletteki fırtına Hıristiyanlığı. İnsanın "Tanrım, dar göğsüme yer aç" halinin bu kadarı, bunun parmaklıkları böyle sarsması, gençliğin böylesine aslan-kral olmaya kastetmesi, neticede bu kadar anti-filistenlik ender görülmüştür; gençliğin vahşete mi güneş ışığına mı çıkacağı belirsizdir, iki yol da vardır *Sturm und Drang*'da. Budur, Goethe'nin gençliğini çevreleyen Alman –fazlasıyla Alman– çağ dönümü, karışık dönüm: arkasında burjuvazi olmamasına rağmen, kaynar haldeki muğlaklığa rağmen bir burjuva devrimi. Bu abartılı ama aynı zamanda elle tutulur kategori, *Sturm und Drang*, gençlik ve ütopya taşkınlığının birleşimi olarak, öncü seçkinler ve gençlikle sınırlı bu dar bünyeden çıktı.

Girişimci adamın, çok başka işler için yola düzülmeden evvel, burada yaşaması da bundan ötürüdür. Adamlık, –öyle derlerdi ya–, tamamen kendinde kaybolmuş vaziyette, Lenz'de, "Öyle yaşayıp gidiyordu" diye geçer. Genç Goethe'de ise adamlık sağlam, sıhhatli ve kaleme kuvvetlidir: "Yatağından çılgın gibi fırladı/ Göğsüm hiç bu kadar ruh dolu olmadıydı" der. Klinger'de,[67] kudretle taşanın, başka bir mekân arayanın uğultusu ve şikâye-

67 Friedrich Maximilian Klinger, 19. yüzyıl başı Alman şair ve oyun yazarı; *Sturm und Drang* akımına adını vermiştir.

ti duyulur: "Bir davula gerdirmek istiyorum kendimi, daha bir yayılabileyim diye... Ah, bu tabancanın uzamında var olabilseydim, bir el beni patlatıp havaya saçana dek. Ah, belirsizlik! Nasıl da uzaklara atar, nasıl eğriltirsin insanları" (*Sturm und Drang*, I, 1). Ütopik olan, çok daha insanî bir vahşilik ve galeyanla, ressam Müller'de, Kurpfalzlı[68] süvaride, insanı kavrayan bir sahicilikle mayalanır: "Ne çok temayülle geliyoruz dünyaya! Ve çoğunun, ne faydası var? Temayüller uzaktan bakıldığında, umudun çocukları gibi durur, henüz pek yaşama adım atmamış; anlaşılmayan, kullanılmayan, sesini kaybetmiş çalgılar; kınlarında paslanan kılıçlar gibidirler. Bu beş duyulu mahlûkun duyguları niye böyle sınırsız da, onları ifâ etme kuvveti o kadar dardır? Akşamları çok defa fantezilerim altın bulutlar üzerinde öyle yükseliyor ki, yapamayacağım şey yoktur o zaman! Nasıl da ustasıyımdır tüm sanatların, nasıl da yukarılara uzanır, en tepelerde hissederim kendimi, göğsümde uyandığını hissederim, bu dünyayı şanlı bahtlarıyla ganimet gibi aralarında paylaşan tüm tanrıların. Ressam, şair, müzisyen, düşünür, Hyperion'un ışınlarının daha candan öptüğü ve Prometheus'un meşalesinden hararet çalan her şeyden olmak isterim de, olamam. Ruhumda bastırırım bu arzuyu, hem sadece çocuğum ben, bedenim tatbikata geçtiğinde, damarlarımda, insanın kaslarının altında titreşen tanrısal ateşi hissederim. Doyurulmayan bu iğva niyedir? Ah, içimde susakalmış tüm tanrılar ortaya çıkmalı, varlıklarını dünyaya duyurmak için yüz dilli, ileri fırlamalıdır! Her yerden fıliz sürmek, tomurcuk açmak istiyorum, dolu dolu! Ruhum fırtınada deniz gibi çırpınıyor, tamamen yutuyor beni. Sonra? Dokunmaya cesaret etmeli miyim? Mecburum, yanaşmahyım ona! Sen, içimdekinin aynası put! Seslenen kim? Maharet, tinsel kuvvet, şeref, şan, bilgi, ifâ, şiddet, servet – bu dünyada tanrıyı oynamak için her şey!" (Faust'un yaşamı, monolog). Ütopik olan, vahşi-müphem "yeni yayılımıyla", fakat korkakları olmayan bir cumhuriyetin yeminiyle, Schiller'in *Haydutlar*'ında kendini duyurur ve intikam için, özgürlük için, Doğa için partizanlar arar: "Hayır, bunu düşünmemeliyim! – Göğsümü bir korseye kıstırıp, irademi yasalarla bağ-

68 Almanya'da Ren havalisinde bir prenslik; merkezi önce Heidelberg, sonra Mannheim.

lamamı istiyorlar. Yasa, kartal uçuşunu sümüklüböcek yürüyüşüne çevirdi. Yasanın yarattığı bir büyük adam yok henüz, oysa özgürlük devler ve aşırılıklarla kaynıyor... Kendim gibi heriflerden bir ordunun önüne koy beni ve gör bak nasıl Almanya, Roma ile Sparta'nın yanında rahibe manastırı gibi kalacakları bir cumhuriyet oluyor." Tabii Goethe'nin hissesi bu değildir, zaten *Haydutlar*'da da devrimin yalnızca vicdan azabıyla kalkışılmış bir tür şiirsel kundakçılık olarak göründüğü kesindir. Anarşist akildışılık, geç *Sturm und Drang*'da, o zamanın Almanya'sında devrimci bilincin geri kalmışlığını, hatta bozgunculuğunu göstermiştir. Fakat devrimci-ütopyacı duyunun kendisi gözden kaçırılamaz, onun kuvveti şecaat arz edenlerin arasından sıyrılıp çıkar, onun öznel mutlaklığı, açık seçik, o müphem hedefin yanı başındadır. Goethe'nin "titanizmi",[69] *Götz* ve *Egmont*'ta, ne olduğu ta başından fark edilebilir bir malzemeye dayanıyordu, ilkinde liberal, ikincisinde milli devrimci. Bu titanizme, Zeus'un sabrederek dayanan fakat yanlışlanmamış düşmanları ve infial mitolojisiyle ilgili, sembolik bir anlayış ekleniyordu. Böylece, zaten tanrılar arasında Götz von Berlichingen[70] olan Prometheus, Goethe'nin tanrısı oldu; insanın hakiki yaratıcısı, her şeyi isteyen, her şeyi düşleyen, ışığın isyanı, insana ateşi getiren, hatta ateşin ta kendisi idi o. Prometheus parlayan ateştir, geleceği önceden düşünendir, kayalıklardaki öfkeli teslimiyettir ve bir Herkül'ün geleceğine dair ölümsüz umut. Akbaba veya Zeus'un kartalı tarafından, tahakkümün bu kadim simgesi tarafından, kehanetin organı olan ciğeri deşilen kurbandır o. O her şeyden evvel insanın içine kapatilmış tanrıdır; Prometheus bu sıfatıyla *Sturm und Drang*'ın mitolojisini oluşturmuş, onun en sevgili oğlunun, Doktor Faust'un benliğini doldurmuştur.

Goethe *Şiir ve Hakikat*'in on beşinci kitabında Prometheus olgusunun, *Tasso*'ya,[71] *Iphigenie*'nin[72] dünyasına kadar uzanan çok da-

69 Bireyin aşılmaz bir büyük kudret karşısındaki direnci, ona meydan okuması.

70 15./16. yüzyıllarda yaşamış, köylü savaşlarında asi köylülere komutanlık yapmış şövalye. Goethe'nin onun adına yazdığı bir oyun vardır.

71 Goethe'nin bir oyunu ve bir 16. yüzyıl İtalyan şairi. Oyun, devlet adamı/muktedir ile şair arasındaki çatışmayı işler.

72 Goethe'nin bir oyununa adını veren, Yunan mitolojisinde Agamemnon'un en büyük kızı. Babası, Troya Savaşı'nı kazanmak için onu kurban eder. Iphigenie

ha geç ve şaşırtıcı tesirlerini de vurgular. Kendisi de Olimp'in sakinlerinden biri haline gelen Goethe, "barışçı, plastik, sabredip dayanan direncine" ve sırf bu dirence sempati duyduğuna dair teminat verdikten sonra, şunları yazar: "Ne var ki, o cinsin daha cesurları da, Tantalus, Ixion, Sisyphus da azizlerimdi benim... Onlara acıyordum, durumları zaten eskiler tarafından da hakikaten trajik görülmüştü ve ben *Iphigenie*'me bahşolunan tesirin bir kısmını, herhalde onları bu eserin arka planında muazzam bir muhalefetin eklemleri olarak göstermiş olmama borçluyum." İktidara karşı muhalefet, bir saray darbesinden ibaret de olabilir, –zaten son döneminde Goethe kendini saray darbesi kavramıyla sınırlamıştır–, ancak 1770'lerde, burjuvazinin yükseliş çağında muhalefetin, kendini sırf ön cephede değişikliklerle tüketmeye niyetli olmayan bir hayatiyeti vardı. En azından anti-filistenlik noktasında Goethe'nin sonraki ölçülülük dönemine kadar, –ki muhafazakârlığına rağmen, tümüyle buna gömülmeyen, açıklandığı üzere, hep hak olanı düşünen bir ölçülülüktü bu–, etkisini sürdüren bir hayatiyet. *Tasso*'da, İtalya'da elden geçirilen ilk taslağından kaynaklanan kırılma yerleri görülür; 1779'daki ilk *Tasso*, düşlerle yüklüydü, özgürleşmeci kahramanının hakkını ve üstünlüğünü tümüyle onaylıyordu. Onun karşıtı olan Antonio ise eserin ilk biçiminde, *Sturm und Drang*'ın karşısında yer aldığı dünyadaki nefretlik kökeninin, yükseklerde de var olan filistenliğin ve mutlakiyetçi devlet aklının tüm hatlarını taşıyordu. Nitekim Antonio dramın son şekli verilmemiş biçiminde de hoyrat, kötücül, kibirli ve kıskanç görünür. Ancak üçüncü perdede sempati uyandırır ve sükûnetli, salim kafalı dünya algısıyla olumlu bir etki bırakır, oysa aynı kırılma noktasında Tasso ilk defa kendini beğenmiş bir hayalci izlenimi uyandırır, dayanaksızdır ve dağılmıştır. Teatral kahramanlık misyonunu üstlenen ilk *Meister*'in,[73] "öğrenim yılları"na, misyon duygusundan arınma sürecine, eğitim romanına[74] uzanan tesiri de

ölmez ama onun öldüğünü düşünen annesi intikam için Agamemnon'u öldürür, kızları Orest ve Elektra da annelerini öldürerek intikam alırlar.

73 *Wilhelm Meisters Erziehungsjahre*: Werner Meister'in Eğitim Yılları. Goethe'nin sekiz kitaplık romanı.

74 Eğitim romanı: 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başı Alman edebiyatında, genç kahramanın yetişme-olgunlaşma sürecini hikâye eden anlatı türü. Goethe'nin *Wilhelm Meister'in Eğitim Yılları* romanı bunun klasik örneğidir.

buna uzak değildir. Burada da ilk kitap, olanca taşkınlığıyla, *Meister*'in kendi yarattığı, idealistçe aşırı yüklenmiş, şiir ve tiyatroyla dolu dünyayı gösterir. Burada da düzelti ve itidal ancak devamında gelir; Tasso'da çılgınlık olan, çok daha düşük şahsiyetlerde serserilik yaşantısının sefaletidir, estetik görünüşün içi boşluğudur. Lâkin dersini alan kahraman, methedilen ve methe şâyan bir yaşam olan eylemli-gerçek yaşama geri döndüğünde, bu, Werner'inki[75] türünden –açıkça tiksinilen-filistence bir varoluş olmayacaktır. Taşkınlığı hiç deneyimlememiş, dolayısıyla pratiği ruhsuz ve gerçekçiliği de fazlasıyla parça bölük olan şu pratikçi ve tecrübe adamınınki gibi de olmayacaktır. Şüphe yok, *Meister*'de de *Sturm und Drang*'dan kalan hafif bir esintiyi taşıyan yalnızca "teatral misyon" vardır, fakat –her zamanki gibi vasat– kahramana hayatiyet veren ve onu aynı anda hem özgürlükten hem sanatsallıktan kopartan filistenliği Wilhelm'den uzak tutan da aynı misyondur. Böylece vahşi Apollon, tanrı Goethe'nin orta zamanlarında (Goethe'nin sembolik ihtiyarlık yaşında değil) kısmen klasik mermere kakıldığında bile yaşamayı sürdürür. Taşkınlığı uyanık tutan, onu *Götz*'e, *Egmont*'a, *Faust*'a nasip eden, çok sesli özgürlük kategorisi idi. Aydınlanma'nın da *Sturm und Drang*'ın da uzun kutup kışı olarak baktığı feodal tarihte, vahşi Apollon, 'güneş nihayet yükselmeye başlıyor' tesirini uyandırıyordu. Son nefesini vermekte olan Götz'ün son sözleri, "Semavi hava –özgürlük, özgürlük!"tür; millî devrimci kahraman Egmont da, tüm okyanusu tiranla çalkalayan bir tahayyülle ölür: "Kahraman halkım! Zafer tanrıçası sana yol gösterecektir! Deniz nasıl yıkıyorsa setlerinizi, tiranhğm duvarı da öylece yıkılacak, parçalanacak ve gasp ettiği topraktan sökülüp sürüklenerek boğulacaktır." Gazap ve umut: ütopyacı duyuların daha keskin olanları bunlardır ve kendini yeni bir şahsiyetle dolu hisseden bilincin tüm diğer duyularını da gazap ve umut yönetir.

### *Yüceliğin yönelimi, Faust gotiği ve dönüşüm*

Tam-insan ses vermelidir, ama insan o zamanlar sadece nazmettiğinde tam oluyordu. Genç Goethe'de mayalanmakta olan, gö-

75 *Wilhelm Meister'in Eğitim Yılları*'nın öznesi Wilhelm'in arkadaşı ve kayınbiraderi olan iş bilir tüccar.

zünü Mayalanmaya çeviriyor, uygun bir tarzda, yaratıcılığıyla bundan emin olmaya çalışıyordu. Özellikle burada, önden gitmenin ve öte tarafa seslenişin parlak bir şafağı vardı, bizzat öte taraftan sökün eden:

> Kavranamayacak, lâtif bir hasret
> Ormanlara, çayırlara savurdu beni.
> Bin sıcak gözyaşı altında
> Hissettim içimde bir dünya yükseldiğini.

Yalnızca gençliğin ve çağ dönümünün mayalanması değildir bu, *üretimin* yol açtığı yeni bir mayalanmadır; ileriyi aydınlatan böyle bir şafağın daha tecrübeli bir ifadesine zor rastlanır. Bu mayalanma tüm o gün yüzüne çıkmak isteyen ağır sabah kızılhğıyla, aynı anda hem müteredditi hem coşkundur. Tereddüt unsuru *Sturm und Drang*'ın olgunluktan uzaklığıyla örtüşmez, coşkunluk da onun harekete düşkünlüğüyle; çünkü ikisi de, –ressam Müller'in, olamamış şairin, büyüklüğün *ante rem*'inin monologunda işitebildiğimiz gibi–, *kuluçka* üretkenliğine aittir. *Werther*'de sözsüzlüğün bereketindeki azap, hatta suçluluk duygusu da bundandır: "Duyguca niye böylesine sınırsız, ifâ kuvveti niye böylesine daralmış? Yeşeren fikirlerimin bu tatlı canlanışı niye, onların insanların duyarsızlığı altında körelerek ölüp gitmesi niye? Kendimi böyle yükseklerde hissedip, yine de 'olabileceğin her şeysin' diyememem, işte burada, tam burada saklıdır benim azabım." Ve yine Yeni'nin –*Werther*'in Goethe'si sonraki manzarasını daha kuramamışken, kurmazdan evvel–, bizzat ifade arzusunda dolaysızca kendini gösteren boğucu harareti: "... dostum, sonra gözlerimin çevresinde söküyorsa şafak, dünya etrafımda ve gökyüzü tam ruhumun içinde uzanıyorsa bir sevgilinin sureti gibi; o zaman çoğun hasret çeker ve düşünürüm: ah, bir defa daha ifade edebilir miydin şunu, kâğıda üfleyebilir miydin içinde onca dolu, onca sıcak yaşayanın nefesini; ki o kâğıt ruhunun aynası olsun, ruhun ebedî tanrının aynası olduğu gibi!" Hasret ve arzu en kesin varoluştur ve tüm insanların yegâne halis vasfıdır: öylesine aşikâr biçimde şafağı sökeni biçimlendirmeye hasret, bizzat nesnelerde soru sorarak âdeta talepkâr bir bakışla şairini arayan şe-

ye duyulan hasret, aynı anda hem sahip olmak hem olmamaktır. Werther'in sahiplik içindeki sahip olmamaklığı, bundan ötürü, ölçülemez derecede geniş ve derin olan başka bir alandaki, *Faust*'taki huzursuzluğun tamamını oluşturur; gece yarısı, yazı masasında, tesir gücü ve tohumuyla ne iç ne dış doğanın ifadesi olabilmiş bir ifadenin çoktan çökmüş eski dünyasının ardında. Ne var ki tereddüt, hatta felâket, üretimde onun karşıt uğrağına da tekabül eder: Sahip olmamaktaki sahiplik veya coşkunun yanılmaz kuvveti. Bu kuvvet bizi *Novum*'a, inşaya götürür; Weimar'da Lavater'e[76] yaptığı itirafların saiki budur: "Tabanı benim için verili ve kurulu olan varoluş piramidimin tepesini mümkün olduğunca yukarılara yükseltme tutkusu, başka her şeye ağır basıyor ve anlık bir unutuşa bile mahal vermiyor. Kendimi koyveremem, çok seneler var ardımda, kader belki de yarı yolda kırar beni ve Babil Kulesi öyle küt, tamamlanmadan kalıverir. En azından, cüretkâr bir tasarıydı denmeli ve yaşarsam, tanrı isterse, ta tepeye erişmeye yetmeli kuvvetimiz." Henüz Olmamışın kuvvetiyle yapılan bu üretim, ifadeye ve yuvaya kavuşturan sonu şimdiden görür: onca yeni dünyanın elinden kaydığını ve oluştuğunu gören şafak kızılında, inşa edilmiş-kurtarılmış olan vardır, Goethe'nin yaşamının sonunda bunu beyan eden Lynkeus vardır:

> Güneş batıyor, son gemiler
> Limana giriyor, şen.
> Büyük bir mavna,
> Kanalda, yaklaşıyor buraya.
> Rengârenk flamalar neşeyle dalgalanıyor,
> Direkler hazır duruyor;
> İçinde senin, gemicinin şükranları
> Tam zamanında, talihin selâmları.

Tam zamanı, ifâ anıdır ve yaratımın tüm çehreleri, bu an etrafında, onun alâmetinin zuhuru etrafında, onun içeriğinin ortaya dökülmesi etrafında, tastamam beyan edilmiş Şimdi ve Burada ütopyası etrafında hareketlenmiş veya yığılmıştır. Her üretimin meramında, önceden söylenmemişin bir ifadesi olarak, in-

76 Goethe'nin reformcu papaz ve filozof Lavater'le konuşmaları.

sanın önceden işitilmemişe kulak kabartması olarak, yaratılışın yedinci gününden bir parça vardır. Goethe'nin üretiminin kaynağındaki "Seyyahın fırtına şarkısı",[77] hem fırtınanın sürüklemesiyle şaşkınlık uyandırır, hem de kendini koyvermesiyle, yaratmayı sürdüren bir odak noktaya serilmesiyle, evin "apaydınlık ısıtan ateşi" önüne, "iç sıcaklığa, ruh sıcaklığına, odak noktaya!... Suyun kalbine, yeryüzünün özüne" uzanmasıyla şaşkınlık uyandırır– insanda ve doğada.

İç imgelere dıştan cevap gelmeliydi, yoksa ne biri öne çıkabilirdi ne öteki. "Seyrek ve dar bir çevre", genç Goethe için, bu karşılıklı yankılanmaya uygun değildi. Daha yaşlı Goethe, *Şiir ve Hakikat*'in altıncı kitabında manidar biçimde şöyle hatırlar bunu: "Fakat şu kadarı kesindir: gençliğin ve gelişmemiş halkların geniş geniş yayılan müphem duyguları, yüceliğe elverişli olan tek şeydir. Dışsal şeyler tarafından içimizde uyandırılması gerektiğinde, biçimsiz veya kavranamaz biçimlerde oluşumuyla, boyumuzu aşan bir büyüklükle bizi kuşatan bir yüceliktir bu." Ve *Meister*'in sekizinci kitabında, benzer bir bükülmeyle: "Gençliğin sırra, seremonilere ve büyük lâflara meyli olağanüstüdür ve bu çok zaman belirli bir karakter derinliğinin işaretidir. Bu yıllarda, karanlık ve belirsiz de olsa, tüm varlığının kavrandığını ve tüm varlığına dokunulduğunu hissetmek ister insan. Çok şeyler sezen yeni yetme, bir sırda çok şeyi bulması, bir sırra çok şey bağlaması ve o sır sayesinde bir etki yaratması gerektiğine inanır." Bu, hermetik[78] denen topluluklarla, Goethe'nin öğrenciliğinde temasa geçtiği Gül Haçlıhk'la, *Sal philosophicum*'la,[79] Klettenberg hanımefendisinin dünyasıyla alâkalı olduğu kadar, gençliğin üretkenliğinin onsuz bir forma sahip olamayacağı, bir tutam belirsizlikle de alâkalıdır. Meğerki o nazikâne devrin cilâlı formu veya klasik çağın taklitçi-parlatılmış formu yahut banalliğinden ötürü yanlış olan natüralist form olsun; bunların hepsi sırf klişedir, çok dolaşık, çok kenarlı gerçekliğin formları değildirler asla. Goethe kendi "bulut geçişinin ve ışınları uzaklara uzanan Fazla"smm cevabî karşıt imgeleri olarak yüceliği ve meşru sırrı yalnızca bulut-

77 Goethe'nin "Seyyah" mahlasıyla yazdığı lirik marşların en ünlüsü.

78 Hakikatin gizli bilgisiyle ilgili, kapalı.

79 Esası maden olan tuz.

ları, ormanları, yoğunlaşmaları, korkunç karanlıkları içeren eserlerde keşfetmişti: lirik biçimiyle Pindar'da, dramatik biçimiyle Shakespeare'de. Hatta Goethe'nin Diderot'nun *Rameau*'suyla ilgili değinmelerinde, Shakespeare ve Calderon'a atıflarından çok farklı olarak ve duymazdan gelinemeyecek biçimde *Faust*'taki zorunlu barbarlaştırmaya işaret ederek, asla klasisist-emperyalistçe tınlamayan şu derin insanî cümleyi sarf etmesinin nedeni de budur: "Antiklerin üstünlüklerine herhalde hiçbir zaman erişemeyeceğimize göre, cesaretle barbarlığın bu üstünlükleri seviyesinde tutunmaktır yükümlülüğümüz." Mimarî yönden de Goethe'nin o zamanlar iyice barbar sayılan bir Gotik'le uyumu, Strassburg Katedrali'ni, onun ormanlık dünyasını, onun azametindeki insanîliği görüşüyle çoktan uyanmıştı: "Tanrının ağaçları gibi, tam, büyük ve illâ en küçük parçasına varıncaya kadar güzel bir Babil fikri yaratmak ruhunda, çok az insana nasip olur. Niyaza açılmış bin elle karşılaşmak, kayalık zemini kazmak, üzerlerine sarp tepeler kondurmak sihirle, sonra da ölüm döşeğinde oğullarına, 'Sizinle kalacağım, tinimin eserleri sayesinde; başlananı tamamlayıp bulutlara yükseltin!' demek, daha da azına nasiptir." (*Von deutscher Baukunst* [Alman mimarlık sanatı hakkında], 1773) Dışavurduğu oranda, Özne-Nesne-İçkinliği vardır bütün bunlarda; *üretimle dünyanın ruhunun* iç içe geçerek birbirine yardımcı oldukları, hatta birbirlerinin yerine geçtikleri, sahiden protoplastik[80] seçilmiş akrabalıklarda[81] da bu vardır:

Fırtına gürleyip inlettiğinde ormanı
Dev kızılçam devrilirken,
Gıcırdayarak sıyırırken
Komşu dalları ve komşu ağaçları,
Ve düşüşüyle gümbürdediğinde tepe, boğuk, derinden,
O zaman beni götür güvenli mağaraya
Göster kendimi bana,
ki açılsın göğsüm
Gizli derin mucizelere.

80 Hücrenin içindeki canlı kısımla ilgili.

81 *Wahlverwandschaften*: Seçilmiş Akrabalıklar. Goethe'nin bir eseri.

Burada biçimlendirmeyi yeniden biçimlendirmenin aşinâ olunmuş yüceliği, uzaklara, dehanın veya doğanın (eşit orandadır) tüketilmemiş ölçüsüne veya aşırılığına doğru açılır. Bu yeniden biçimlendiriş, protoplastiğin plastik bakış yönündeki daha serin geçişinde de etkisini yitirmez ve bir *dönüşüm* olarak, türün mükemmelliği yönünde, üretimle özdeşlik oluşturucu güdüyü ifade eder. "Yaşayarak kendini geliştiren, kalıplanmış form"da, tabii, önceden düzenlenmiş, *Novum*'u kovalayan bir durağanlık saklıdır:

> Ne var ki içinde, daha soylu mahlûkların kuvveti
> Canlı oluşumun kutsal çemberinde kapalı.
> Hiçbir tanrı genişletmez bu sınırları,
> Doğanın hürmetle saydığını,
> Çünkü ancak bu kısıt mümkün kıldı
> Mükemmel olanı.

Öğretici şiir, "Hayvanların dönüşümü" böyle söyler ve sınırlar çizerek bir tür muhafazakâr Aristotelesçi *Entelechie [cevher]* vaz'eder. Fakat kalıplanmış bir form Goethe'nin daha geç dönemlerinde de sırf gelişmekte olan bir form olarak bulunur, ayan beyan, verili bir form yoktur; Goethe biçimlendirme ve yeniden-biçimlendirme için bitmiş bir çerçeve sunmaz, kuvve halindeki biçim fikrinden çıkan gizil bir hedef koyar. Geç dönemin muhafazakâr Goethe'si her ne kadar her türlü şiddetli üretimden Kleist'ı ve Beethoven'i anlayamayacak kadar, hatta volkanların varlığına rağmen doğada volkanik faaliyete inanmak istemeyecek kadar ürküyorsa da, her *Entelechie*'nin kökenindeki görüngüde *biçimlendirme ve yeniden-biçimlendirme* vardır; kalıplanmış form bir mumya değildir. Goethe'nin dönüşüm öğretisi daima, ölüme bile inanmadan ömür boyu kendi kendini üretişe, bu dairesel ama asla kapanmayan sürece doğal bir ayna tutar. Varoluş gerçi çemberlerle çizilmiştir burada, her canlı varlığın uyacağı bir yasa vardır, fakat Goethe'nin çemberleri görünüşleri bastırmazlar, ve esas *entelechie* hattı, muhafaza etmekten ziyade kendini geliştirecek bir taslak olarak, ütopik noktalarla belirlenmiştir. En sonunda, *Morfoloji* defterlerinde Goethe, biçim kelimesiyle gayet

kolayca bağdaşan statiğin karşısına şu diyalektik-ucu açık cümleleri koymuştur: "Almancada gerçek bir varlığın varoluş karmaşası için biçim/suret [*Gestalt*] sözcüğü vardır. Bu ifade hareketli olandan bir soyutlama yapar, bir birim oluşturanın saptandığını, kapandığını ve... sabitlendiğini varsayar. Fakat tüm biçimleri incelediğimizde... hiçbir yerde sabit, sükûn bulmuş, tamamlanmış bir şeye rastlamadığımızı görürüz, tersine, her şey daimî bir hareket halinde salınıyordur. Bundandır, dilimizde Bildung'un[82] hem meydana getirilmiş olanı hem meydana getirilecek olanı anlatmak için kullanılması. Öyleyse, bir morfoloji girizgâhı yapmak istiyorsak, biçimden/suretten bahsetmemeli, bu kelimeyi kullandığımızda yalnızca fikri, kavramı veya idrakte sırf o an için tutulanı düşünmeliyiz. Oluşturulmuş olan hemen yeni bir oluşuma girer ve bizim, doğanm bir ölçüde canlı temâşâsına erişmek istiyorsak şayet, onun bize yol gösteren örneğindeki gibi, kendimizi hareketli ve uysal, işlenebilir halde tutmamız gerekir." Nitekim biçimlendirilmiş semada Faust bile rahat vermez; cennette bile ebedî ütopyaları olan bir çekim için fazlası var, eksiği yoktur bunun. Genç Goethe için üretim, her türlü dolgun *Bildung*'un seçilmiş akrabasıydı; yaşlanan Goethe için ise, nesnel fantezinin ve onun önemli, yani *Entelechie* içeren nesnelerinin naipliği demekti. Aristoteles'in, hareketin "tamamlanmamış *Entelechie*" olduğuna dair teoremi, Goethe'nin işine gelirdi. Delikanlının özlemi, bir yaratımın, parmaklarının arasından sulu sulu akmasıydı. Bu doğadaki gibi çağıldayışın, aynı zamanda doğadaki gibi bir oluşum olduğu, doğanın ve ürünlerinin (gün ışığında esrarlı görünen bir salon antikalarla dolu) biçimlenmesinin içsel zorunluluklarını taşıdığı ise büyüyüp adam olanın meselesidir. *Dünyanın kendisi* burada kendi tam içeriğine yönelen üretkenliktir veya adı yalnız Gretchen olmayan bir uzak kimliği izleyerek bütün dönüşümlerde kendisini değiştiren *maddî bir Faust*.

### *Ariel ve şair fantezisi*

Eski ressamlar mütevazı yaşar ve zanaatkârca çalışırlardı. Şairler ise hiçbir zaman bir zümrede yer almadılar, şarkı söyleyen kuş-

82 Oluşum, eğitim/biçimlenme, formasyon.

lar kadar özgür olmadıkları yerlerde de böyleydi bu. Bazen muktedirlerin keyfine tabi ve onların yanaşmasıydılar, bazen de şiir, ressamlık zanaatından farklı olarak, şövalye sanatı sayılıyordu. Fakat kendine mahsus, serbestçe salınan (veya öyle görünen) şairhk gerçekten de zanaat töresine maddeten daha az bağlıydı. Poetik imalat boya maddesi ezmeyi, atölyede usta ve kalfalarla kafa kafaya verip çalışmayı gerektirmez. Her ne kadar şiir teknik alıştırma ve bilgi anlamında nakledilen ve ustalarca geliştirilen zanaat emeğini içerse de, burada her noktasında asıl hurucu yapan, asıl ötelere uzanan fantezidir. Çünkü şiir plastik sanatlardan farklı olarak zamanda uzun yol yapmıştır ve bu yol üzerinde maceralardan geçmiştir, dolayımlarla da, ileri doğru devam eden hareketin dolgunluğunu taşır. Şairlik istidadınca bizzat güdülen ve hem onda kayıtlı hem onun alnına yazılmış olan şey, budur. 18. ve 19. yüzyılın şiir kuralları, kuşkusuz, şair fantezisini daraltmışlardı, fakat bunların eski zanaat kurallarından çok farklı bir kökeni vardı. Şair istidadına gerçekten onu kanatlandıran bir simge kazandıran kişi, Shakespeare oldu, en yüksek irtifaların yıldızı. Bu simge Ariel'di. *Fırtına*'da Prospero'nun sihirli değneği vardır ama esas yardımcısı, ustasına âşık Ariel'dir:

> Yaşa, büyük usta! Varol, bilge efendim!
> Geliyorum, başım üstüne bir göz işaretin.
> Uçayım, yüzeyim, ateşe atlayayım,
> Dalgalı bulutlarda gezeyim
> Yeter ki çağır Airel'i kudretli sözünle
> Gelsin tüm kuvvetleriyle.

Ariel, leziz vecdleriyle, dünyayı hâlihazır *Entelechie*'lerinin bile ötesine sıçratan ruh ve dönüşümdür. Tüm özgürlük ruhlarının en zarifi olan Ariel, Shakespeare'in masal düzleminde rol alır, böylece fantazmalar kurar ve –neşeli bir son için– sınırsız yardım sunar. Prospero'nun arzusuyla hayalı gemi kazasını gerçekleştirir, fırtına ve ateş olur, kelebekler ve kırlangıçlar arasına karışır, bir su perisine dönüşür. Fernando'nun kulak verdiği müziği yaratır; en halis zaman sanatına mahsus, konum bilgisinin tüm o kesinlikten uzaklığıyla yapar bunu: "Müzik nerede ola?"

diye sorar Fernando, şaşkın. "Havada? Yerde?" Ariel'in bu özgürlüğü, şiirin insanı alıp kaçıran büyük ustalarının daha zengin veya daha yoğun karşılaşmalar uğruna zaman ve zeminle rabıtayı ihlâl etmelerini sağlayan özgürlüktür. Shakespeare bu özgürlük sayesinde Hektor'una Aristoteles'ten bahsettirebilmiş, Theseus Oberon ve Titania'yla beraber olabilmiştir. Bu sayede Goethe'nin Faust'uyla Helena, bir Norman dükü suretindeki Faust'un Troya'dan yeni dönmüş Helena'yı Menealos'un saldırısından kurtarmasının ardından Gotik bir Sparta'da nikâh kıyabilmişlerdir. Bu sayede zamanlar ve mekânlar büyülenir; şair fantezisiyle bütün kalıplanmışhklarma rağmen ona nüfuz eden anlam suretleri en kuvvetli biçimde iç içe geçer. Şair fantezisinin tüm bu düş dünyalarının bir taslağını çıkarmaya herhalde henüz kimse teşebbüs etmemiştir. Böyle bir taslak, tüm arketiplerinin ve *Entelechie*'lerinin sonsuz akış halindeki ilişkileri içinde fazlasıyla karmaşık olacak ve bir kesitten ziyade çiçek dürbününü andıracaktır. Goethe'nin tipleştirici tasvirden alegorik-semboliğe geçerken Ariel'i çağırması sebepsiz değildir: Ariel, *Faust*'un ikinci bölümünün kapısında da vardır. Keza Goethe'nin *Pandora*'sında da, adı geçmemekle beraber, her şeyi başlatmayan fakat güzel imgelerle kemale erdiren şu tuhaf *Eros* suretinde, fantezide faaldir. Havada renkli buluta dönüşen Ariel Pandora'nın armağanlarını canlandırır, onun kabını doldurur, zaten güzel olan sihrini:

> Neşeyle bir yıldız çakımı fırladı buharın içinden,
> Hemen bir tane daha, ve ardı ardına başkaları izledi onu.
> Bir de baktım yukarı, hepsi bulutların üzerinde salınıyordu.
>
> Uçuşan tanrı suretleri, sevimli, alt alta üst üste, rengârenk,
> Tek tek gösterdi, saydı adlarını salınanların, Pandora;
> Dedi: Aşkın saadetini pırıl pırıl yükseliyor görüyorsun, orda.
>
> Onun yanında, diye devam etti, mücevher şetareti,
> Dört kat urbanın dalgalı eteği peşinde.
> Ama daha yukarılara uzanır hâkimin bakışı, düşünceli, ciddi,
> Hep daha ilerileri zorlayan kudretin sureti.

Daha başkaları da çemberler çizerek kaynıyor birbirine,
Boyun eğerek durup durup salman dumana,
Ama hepsi yükümlü, neşe vermeye senin gününe.

Bu Ariel "arzunun dumanla oluşmuş yanılsaması" olarak, illüzyonun hava cini olarak görünmez sadece, ardında güzelliğin kendisi durur, ona meyleder: Tanrılar tarafından yaratılıp gönderilmiş fantezi sureti, Pandora. Kendi içinde dünya, tüm-yaşamdır Goethe'de, bu dünya, sanatın temâşâ mutluluğunun en yakınına konduğu güzelliği de barındırır. Goethe'nin fantezisi, bu temâşâdan hareketle ve bizzat onun içinde, ikinci dünyasını kurar: Görüngüleri terk eden bir arka plan dünyası değil, görüngüleri içlerindeki anlama kavuşturan, hatta onları kurtaran, onların içinden ışıyan bir dünya. Burada, gerek öznede ve huzursuzluğun suretlerinde (Tasso, Faust, hatta Wilhelm Meister) gerekse sanatsal surete büründürülmüş nesnelliğin kendisinde zaten biçimlenmiş olanın bir artığının olması da kaçınılmazdır. Romantikler, halk şarkısına yakınlık duyan genç Goethe gibi sembolizme veya "şeylerin fıtratındaki sonsuzluğa" meyleden geç dönemindeki Goethe'ye de kendilerini yakın hissetmekte tamamen haksız değildiler; Goethe bu tek varlığıyla onların dile getiremediklerini söylüyor, büyük ölçüde etrafından dolandıkları veya salt belâgatini yaptıkları şeyi gerçekleştiriyordu. Ve Ariel'de gerek halk şarkısının gerek zengin sembolizmin fantezisi, o olmadan yalnızca kasılma ve dağılıp saçılmanın söz konusu olacağı, hiçbir yaratının meydana gelemeyeceği naifliği muhafaza eder. Ariel bu noktada pekâlâ Hind destanının tanrısal çocuğu Krişna'ya benzer. Annesi, Krişna öylesine kendini açıverdiğinde, boğazından aşağıda, gövdesinin içinde gökyüzünün ölçüye gelmez parıltısını ve tüm dünyayı görür, çocuksa bütün bunlardan habersizmişçesine oyununa devam eder. Goethe'nin Schillerci anlamda da had safhada duygusal olan Mignon'u, Tasso hatta Faust gibi suretleri meydana getirdiği naiflik, işte böyledir. Büyük şairin seçenekleri, Schiller'in bir tarafta naif, diğer tarafta duygusal şairi betimlerken koyduğu antitezdeki gibi, doğa olmak veya doğa olmayıp da onu aramak değildir. Büyük şairin *kendisi doğadır ve şair aynı zamanda arayacaktır*

*doğayı*; şiirle görülen doğayı, içkinliğin gerek eylemlerde gerek suretlerde, talî olanın üzerinden, tıkanıp kalanın üzerinden, kararsız olanın üzerinden dışa vurduğu doğayı. Böylelikle meydana gelen şey de, yalnızca yarım Ariel'i ve kesinlikle yalnızca yarım Minerva'yı kendine mal edebilmiş şairlerinki gibi bir tuhaflık olmaz, eski ustaların dediği gibi; şeylerin gidişatını aşmakla kalmayıp ondan salt öznel-rastgele bir biçimde çark eden bir tuhaflığı kastediyorum. İşte Shakespeare ve Goethe'ninki türünden tam bir fantezi, asla rastgele bir Mümkün'e değil de nesnel-mümkün Mümkün'e çevirir yönünü; öyle ki, onun teatral ışığı karakterleri, tutkuları, durumları keyfileştirmez, makulleştirir ve Faust'un sihirli pelerini, dünyayı yönelimi içinde dolayımlayarak sanatsal ön-görünüşüyle çoğaltan ama dünyanın dışına da düşmeyen maceralara taşır insanı. Hiçbir tasarımını yarım bırakmayan şair fantezisi, böylece her nesnesine ustalığını sonuna kadar götürme kabiliyetini verir; ister aşkını, ister cesaretini, acısını, mutluluğunu, zaferini, icabında zaafını, gülünçlüğünü. Tam da bu nedenle içkin-somuttur zaten. Ariel'in şiirsel mucizevîliği bile bu dünyanın kazasıyla, fırtınayla, ateşle, aşk saadetiyle beraber durur ve kırıp dökmeksizin kemale erdirir onları. Tüm fazlalıklarıyla bu dünyaya sadakat hali, dünyaya sadakat içindeki bu fazlalık, estetik ölçünün ta kendisidir; ona uyulmadığında fantezi ya –az evvel değinildiği gibi– sahi olandan öznel-rastgele bir kaçışla tuhaflığa düşer, ya da çok farklı tarzda bir kaçışla, tüm estetik-*entelechie*leştirilmiş dünyanın dışına düşerek, fanteziyi aşkınlaştırarak, dine düşer. Yarıp çıkmanın 'artık-değil mahlûkatı'na, aşkın mucizevînin 'artık-değil dünyası'na. Şair fantezisinin kendisi ise, kolayca kaydırılabilir bir unsur suretinde yeryüzü üzerinde salınan ama onu asla terk etmeyen ve kendi ateşiyle bile patlamayan hava ruhu olarak Ariel'e nişanlı kalır. Kendi içkin-kemale ermiş sonuna doğru itilen hayat vardır, renkli yansısıyla bu fantezide. Dönüşüm düşüyle şiirsel üretimi yaratan, hayal kırıklığının olmadığı bir dünyaya doğru serbestçe salınan ama dünyaya sadıktır, kendine mahsus ütopyanın doğası da budur.

Tüm bunlarda, yaratıcı kuvvet, hem kendine hem başkalarına tam olarak tekin görünmez. Goethe, bu kuvveti, ışığın yanmadığı veya müşkülâtsız yanmadığı bir yerden çıkartmıştı ve demonik [şeytanî] demişti ona. Demonik olan ona göre basitçe karanlık değildir, güç kullanan karanlıktır. Ayartan veya iktidar uygulayan güç ve korkuyla zevki iç içe geçiren, korkuyla büyüleyen cezbedici güçtür demonik. Demonik olanın bu yanını simgeleyen hep yılandı, bir de ateş. Güç kullanan karanlığın önemli bir yanı da kapalılığıdır, başkaları üzerindeki inkâr edilmez ve çok defa yoğun etkisine karşılık, kendi dışına çıkmaması, mevcudiyetini karanlık bir *kitsch* halinde geri tutmasındandır. Bu kapalılığından ötürü, çok defa demonik'le irtibatlı olan hayatiyet bile, bütün parıltısına rağmen bir gece avlusuyla çevrilidir. Bu siyah parıltının simgesi, ezelden-demonik Don Juan karakteridir; üstelik bu karakterde olanca kuvvetiyle dışa dönük etkide bulunan bir manik unsur kendi içinde tutsaktır; böylece demonik olan, dışarıya aktıkça aynı zamanda kendi dile gelmez içselliğine hapsedilir. Bunu iyi bilmesi gereken Kierkegaard'm, ruhanîliğin darlığıyla ama isabetle dediği gibi: "Varoluşun derin anlamı, özgür olmamanın insanı kendinin tutsağı yapmasıdır. Özgürlük hep iletişim içindedir... özgür olmamak gitgide kapanır ve iletişime isteksizdir" (*Werke*, Diederichs, V, s. 123). Kapalı olanm zıttı aşikâr olmaktır, fakat demonik olan büyük çoğunlukla kendini ifade etmez de atavistik bir patlamayla dışa vurur. Söze dökmeden yapar bunu: onun canavarca etkiler yaratan en hafif ve en sık dışavurumu, içselliğinden ötürü bekleyebileceğimiz gibi bireysel bile değildir, tuhaf şahsiyetler içinde ve etrafında cereyan etmez, tersine, çok defa kişilerce tetiklense bile, kitlesel hezeyandır o. Menadlarm,[83] berserkerlerin[84] çılgınlıklarından haçlı seferlerinin pogromlarma ve ortaçağda kendine eziyet yoluyla

83 Antik mitolojide Dionisos'un refakatçisi kızlar; Roma mitolojisindeki ifadesiyle Baküs'ün perileri. Kendinden geçmiş kadın anlamında da kullanılır.

84 Kuzey Avrupa efsanelerinde, ayı veya kurt postu kuşanan, olağanüstü kuvvetli savaşçılar.

ibadet eden zahitlerin tersine çevrilmiş saldırganlığına, cenk sarhoşluğundan beyaz teröre dek uzanır bu hezeyan. Demonik olan bu esnada herhangi bir iletişime girmez, kitleye nüfuz etse, hatta kolektifleşse bile. Tersine, kolektif patlama hahnde de eski kapalılık mahfuzdur; iletişim olarak görünen şey bulaşmadan ibarettir ve temelinde, kitle halinde, aynı yalnızlık yatar. Kapah olanın aşikâr hale gelmeyişinin demonik kitle hezeyanındaki mütekabili, aklın, eleştirinin, özdenetimin, yargının yokluğudur. Bu yokluğun iletişime de aydınlanmaya da en elverişsiz olan vasfı, aptallığın en parlak ânıdır. Fakat tabii *müspet* bir demonluk hali de yaşar insan, Goethe'nin vurguladığı görüngü açısından belirleyici olan bu hal, derinliğini ve kuvvetini yitirmeden aşikâr oluşu bilen bir demonluktur. Onun mekânları, özgürleştirici devrim ve Goethe'nin "Gezginin hücum şarkısı"ndan beri alkış tuttuğu, Yeni'yi geliştiren üretici dehadır; tezahürü hezeyan değil, coşkunluktur. Hezeyanda sırf kurban olma itkisi vardır, coşkunlukta ise kendini kurban etme cesareti; hezeyan tüm nesnelliği ve gerçekliği kaybeder, coşkunlukta ise konuya ilişkin bilinç ve bilgi vardır, hedefe yönelik iletişimsel sadakat vardır. Karanlığını sürdüren menfi demonluğun fırlattığı bakış sanatta da bir bakışla karşılaşmaz, sadece kendi gibi bir atavistik huşû haline çatar, azametli değil canavarcadır, hürmetin değil korkunun nesnesidir. Buna karşılık, dehşetin, güzelin sonu değil, başlangıcı olduğu noktada müspet demonluk, yani ışığın demonluğu vardır; huşû halinin, tıpkı tam sınırda bir teselli gibi, Goethe'nin sözüne ters olmadığı noktadır burası: "Uzakta, ağır, perdesi asılı hürmetin". Demonik insan ve üretim deneyiminin Goethe'deki türlü çeşitli ifadelerini idare eden de demek ki neticede bu *müspet demonluktur*.

Bu öğreticidir, zira böylelikle bir başka ses katılır arpin sesine. Tabii kendi nezdinde de tekin olmayan, hafif, altınsı, esintili oyuna, Ariel'e, kendisi de o haliyle kalmayan bir sfenks katılır. *Sturm und Drang*'dan başkalarının da kuvvet olarak tanımladığı alâmeti zuhur eder: kanatlı atın çiftesi ve ancak onun ardından, pınar. Mamafih Goethe bazen karanlık ve müspet demonikleri onlara bir değer yüklemeden toparlar; dolaysız doğanın kudretiyle meydana çıkan her şeyi demonik sayar, ister korkunç tekinsiz olsun, ister peygamberce yahut tanrısal. Hatta başlangıçta geri çevirir bu-

nu: "Benim doğamda yok bu, ama tabiyim ona." Hatta onu özsel olarak mükemmelle veya üretken anlamla ilişkilendirmez, devammda ise dehşetli peygamberânedir sözleri: "Ama demonik olan en korkunç görünümüne, herhangi bir insanda baskın hale geldiğinde bürünür... Her zaman en fevkalâde insanlar değildir bunlar, ne zihinleri ne yetenekleriyle öne çıkar, ender olarak iyi kalplilikleriyle temayüz ederler; fakat etraflarına muazzam bir kuvvet yayar, tüm yaratıklar hatta maddeler üzerinde inanılmaz bir güç uygularlar. Kim söyleyebilir böyle bir tesirin nereye kadar uzanacağını? Ahlâkî güçlerin tamamı bir araya gelse ona bir şey yapamaz; insanların daha şeffaf olan kısmının onları aldatılmış veya aldatan olarak zan altmda bırakmaya çalışması beyhudedir, kitle onların çekimine kapılır." Ne var ki, Goethe böylelikle demonik olanı kendinden uzak tutmak ve onu mükemmel olandan belirli bir güvenli mesafeye taşımak isterken, sırayla her iki kısıtlamayı da kaldırmıştır; hem önemli mizaçlara hem üst düzeyde üretken olanlara, yani kendisine de, demonluk atfetmiştir zira. Goethe, II. Friedrich, Büyük Petro, Napoleon, Byron ve Mirabeu'yu sadece tutku ve enerjileri bakımından değil, eşsiz güvenleri bakımından da demonik olarak nitelemiştir. Demonik olanla bağlantıyı –şeffaflığın meczupluğu açısından– kemale erdiren ise şiirsel üretimdir: "Şiirde pekâlâ demonik bir şey vardır, özellikle de idrakin ve tüm aklın yetersiz kaldığı, bu nedenle tüm kavramların üzerinde bir etki bırakan bilinç-dışı şiirde." Mart 1828'de Eckermann'a yazarken, iyice kararlıdır, mükerrer bir buluğla: "Hiçbir üst düzey üretkenlik, hiçbir önemli *aperçu*,[85] hiçbir buluş, meyve veren ve sonuç doğuran hiçbir büyük düşünce kimsenin iktidarında değildir ve bunların her biri bütün dünyevî güçlerden daha yücedir... Ona olağanüstü bir güçle, keyfince etki eden ve kendisinin öz itkisiyle davrandığına inanırken bilinçsizce kendini kaptırdığı şey, demonik olana akrabadır." Goethe burada, bilinci alt eden yıldırımvârî ilhamla bağlantılı olarak, "yukarıdan gelen umulmadık armağan" mitosunu hatırlatır; buna uygun olarak üretkenliği, "tanrısal tesiri içine almaya layık bir kap" diye tanımlar. Goethe'de böylesi yorumlar daha geleneksel mülahazaların damgasını taşır, fakat bu yorumlar aynı zamanda iletişime açık, kendini

85 Toparlayıcı genel bakış.

açığa vuran müspet kapalılığı temayüz ettirmek, karanlığıyla hep aşağıda kalan demonluktan farklı olarak hem yukarıya hem aşağıya dönük üretken derinlik kategorisini ortaya çıkartmak isterler. Müspet demonlukla bağlantılı, ona yön veren ve ayrım yapmayan, işinden emin, meyve verici güvenin temayüz ettirilmesi önemlidir. İstikamet, üretkenliğinden kaçınılamayan bir doğanın itkisinden, misyon duygusundandır; istikamet, gelişmenin bütün baskın unsurlarının yaşam boyu göz diktikleri kaosu doğurmak isteyen yıldızdandır. Bu arada böylesi bir zorunlulukla üretilen eserlerin kendilerinin yıldıza nispeti o derecedir ki, onu bütün diğerlerinin önünde *Stella nova*[86] olarak vurgular, öyle görürler. Goethe'nin demonunun temel malzemesi *Faust*'ta, Beethoven'inki *Eroica* ve *Fidelio*'da, Dante'ninki *Divinia Commedia*'da bulunur ve biçimlenir; dahası, Goethe'nin "*Orfik Kadim Sözler*"de görmeyi istediği gibi, onların kendilerine ve dolayısıyla çağlarına mutlaka sadık kalmaları, böylesi yaratıların yasası icabıdır. Çağları, bu yaratıların malzemelerinin hem ideolojik olarak mevcut hem aynı zamanda Goethece, Beethovence, Dantece kollarıyla ütopik gizillik halinde bulunduğu çağdır. Burada müspet demonluk, yeni konan, ilk kez ifade edilen üretken hedef ve ilkenin kesinliğini belirler. Lâkin kendini aşikâr ederek kapanan veya kendini kapatarak aşikâr eden şey, nihayetinde böylesi eserleri temel unsurlarıyla mecburen *alegorik-sembolikleştirir*. Demek: kendi nesnelerinin dünyasında temellenmiş bulunan, bu nedenle nesnel açıdan demonik üretimin kapah-şeffaflığına tekabül eden anlamlar manasında anlamlı kılar onları. Böylece, yalnızca çağın toplumsal açıdan yükselen içeriklerini değil, nesne dünyasında sökün etmekte olan, yankılanan işaretlerin tamamını kapsayan bir özne-nesne ilişkisi temellendirilmiş olur. Nesne dünyasının içindeki, Goethe'nin, –ancak bu şekilde gelişen bir duyguyla, doğa duygusuyla–, "gün aydınlığındaki sır", dahası "kutsal aleni sır" dediği şeyi de kapsayarak... Hem içeride hem dışarıda. İçeride, ön koşulu kapalılık olan yüksek bir mertebenin aşikâr hale gelişiyle; dışarıda, aşikâr hale gelişin ifade ettiği kapalılık olarak, söyleyecek bir şeyi olan nesnelerle. Her ikisi: bu üretimin hem dili hem nesnel içeriği, kapalılıkla yükselen *Aurora* arasındaki sürekli alışverişi içe-

86 Yeni yıldız. Yıldızlarda nükleer patlamalarla gerçekleşen genişlemeye verilen ad.

rirler: "Şiirler boyanmış pencere camları gibidirler",[87] tıpkı nesneleri gibi, tıpkı Goethe'nin dünya ve renk öğretisinin renkleri gibi, karanlıkla ışık arasında dururlar. Dolayısıyla bu aleni sırrın, bu şeffaf demonluğun temsil ve nesnellik biçimi alegorik-sembolik olandan başka bir şey olamaz; Goethe'nin ilk dönem nazmında doğrudan mecaz tarzında, sonraki eserlerinde çok defa yeniden biçimlendirmeler hatta paradokslarla. Yani böylesi anlam içerikleri yazılıp bitmiş değildir; yorumcunun yaptığı, yazılmış olanlar görünsün diye kâğıtları ışığa tutmaktan ibarettir. Dünyanın kendisi, anlamın içeriğini tamamen ortaya çıkarmamış, tamama erdirmemiştir henüz; işte bunun için, bizzat dünya bu biçimlendirici mayalanma sürecindedir, işte bunun için, bizzat dehanın üretimi, suretleri geliştirmenin en ön safında yer alır. Dahiyâne üretim Goethe'ye göre demonik olanın neşelisidir, demoniğin şehirleşmesidir; yaşam içinde gelişen *entelechie*'leriyle dünyanın üretkenliği de onun için aynı şeydir; nesnevârî bir mevcudiyeti olan canlı alegoriler ve sembollerdir bunların hepsi. Goethe'nin gerçekçiliği işte budur ve bundan başka bir şey değildir, dört bir yanda "anlamlı nesneler" arar, bulur, saptar; yüzeysel kopya gerçekçiliği değil, her sureti yoğunlaşan bir oluşun bir mecazını temsil eden Sahici'nin gerçekçiliğidir. Elbette, onun mükemmelliğinin gerçekçiliğidir bu, "doğa içinde kendine, kendi içindeki doğaya ihtimam"da da vardır Goethe'deki mükemmellikte. Burada, bu patetik tamlık içinde, doğanın kitabı baştan aşağı yazılmıştır ona bakılırsa, tıpkı Giordano Bruno'daki, hele Spinoza'daki gibi. Lâkin *biçimlendirme yolu üzerinde seyrederken*, yani Goethe'nin asıl dünyasındayken, süreklı dönüşen, ilişkileri değişken olan alegorik oluşum kendini gösterir; içinde de sembolik bir sabit yıldız vardır bu oluşumun, ama ebedî-dişil adıyla asla sabitlenmeyen, kayan, hep kayan.

### *Yalnız hasreti bilen: Mignon*

Bir yabancı/dışarısı hissi yoktur kendi başına, herkes bir şeyden uzak kalmıştır yalnızca. Ona duyulan hasret, bu şeyin uzaklığı ve güzelliğiyle ölçülür, onunla çoğalır. Lâkin ürkek, gayet bilmecem-

87 Goethe'nin erken dönem şiirlerinden birinin başlığı.

si bir kurnaz arayış da can bulur bu şeyde; o halde onun Nereye'si, bir şeylerin ikamesi olmalıdır. Goethe bu tarzı, yarattığı şahsiyetlerin en münzevi, en yurtsuz olanında, Mignon'da tasvir etmiştir. Çocukken bir ip cambazı çetesi tarafından kaçırılan, ardından Wilhelm Meister'in ona gaddarca zulmeden çete reisinin elinden kurtardığı bu kız, kurtarıldıktan sonra da yapayalnızdır ve karşılıksız bir hasretin saf öznesidir. Ayağı yere hiç basmayan bir hasrettir bu, demek, ergenlik ve onun karmaşalarının görünürlüğüne rağmen dişil-cinsel bir hasret de değildir. Semavi-bilmecemsi yaratık hiçbir yerde ve hiçbir zaman dişi değildir; yoksa bu denli ilişkisiz olmazdı. Mignon'un Wilhelm'le bir ilişkisi olduğu da şüphelidir; Wilhelm sevgilisi değildir, şiirde öyle hitap edilmesine rağmen, koruyucusu ve babası da değildir, ilk defa sıcaklık hissettiği bir yurt olarak insandır o. Wilhelm Meister'i insan olarak bile sevmemiştir aslında, onun içinden sızan titrek ışığı ve bu ışığın uyandırdığı İtalya etkisini sevmiştir, ki bu da aslında İtalya değil, "emin ev" olarak ötede durup hasreti çekilendir. Kızın yegâne bağlantısı, Wilhelm'le, Felix'le ve arpçiyle önemsiz bağları hariç, bazen kendi vaziyetine benzeyen bu durumladır, o kadar. Erişkinler arasında yalnız kalan çocuk, öteki çocuğa, Felix'e yakınlık duyar; naifin naifi çekmesidir bu. Yalnızlaştırılmış, acıyla damgalı yaratık, yalnızlaştırılmış, kaderin damgaladığı ihtiyarın çekimini hisseder, müzikal varlığın müzisyenin çekimine kapılması gibi. Bu ilişkilerde anaçlıktan, dişillikten eser yoktur; Mignon cinsiyetsiz olarak kalır, tamamen hasretin öznesidir, serbestçe salınan; cinsiyet belirlenimine karşı dışsal mücadelesini oğlan kıyafeti giyme talebine dek vardırır. Kastedilenin hünsalık, çift cinsiyetlilik olmadığını, bunun özlemin bütün cinsî renklerinden kaçışın alâmeti olduğunu, Mignon'un son şarkısında görürüz: "Şu semavi suretler/ Sormazlar erkeği dişiyi." Mignon'un özlemi, bir Tasso'nun, Faust'un, hatta Wilhelm Meister'in maceracı-eylemci tarzının aksi olan pasif bir tarz da değildir; oysa böyle pasif bir tarz, dişillikle gayet iyi beraber varolabilirdi. O ise aşk düzleminde de neredeyse isimsiz, dolayısıyla kadın-erkek ilişkisiyle uygunsuz bir özlemdir. Uygunsuzdur, demek zahidâne [asketik] falan da değildir; lâkin bundan ötürü, Mignon'u Wilhelm'le erotik bir ilişkinin başarısızlığı çökertebilir. Fakat onun çöküşü erotikle ve erotikten

olmaz; sadece kendi özleminin tamamıyla serbest salınımı çökertir onu, kendi erotiğinin şeffaflığı, aynı anda hem sahip olamama hem sahip olma halinin daimî sonsuzluğu çökertir. Bu durum bir türlü mesafeyi aşıp sökün edemez, duygusu asla dünyaya inemez, sahicilikten uzak, hep bir görünüş olarak kalır, bir varlığın oluşu olamaz. Mignon'un ölümünden hemen önce, hekim de Wilhelm'e bu teşhisini anlatır: "İyi çocuğun tuhaf tabiatı... neredeyse derin bir özlemden ibaret; anavatanını tekrar görme arzusu ve Size olan arzusu, dostum, diyebilirim ki onda dünyevî olan tek şeydir. Her iki arzu da sonsuz bir uzağa uzanıyor, her iki nesne de erişilmez halde yatıyorlar bu kendine mahsus gönülde." Suskunluğundan ve büyüyle bağlanmışlığımn bağlayıcılığından ötürü, bu özlem tümüyle Mignon'un şahsiyetine benzer, kesinlikle doğal değildir, kuşku götürmez biçimde demoniktir. Natalie, Mignon'un pek gehşmemiş Ben'indeki cezbe halini pekâlâ fark etmiş ve bunu Wilhelm'e hatırlatmıştır: "Ona genel olarak Mignon'un hastalığından bahsetti, derindeki mahdut hislerinin kızı kemirip durduğunu, sakladığı büyük kırılganlığıyla, zavallı kalbinin sık sık ve tehlikeli biçimde sancılardan mustarip olduğunu anlattı... Bu korkulu sancı geride kaldığında, doğanın gücü şedit nabız atışlarıyla yine kendini gösteriyor ve evvelce noksanlıktan çeken çocuğu aşırıhkla korkutuyordu." Fakat bu tarz demonluğu çocuk-kadınlara ve başka ara-varlıklara, Klingsor'un çiçek-kızlarına[88] veya ruhun aradığı ruhsuz su perilerine indirgemekten daha yanlış bir şey olamazdı. Tersine, Mignon ruhtan başka bir şey değildir ve adamın üzerinden aşıp, çok uzaklara açılır. Bu özlem hep mutlağı arar; böylece özlemin öznesi, isimsiz, kendinde-özlem, Mignon'un narin imgesinde, serbestçe yükselen bir timsale, kendi kendine açılıp serilen bir arketipik sembole dönüşür. Mignon'un kökenine dair daha sonra, cenazesi kalkarken, *ex machina* amcası[89] tarafından getirilen açıklama aslında bir açıklama değil, bu şahsiyetin tasarımından bir kopuş, başka bir türe geçiştir; bu zaten Mignon'u

88 Wagner'in *Parsifal* operasında, kutsal güçlere sahip kralın şövalyeleri arasına alınmayan ve çölün ortasında kendi karşı-krallığını kuran Klingsor'un buradaki cennet bahçesinde iğva edici kızlar (çiçek kızları) vardır.

89 *Deus ex machina*'ya gönderme; "makinadan tanrı" anlamına gelen bu deyim, hikâyede beklenmedik bir varlığın ortaya çıkıp sorunları çözmesi veya bütün bilinenleri değiştiren bir açıklama getirmesi durumunu anlatır.

ilgilendirmez, o ölmüştür. Lâkin Mignon arketipi, hep gençlikten doğan en narin-ütopik haliyle, canlıdır. Ve bu arketip Goethe'nin dünyasının görünüşte sağlam bütün şahıslarını, *Entelechie*'lerini sarar, taşar hepsinden. *Wilhelm Meister*'de Bohème'in dışındadır o, *Society*'nin[90] dışındadır, toplumsal açıdan bir yerde barındırılamaz, olmuş olanın içinde farkına varılamaz. Hemen her insanın radikal özlem deneyiminde mevcuttur, kadimden beri bilinir o; evvela gençliğinde insanın, hâlihazırda tanzim edilmiş, malûm, malûm kılınmış her şeyden farklıdır. Mignon arketipi, romantizmin, iyi kavranıp ortaya çıkarılmış, dolayısıyla romantikçe abartılmamış bir arketipi, hatta tecrübesizlikle söyleneceği gibi, bir nevi ironisidir. (Goethe'nin en sahici, en güzel eserlerinden olan Mignon şarkıları nedir peki o zaman?) Mignon arayışının ardında çıraklık yılları yoktur ya da henüz yoktur, fakat bu, Goethe'nin eserinde, özellikle de bu eserinde yer bulmuş olan bariz ve çok narin kehanete halel getirmez; sahiden çiçeğin ağzından konuşan Henüz Olmamışın, Bilinmeyenin kehanetidir bu. Çıraklık yıllarını geride bırakan Wilhelm Meister'in kalfalık ruhsatnamesi, "Hakiki talebe, bilinenden bilinmeyeni çıkartmayı öğrenir" diye biter. Şüphesiz, Goethecedir bu, fakat bir özlem sembolü olarak Mignon ve bu sembolün içeriği, en azından malûma dayanarak geliştirilemeyen ve orada barınamayan bir artığın nasıl döneneceğini gösterirler. Bu da Goethecedir, yoksa Mignon'un yanı sıra, onla kıyas edilmez biçimde belirlenmiş/tamamlanmış Tasso da olmazdı, Faust'un evde-değilliği bile olmazdı. Kastedilen artık, "her an tatminsiz"liğiyle, böylesi başka yerlerde patlak vermeyi ve biçimlendirmeyi, yani Tasso hatta Faust'u ifade ediyorsa, sessiz, kendini tutan haliyle de haklı olarak Mignon demektir, veya, burada kendini pek az aşan özlem olarak *par excellence*.[91]

Her şeyinin sada vermesi, yani kendi formu içinde kapalı kalmaması, dikkate değerdir. Kendi şarkılarını söyler, onlardan nadiren bahseder, o zaman da işte her şeyi geri tutan "büyük ifadelerle": "Konuş deme bana, sus de bana" der. Bu "büyük ifadeler" mutlak özleme seslenir, aşk gibi dostluk da imkânsızdır, şudur onun iç konuşması: "Yalnız bir yemin kapatıyor dudaklarımı/

90 Toplum, sosyete.

91 Hası, ta kendisi.

Ancak bir tanrı aralayabilir onları." Mignon, kendi biterken her şeyi başlatan *Eros*'u üç şarkıda atar içinden: "Yalnız özlemi tanıyan bilir/ Neler çektiğimi". Bir yangın ve bir çekip gitmedir, seveni sevilenin peşinden uzaklara doğru, daha da uzaklara çeken, lâkin acz içinde Buraya bağlanmış olandır da. Sonra, İtalya şarkısı, ilk mısrasında çarpıcı derecede somut, baştan aşağı şiirle tasvir, bizzat öğreti olan fenomen gelir: "Karanlık yapraklar arasında parlıyor altınsı portakallar/ Hafif bir rüzgâr esiyor mavi gökyüzünde/ Ağaç sakin, defneler nasıl da yükseklerde/ Oraya! Oraya!/ Gitmek istiyorum senle beraber, ey sevgilim." Fakat bu da keza namevcut bir İtalya'dır, gönülde durur, *état d'âme*'dir,[92] bizzat bu özlemin manzarası, onun Orplid'idir.[93] Bu nedenle Mignon İtalya'yı özleminin manzarası olarak teşhis etmekle kalmaz, bizzat İtalya da, özneleşen nesne olarak, gelen Mignon'u görüp teşhis eder: "Mermer heykeller durmuş bakıyor bana:/ Zavallı çocuk, ne yaptılar böyle sana?" Hâmi ve baba gibi yaratılmış merhametli mermer heykellerdir bunlar, özlem kendi kendine bir tutamaktır heykellerde. Son tutamak değildir ama zira bir Mignon mekânı olan İtalya'da başka bir tutamak daha vardır: kendi gömüldüğü, "yaşam ve ebediyet"in de mıhlanmaları gereken "Geçmiş Salonu". Mignon'un son şarkısı bu mekân hakkındadır: "Bırakın da görüneyim, olana dek/ Çıkartmayın üzerimden beyaz elbisemi"; bu beyaz elbise Faust'un son arzu manzarasındaki "fani kıyafet"iyle pek rabıtasız değildir. Mignon'un üç şarkısı böylelikle özlemin üç taşkınlığını ve giderek daha az saptırılan içeriği vasıtasıyla üç kat taşkınlaşan ahmlanışını dillendirirler. İçerik uzak yurt olur, Mignon'da tüm arzu, Goetheci özlemin en ince, en saf, en sükûnetli öznesi olarak oraya uzanır; Goethe'nin büyük, titanik özlem figürlerinin dolambaçlı yollarına ve dünya yollarına sapmaksızın. Buradan da görülür ki, Goethe yalnızca ideal olanı dişil formda tasarlamakla kalmamış, Mignon'un mutlak özlemi neticede esasen bir kız olduğuna göre, ideal olana dönük *çaba*yı da dişil formda görmüştür. Bu arada ideal olanın kendisi, cazibesi itibarıyla, asla Mignon'un *Eros*'unun ona görünmüş olduğu gibi ve Mignon'a göründüğü gibi gayrı-cinsel bir tutku ola-

92 Ruh/zihin hali.

93 Bkz. *Umut İlkesi*, I. Cilt, s. 128.

rak görünmez Goethe'ye. Sonunda Goethe'nin göksel şahsiyetleri pekâlâ kadını ve erkeği arar, belki erkeği sormaz ama dişinin suretinde –sezilen Gretchen olarak, Helena olarak, Pandora olarak– ona cevap verirler. Özlemin saf *öznesi* olan Mignon, özlemin bir *nesnesi* olamaz şaire göre, fakat ondaki Meryemci unsur pekâlâ *Wilhelm Meister*'de de lütufkârlıktan gelen o zarafetle tebarüz eder. Kuşkusuz Mignon'un kendisi olarak değil, ama yine ona yüklenmiş anlama vekâlet ederek, onu anlayan birisince, yani haydutlarca yaralanmış yerde yatan Wilhelm'in yardımına gelen güzel kadın süvari tarafından temsil edilerek. "O anda... kadının varhğının canlı tesiri, zaten rikkate gelmiş duygularına öyle tuhaf dokundu ki, bir an kadının başı ışınlarla çevriliymiş gibi geldi ona ve tüm imgesi gitgide parlak bir ışığa büründü... Elbisesinin omuzlarından düştüğünü, en soylu suretin, ışınlarla çevrili, önünde dikildiğini gördü ve ruhu kayaların ve ormanların arasından kaybolan kadının peşine düştü alelacele." Daha sonra bu güzele tekrar rast gelinip Natalie olarak teşhis edilecektir; Mignon'daki olağanüstü tutkuyu ilk fark edip tasvir edenle aynı kişidir o, tıpkı sükûnun sükûnetsizliği fark edişi ve tasviri gibi. Işınları görmek, sofu Güney Alman heykelciliğini gösterir bize, yani Faust semasının şairinin safdilce kınanmasına yol açan Katolik unsuru. Mignon'un ölümünden önce giymeyi sevdiği ve giymeye mecbur olduğu uzun, hafif, beyaz, kanatlı melek kıyafetinden de anlayabilirdik bunu. Özlem, kendi uzak görüşünü, kendi suretini edinmiştir Goethe'nin Mignon'unun, Trappist[94] aşk manastırının rahibesinin şahsında.

### *Yeteneklerimizin ön duyguları olarak arzular*

Yaşayan sabah yalnızca hasret çekmez, eylemlidir, şafağı söktürür. Görünüşte bir oluş vardır ona göre, sahici "güçleri canlandıran" bir oluş. Hatta Goethe bunu erkekliğin farkı olarak koyar: "Kızı o olduğu için seversiniz, delikanlıyı ise vaad ettikleri için." Goethe'nin 'İnsan gençliğinde dilediklerine yaşlılığında bol bol sahip olur' özlü sözü, *Şiir ve Hakikat*'in dokuzuncu kitabın-

94 17. yüzyılda oluşan Katolik tarikat; münzeviliği, zahitliği ve bedensel çalışmayı önemseyişiyle bilinir.

da şükran ve umutla şöyle açımlanır: "Arzularımız içimizde yatan yeteneklerin ön duyguları, yapmaya ehil olacaklarımızın habercileridir. Yapabileceklerimiz ve istediklerimiz, kendi dışımızda ve geleceğe dönük olarak yansır tahayyül gücümüze; sessiz sedasız zaten sahip olduklarımıza yönelik bir hasret duyarız. Böylece tutkuyla vaktinden önce ele geçiriş, sahiden mümkün olanı düşlenen gerçeğe dönüştürür. Doğamızın belirlenmiş böyle bir istikameti varsa, gelişmemizin her adımıyla ilk arzumuzun bir kısmı gerçekleşir, elverişli durumlarda düz yoldan, elverişsiz durumlardaysa hep o düz yolu aradığımız dolaylı yollardan." Bu Goethe duygusu, her tohumun çiçek açmadığını göz ardı eder, acısını çekerek ve farkına vararak ihmal suçundan sıyırmak ister kendini; plan aşamasında kalanların, tatbikata konmayanların dolambacını, hasadın iyi düzenlenmiş çeşitliliğiyle tazmin etmek ister. Goethece yaşlılığın, mükerrer ergenliklerle temayüz etmiş, en azından feragatlere rağmen kendi gençliğine asla sırt çevirmemiş olması, daha da tatminkâr bir tazmin sağlar. Genç Goethe 1771'de Salzmann'a şöyle yazıyordu: "İleri dönük itkim o denli güçlü ki, nadiren kendimi bir nefeslenip geriye bakmaya zorlayabiliyorum." 1823'te de Şansölye von Müller'e şöyle diyordu yaşlı adam: "İnsanın hasretini çekeceği bir geçmiş yoktur, yalnızca geçmişin genişletilmiş unsurlarına dayanarak oluşturulan bir ebedî yeni vardır; sahici hasretin daima üretken olması, yeni bir 'daha iyi' yaratması gerekir." Dahiyâne istidadın hiçbir yaşta tavsamayan üretkenliğinin zihniyet ve mevcudiyetiyle aynı şeydir bu. İstisnaları (örneğin Klopstock, Schopenhauer) azdır, kural (Verdi gibi şaşırtıcı abartılarıyla) ustaca bir gençlik kuvvetidir. Bu gençlik kuvveti önemli istidatların sonbaharlarında bu istidatların hem tohumları hem çiçekleri olur. Goethe'nin başkalarına kıyasla daha fazla kesintiyle, gitgide yaşlılığına devrettiği gençlik planları ve tasarıları da, işlenip geliştirilmekle, orta yaşların dünya genişliğiyle, yaşlılığın derinliğiyle dolayımlanmakla kalmamış, gençlikte anca mırıltısı işitilen kaynaklar tarafından dönüştürülmüş, sadece en klasisist edebiyat profesörlerinin duyusal tazeliğini fark edemediği bir alegori ve sembolizmle döllenmiştir. Goethe'nin erken döneminin hiçbir şiiri, *Muazzez hasret*'le, *Marienbad Mersiyesi*'yle, *Pandora*'yla, *Faust*'un Helena

ve sema sahneleriyle aşık atamaz. Tüm bu sahnelerde, eski dönemindeki genç Goethe'nin tesiri, orta yaşlarındakinden çok daha canlıdır; düşçü şair, şimdi gören şair olmuş, duygusal ifadenin tazeliğine bilmenin şeffaflığı katılmıştır. Gretchen Helena'dan daha az esaslı değildir, fakat daha esası da değildir kesinlikle; *Hermann ve Dorothea*'daki aslan hancısı Demetervârî[95] kadın, –şayet büyük şiirden sırf Homerik tarz anlaşılmıyorsa–, *Gezginlik Yılları*'ndaki uranik[96] kadın Makarie kadar bile biçimlenmiş değildir. Geç dönem, yaşlılık çağı üslûbu bizzat bir yeniliktir, Rembrandt'ta, Beethoven'de, Platon'da olduğu gibi Goethe'de de. Hiç beklenmedik biçimde öteye geçeni, yaşlılıkla paradoksal, bu nedenle de bilhassa ücra, tuhaf, asla yuvarlanmamış figürlerde deveran eden bir ütopik unsuru tanımlar bu üslûp. *Werther*'de üretkenliğin niyeti için de ayak diremesi için de aynısı geçerliydi: "Neden dehânın seli o kadar nadir kopar, onun dev akıntıları neden bu kadar nadir çağlar, sarsmak için şaşkın ruhumuzu? – Sevgili dostlar, orada, nehrin iki yakasında oturan sükûnetli beyler, bahçeli evlerinin, lâle yataklarının, tarlalarının selden mahvolmaması için, setler kurup kanallar açarak tehlikeye önlem almayı bilmişlerdir vaktinde." Olgun Goethe bu selin sesini sırf çıktığı nehir ağzında duymuş, ondan sırf orada verim almaya kalkmış değildi; Temmuz Devrimi'nden duyduğu korkuya ve volkanizmden (kendi doğası, Napoleon ve Byron hariç) hazzetmemesine rağmen. Tam da onun yaşlılık dönemi eserleri, tüm önceki yüzyıl ve sonrası boyunca, Goethe okumalarından bir burjuva idili veya bir tür animalist-kozmik, mümkünse ruhsuz klasisizm çıkartmak, onu sözümona bir kuvvet küresi gibi okumak isteyen nehir kıyısı sakinlerini tedirgin etmiştir. Sadece böyle yaratılmış Georgcu[97] klasisizm değil, hepten tükenmemiş önceki yüzyılın tamamen küçük burjuvalaşmış klasisizmi de, gerçek, derin Goethe'yle karşılaştığında tuzla buz olur. Hele kudretli alegorisi ve sembolizmiyle eski Goethe'nin, bu tarz büyük bir basitlikle, sükûnetli küçüklükle, emekliye ayrılmış bir güzellikle hiçbir ortak yanı yoktur,

---

95 Demeter: Yunan mitolojisinde tarım tanrıçası.

96 Afroditvârî.

97 Sembolizmin ve yeni romantizmin temsilcilerinden Alman şair Stefan George'a atıfla.

ebedî sükûnet ancak tanrıya aittir onda. Yaşamının son akşamında ise şöyle söyler Goethe: "Kendini toplamış zihinde düşünceler uyanır, o ana dek akla gelemeyecek düşünceler; geçmişin doruğuna ihtişamla yerleşen mübarek demonlar gibidir bunlar." Yerleştikleri yer sadece geçmiş değildir; çünkü bir zamanlar büyük olan her geçmişin doruğu, yücelen, 'dağ gibi' olan her şey gibi gelecekte de doruklaşır ve bütün dağlar seherle, yeni günle daha iyi anlaşırlar daima. Hava aydınlanırken, sahici *Carpe diem*'de,[98] aşağı giden yolla yukarı giden yolun bir ve aynı şey olması gibi. Hâlihazır olanı, tam da onu, Goethe'den daha derin kavrayan olmamıştır. Çünkü o hâlihazır/mevcut olanı ondan uzaklaşan bir gelecek uğruna değersizleştirmemişti; daha *Werther*'de bile, "şafağı söken büyük bütünlük", onun için yakınlardakinin suretine giden bir yoldu, o yolda yazılı idi.

## 49
## SINIRI AŞMANIN YOL GÖSTERİCİ FİGÜRLERİ; FAUST VE İFÂ ANI İÇİN İDDİALAŞMAK

> "Karl onlara Shakespeare'den, Goethe'den, Klinger'den, Schiller'den trajik fırtına bulutları sunduğunda ve yaşama şairin dev aynasında azametle baktığında, içinde uyanan bütün devler ayağa kalktılar, babası ve istikbali çıkageldiler, arkadaşı bile, onu önceden düşlediği roller içinde, o parlak fantastik çocukluk zamanından kopup gelmişçesine yepyeni dikildi karşısında, hatta gökte yüzen bulut ve pazaryerinden geçip giden nöbetçi kıtası da katıldılar içindeki kahramanlar alayına."
> – Jean Paul, *Titan*, 54. Devir

> "Böyle şahsiyetler, yoğun ifadeleriyle, çoğun pek zayıf, belli belirsiz hatlarla da olsa her insanın bağrına hakkedilmiş olan şeye dikkatimizi çeken, manen kanatlı adamlar olarak görülebilirler."
> – Goethe, *Benvenuto Cellini'ye Ek*

98 Günü yaşa.

Orada olamama korkusu da vardır ama. Bu korkuyla beraber, bize olanlarda bir şeylerin ters gittiğine dair delici bir duygu daha vardır. Harislikle de dışavurabilir bu kendini, kendine yer açan bir kuvvet olarak da. Bu kuvvet, bir sıçrayışta çıkabilir, güzelce muhafazası bile mümkün olmayan tekdüzeliğin içinden. Bambaşka, dağılmamış, kendi arzumuza boyanmış bir renk başlar, fışkırır. Kendine başka yapraklar dileyen küçük ağacın hikâyesi de budur. Uymuyordu ona, yaprakları, olması gerektiği gibi değildi. En nihayet, doğru yeşillenmekti onun derdi.

Bunun bir icabı da, kendini ortaya atma gücüdür. Yaşamda o kadar kolay değildir bu, lâkin kâğıdın sabrında, anlatı insanları, daha kolay sabırsız olurlar. Andersen çakmak masalında bir asker takdim eder, bir-kii, bir-kii, köy yolunda uygun adım yürüyordur asker. Bir cadı sayesinde zengin olur, cadı için getirdiği nadir çakmağı kendine ayırır. Çakmağı çakması yetecektir, üç dev köpeğin her dileğini yerine getirmesine. Yürüyüş kolundaki, şimdi söz edeceğimiz insanlar, o çakmağa sahiplermiş, dahası o çakmaklarmış gibi davranırlar. Aralarında biçareler de vardır büyük efendiler de, ama hepsi hadlerini aşar, ateş gibi alevlenirler. Soytarıca veya hepimizde rastlanabilecek tarzda, içinde oldukları ve aynı zamanda önlerine koydukları yönelimin peşindedirler. Başka yapraklar istemiş olan ağaççık, insanlar arasında çoktur, ama yaşamında pek azı öyle kanaatkârlıktan uzak olmakta sebat eder. Öyleleri çoğunlukla şairâne görünürler, kendilerini rengârenk bir ışıkta duvara resmeder gibi. Lâkin, cüretkârca haddini aşarak, kolayca kitaptan çıkıp okurun yanına gelircesine; munis bir son olmasa bile. Yaşamını kemale erdirmeyi, sonuna kadar yaşamayı deneyenlerin yeri vardır burada; onlar salt igvaya kapılma anlamında, ama her şeyden önce çıkıp gitme anlamında, alışılagelmişin ve salt alışılmışı koşullayanın Çünkü'süne karşı Rağmen anlamında, deniyorlardır kendilerini. Bu tarz şahsiyetler huzursuzluğa hep sadıktırlar, onları doyuracak olanı bulmadıkça. Ve öylesi hiç bulunmadığından, bu zaptolunmaz insanlar dönmezler yollarından.

Burada öncelikle öne çıkarılan, müteyakkız olmaktır. Küçük burjuva dar kafalılığından, resim kadar güzel bir dönüşle; Çingeneceden, kendine mahsus, haddinden fazla kendine mahsus bir çehreye dek uzanan. Şu müphem yaşam lâfı bile sloganı olabilirdi bunun, yüz yıl dönümünde olmuştu da zaten. Burjuvazi içi bir yarıkta, anne baba evi ile ilginç oğullar veya kızlar arasında oluşmuştu. Gençlik üslûbu, ayrılıkçı bir edayla yürüyen ya da kâh ucuz gelincikler kâh pahalı orkideler arasında uzanan bu beşerî imgelerin yeşerme zamanını tanımlar. Fakat insanın yüzünü koruma ve ona lâyık yaşama talebi, sanat ve zanaatın işi değildir pek. Pontoppidan'ın[99] *Bahtı Açık Hans*'taki çokkatmanlı, her şeyi kaybeden, nadiren kazanan kahramanının bakışı ve reddedici geriye bakışı da öyledir. Küflü bir ortama tıkılmışken, delikanlı haliyle, özgür düşünüşle silkinir: "Babasıyla kardeşlerinin, kışın masalsı ihtişâmı altında oturduğu ve ruhanî şarkılar söyleyip, tırsak dualar okudukları aşağıdaki o yarı karanlık ve sıkışık odaya ait olmadığını hiçbir zaman o anki kadar belirgin hissetmemişti. Işığın parıltısına kör, yaşamdan ve onun şahaneliğinden baştan aşağı ürperen, bir nevi yeraltıydı orası. Onlardan binlerce mil uzakta, bambaşka bir iklimde, güneşle ve yıldızlarla ve süzülen bulutlarla bir arada hissediyordu kendini." Burada konuşan tip, kişiliğiyle, bütün kişiliğiyle, kuvvete, yüksek irtifaya, büyüklük haline doğru, ayrıca duyguca ve paraca, çıkıp kurtulmak istemektedir ve sahiden istemektedir bunu, dekoratif biçimde değil. *Bahtı Açık Hans,* varoluşun gulyabanilere karşı gayet dik durduğu bir eserdir; eserin devamında görüleceği gibi, kapitalist dünyadan, maalesef hiçbir dünyadan kopamayacak kadar iyi ve derindir aynı zamanda. O zamanların hayatı sonuna kadar yaşamacı cilâlı şahsiyetleri ise tamamen farklıdır; özellikle, henüz taze bir öteye geçişin değil de başlamakta olan emperyalistliğin kişisel olana yansıdığı şahsiyetler. Yüzyıl dönümünün azgınca yayılmış veya süslenmiş birçok sanatçı imgesi böyledir: büyük oyuncu, büyük şair, aşağısı kurtarmaz. D'Annunzio'nun *Il Fuoco*[100] romanı, gençlik üslûbunun

99 Danimarkalı natüralist yazar. 1917'de Nobel edebiyat ödülünü almıştır.

100 Ateş.

kahramanını işte böyle fazlasıyla abartarak, sütbeyazı ama kabarık dalgalarla resmeder. Şair Stelio, "Ah, titreyen, ağlayan, umut eden, özlemle yaşayan ne varsa," der oyuncu Foscarina'ya: "yaşamın enginliğine koşuyor". 'Kozmik' kelimesinin 'modern' kelimesini genişlettiği müphem sözde bile, ayrışmanın ağzına kadar boşlukla dolu tuhaf gongu çalar. Herkes asabiyete gönüllüdür, ne pahasına olursa olsun hayatı sonuna kadar yaşamanın bir jestidir bu, sanki bu pahaya alınabilirmiş gibi.

Geç dönemin burjuvasının şimdi aradığı şey, burjuvazinin erken döneminde sahiden tazeydi. Kısıtlanmamış yeni bir tarzda kendi hayatını sürmek, o zamanlar neredeyse bizatihi ilericiydi. Bireysel iş yapan girişimci o hayatta duyuruyordu kendini; o ana dek mevcut olan, artık sırtlara yüktü. Kafasını duvara toslamak istemeyen özne, dönüşümlü olarak, önce *Sturm und Drang*'da kutsanarak, sonra titanik dünya acısı denilenin zamanında zuhur ediyordu. *In tyrannos*,[101] elbette, ama aynı zamanda, çok zaman tehlikeli derecede muğlak bir karışıklıkla, filistenliğe karşı çıkmanın çağrısı da vardı orada. Erken dönem anarşist üst-insandan, –özellikle de güya normal-insanîymiş gibi yaptığında– burjuva *juste milieu*'den[102] duyulan devrimci tiksintiye kadar. İsviçreli psikiyatrist Bleuler, numunelik filisteni şöyle tanımlamıştı, malûm: "Âdem'i bizim yaratmamız gerekseydi, onu sintonik[103] biçimlendirir, hafif de manik bir huysuzluk verirdik ki, aydınlık bir yaradılışın damgası vurulmuş olsun." Hâlâ devrimci, hatta romantik burjuvazinin süslü püslü, hele sahici uç kişilikleri nasıl da uzaktır bundan, onların sapmaları, savrulmaları bile nasıl benzer ortalama insanlara. Dizginsiz talepkârlar ve acı orijinaller uçlarda yer bulabildiler kendilerine, ve esasında bulamadılar da: Hoffmann'ın orkestra şefi Kreisler öyledir, Jean Paul'un Schoppe ve Vult'u öyledir. Grabbe'nin dramaları, hiç birbirinden ayırt etmeden abartının artistlerini biriktirirler, dikkate değer biçimde, onların da tamamen suçsuz olanlarını: hep sadece dışsal sebeplerdir, dünyanın küt direncidir, onları yıkıma götüren. Bu Gothland, Sula, Hannibal, keza Don Juan ve Faust, sırf tamamen

101 Tiranlığa karşı.

102 Nezih muhit.

103 Uyumlu ve düzenli davranış eğilimi.

kendi etraflarında dönüp durdukları için sıradışı sayılırlar Grabbe'de. Bu esnada, mutedillik alanının sınırlarını aşarak, ilginçliğin yaşam imgesi oluşur; ne kadar yalnız olursa o kadar dekoratif, ne kadar tropik olursa o kadar özne tesirli. Fakat sahici çıkış, Grabbe'nin "Şaka, satir, ironi ve derin anlam"ındaki gibi yazarın elinde bir lambayla arkadan dolanarak oyuna katılmak yerine bizzat nazmedilmiş gibi sahne aldığı yerdedir. Aynı zamanda – edibin yansılanmasının ötesinde– öznenin komik gölgesinin düşemeyeceği, aksine içimize dokunduğu ve yerleşik olan her şeyden pişman ettiği yerde. O çağın hakiki dâhi-öznesi, Byron, hiç çekinmesi olmayan şahsiyetlerini edebiyata koymakla kalmaz, bizzat öylesine kişileştirir ki, bu şahsiyetler Child Harold'u, hatta Manfred'i[104] şaşırtıcı lordlarından ayırt eden, dizeler olurlar yalnızca. Aynı melankoli, aynı zengin ümitsizlik, aynı münzevi sıkıntı, bir surete bürünemeden gezinir bu suretler arasında ve aynı coşkunun dehâsı sise karşı savrulur. İstihfaf, haz ve uzaklara gitme dürtüsünden müteşekkil bir adam, tamamen ayaktakımmdan arınmış bir dünyada, bu suretleriyle karşısına dikildiği aynada kendisiyle yüzleşir. Byron'un Venedikli hareminin, hele Missolunghi'deki ölümünün şarkısı söylenmiş olabilirdi. Hemen her suret, her şahsiyet tekrardır ama yine de hiçbiri tipik değildir, hepsinde sonuna kadar kendine katlanan, hıncahınç bir bireysellik vardır. "*Eternal spirit of the chainless mind*![105]" diye seslenir onun ilâhisi özgürlüğe; tabii, bir yere bağlanmayan ruh her yerde yalnızlığa nişanlıdır, onun yüksek dağlardaki Manfred'i gibi. Bu tarz bireysel yaşam bereketi, zorunlu olarak yabancı kılar: "*From my youth upwards*",[106] diye teslim eder Manfred:

> Ruhum ne insan ruhlarıyla birlikte yürüdü
> Ne de dünyaya insan gözleriyle baktı,

---

104 *Childe Harold's Pilgrimage* (Childe Harold'un Haç Seyahati), Lord Byron'un en önemli eserlerinden biridir. Debdebeli hayatından bıkan bir genç adamın kafasını dağıtmak için çıktığı uzun seyahat üzerinden, Avrupa'da Napolyon savaşları ve devrimlerinden "yorulan" kuşağın melankolisini anlatır. *Manfred* ise Byron'un, Faustyen bir kahraman etrafında, doğaüstü unsurlara yer vererek yazdığı dramatik şiirdir.

105 Zincirsiz zihnin ebedî ruhu.

106 Gençliğimden yukarı.

Onların dinmek bilmez hırsları bende yoktu,
Hayattaki amaçları benimkilerle bir değildi;
Sevinçlerim, üzüntülerim, tutkularım ve gücüm
Beni insanlara yabancılaştırdı –[107]

Ve böylesi bir ümitsizlik ancak fırtına yüklü bir gökyüzüne sığar, Elbette, dik kafalı yalnızlar da, belirgin toplumsal hasımlarından uzaklaştıkça, mecburen çokanlamlı hale geldiler. *Fin de siècle*'in[108] incelmiş bir *Fascio*'yu[109] hazırlayan barbar-zarif şahsiyetleri kadar olmadılar gerçi. Fakat Aşıp Geçmenin bu kalıcı biçimde bireysel tarzı pekâlâ mutlak asosyalliğe dönüşebilirdi; kendini yıkıcı olarak gösterecek kadar pişkinliğe, Stirner'liğe[110] ve Nietzsche'liğe sahip caniye varana kadar. Daha önce Lermontov'un Peçorin'i, sonra Dostoyevski'nin Raskolnikov'u, Dolgorukiy'i, böylesi şahsiyetlerin mükemmel bir tasvirini yapmışlardı; onlar da Napolyon kültüyle bağıntılı, Byron'cadan türeyen bir imgeden gelirler. Ancak Byron'la anlamlandırılan şeyin iğvası bununla sona ermemiştir, nasıl ki radikal bir kişisel varoluşun parıltısı sona ermiyorsa. Burjuva toplumu, bireysel iktisat tarzıyla, maceracı ve devasa öznelik dürtülerine açılan bir duyuyu yaratmış fakat bunlar aynı zamanda, sahici vatandaşa, burjuvaya nispetle "gayrı burjuva" görünmüştür ona. Ve bu türün son şahsiyetine de bir parça Manfred katılmıştır, hem sıkıcı hem görkemli: Thomas Mann'ın müzisyeni Adrian Leverkühn. Şimdi artık Aşıp Geçmenin orijinallerine dönme zamanı: Don Giovanni ve her şeyden önce Faust.

### *Don Giovanni, bütün kadınlar ve düğün*

Orada olmama korkusu, asla kendi içinde kalmaz. Zira ses olarak beliren kimdir burada, av peşinde koşan, parıldayan kimdir? Bir

---

107 Şiir çevirisi Hasan Fehmi Nemli'nindir.

108 Çağ dönümü, 19./20. yüzyıl dönümü.

109 Eski Roma'da kırmızı bir kurdeleyle bağlanmış çubuklarla sarmalanmış balta; güç simgesi. İtalyan faşizmine adını vermiştir.

110 Almanca metinde pişkinlik/cüretkârlık anlamında kullanılan "Stirn haben" deyimi, filozof Max Stirner'e atıfta bulunuyor.

adam, çabuk, sadakatsiz, kılıcını savuruşu emsalsiz, hazzı tadar. Ama derhal terk edecektir bu hazzı, çünkü bir sonraki kızda sınanmamışın ayartısı vardır. Don Giovanni, tamamen kendisininmiş gibi görünen bir arzu ve güdü tarafından kovalanıyordur. O arzu ve güdüde kendi doruğuna varır ve delip geçer yoluna dikileni. Her hoş kadını ister, çünkü henüz hiçbiri doğru kadın değildir; ayartan adam herkese atar oltasını, oltanın vurduğu balık kaçmaz, ama doyurmaz da. Ne var ki, bütün kızlar ve kadınlar bu muameleden esaslı zevk almışlardır. Cinsiyet, erişilebilir en yüksek eğitim düzeyinde de, hangi yan yollara sapılsa da, gösterir kendini: onla hiçbir şey başa çıkamaz. En duygulu bakışlar bile cinselliğin hazzma aittir, elinden gelenin en iyisiyle, pekâlâ karşılıklı olan bu hazza hizmet etmelidir. Çapkın, daima başka bir kadına yaklaşır, yaralar, eğlendirir, unutur.

Dinleyicinin kendisi de birden oyunun içine çekilir, hikâyenin ortasına. Orada hiçbir kahraman yavaş yavaş hazırlamaz eylemlerini, gitgide olaylara sardırır, kendini kaptırır. Mozart, Don Giovanni'nin serpilmesinde, onun günahlarının çiçek açmasında başlar. İlk çıkışı, nitekim: Leporello volta atıyordur, kasvetli gece, evde bir gürültü, Don Giovanni hışımla merdivenlerden iner, durdurulur, kadını kenara fırlatır, macera ters gitmiştir. Dona Anna boyun eğmemiş veya henüz pes etmemiştir, kaçırma eylemi başarısızdır; saçları ağarmış ihtiyar Commandatore Don Pedro, gözüpek, araya girer. Bağırışlar, düello, cinayet, kaçış, babaya ağıt, neredeyse cinnetten alınma sesler, intikam yemini – nasıl bir gerilim! Müzik bir kan dalgası gibi yükselir, ölüm, tecavüz, suç, yarı yolda kalırlar. Şövalyenin hücumuyla beraber geriye dönük hareket de başlar, artık değişken olmayan ve mezarlıkta, son derece huzursuz cenaze yemeğinde, önündeki her nöbetin hafif kalacağı bir hareket belirir. Şimdi'nin arayışına ve hazzına karşı Geçmiş toplanır, *kılıca* karşı *taş* kalkar, tamamen hasmânece. Sesleri zaten uvertürde vardı: onun ilk sedası, başlangıçta işitilen derin hâkimâne sesteki Geçmiş veya taştan misafirdir; bunu, olabildiğince zıddına, hafif ve hafifmeşrep, burada taştan uzaklaşarak şimşek çakan kemanla, parıldayan hızlı hazzın akışı izler. Bunun dışında da Don Giovanni'nin ve öteki tarafın ses suretleri ritmik-melodik açıdan tamamen ayrıdır; toplamda birbir-

leriyle ilişkileri, hareket ile hafıza, hamle ile olmuşluk arasındaki gibidir. Taşa ait olan, sadakatin müziğidir; Don Giovanni'nin hiç adım atmadığı, ona dıştan gelip çatan ve onu gömen bir geçmişe sadakatin müziği.

Ne var ki, şövalye ilk kaçıştan sonra tekrar canlanır, hâlâ çok şeye hazır ve diridir. Zerlina'yı ayartır, şimdiye dek bir kızı ayartmış olan en tatlı şarkıyla. "*Ah, lasciate mi andar via*", dileğinde bulunur kız, ardından "*Nò, nò restà, giogja mia*"[111] şarkısı gelir ayartandan, veya mutlak sefahatten. Bizzat yaşam sıkıştırır Zerlina'yı, sarayı da pek uzakta değildir, Kitera'dadır. Şampanya aryasında,[112] tam ona uygun olan *Presto*'da,[113] bir haz şeytanı parıldar. Elvira'yla kılık değiştirme sahnesinde şövalye, Don Pedro'nun heykeli önünde bedel öderken, vurdumduymazlık derecesinde hafızasızlaşır, ulvîlik derecesinde vicdansızlaşır, maddileşir. Fakat tüm bunlar *Carpe diem* boşlukta vuku bulmaz artık, Don Giovanni'nin yolu, artık onun arkasında kalmayan yabancı bir acı içinde karanlıklaşır. Kılıç (penis) ile taş arasındaki gerilim, giderek daha görünür biçimde aslî yapı halini ahr, öyle katmanlaşır. Çelişki hattı bütün o envai çeşit karmaşayı, ara oyunları ve dayak sahnelerini, soytarılıkları ve serenatları kat eder; komik opera ile Mozart'ın trajik operasının zorlu iç içeliğini, müzikal anlamda Shakespeare'ce bir esere dönüştürür. Birinci perdenin sonunda karşı darbe iner: dinleyiciye bu darbeyi aktaran, yaşam sevinci ile kanlı intikamın emsalsiz bir kontrpuanıyla,[114] şölen sahnesidir. Müzik D majörden akar ama tüm ritimler ve akorlar ona uymazlar, Don Giovanni'ye komplo kuranların katı triosu da, kaya gibi homofonisi de uymaz. Don Giovanni bütün bunları ancak kilise avlusunda Don Pedro'nun heykelinden yükselen koronun sesiyle fark eder; taştan misafirin zuhuruyla gerçekleşen buluşmayla, iki ses suretinin çarpışmasına ulaşılır. Uvertürün düzeni böylece operanın eylem akışında tersine çevrilmiş görünür; ilk temanın majestik andantesi şimdi sondadır ve sondan, şövalyeye doğru gelir. "*Don Giovanni,*

111 Ah, bırak gideyim. – Hayır, hayır, benim sevincim.

112 Don Giovanni operasından.

113 İtalyanca (müzikte) hızlı.

114 Müzikte iki ya da daha fazla melodinin bir parçada eşlenmesi, eklemlenmesi.

*al cena teco m'intivasti e son venuto*"[115] diye seslenen taştan misafir, hiç korkmamış biriyle karşılaşır. Dramatik açıdan bu kadar başarılı, antifonları[116] bu kadar kusursuz bir müzik görülmemiştir. Görmüş olduğumuz gibi, şampanya aryası, onun saf yoğunluğuyla neredeyse boşluktaki *Presto*'su, Don Giovanni'nin en makul figürüdür. Fakat şimdi Don Pedro şarkısının yıldız seması yükselir, Mozart'ın geniş arahklarıyla, beraberinde bireyi ezen bir dünya yasasıyla. Burada sınırsız bir heterizm[117] olarak bir bireyin içinden yükselen doğanın demonik gücüne karşı, başka, daha geç dönem bir demonluk sökün eder: Hukukun, suçun ve kefaretin demonluğu. Doğanın gücü artık isimsiz olmayıp bir birey suretinde görününce ve hukuk onu kuvvet veya güzelliğin değil de olmuş bulunan düzenin ölçüleriyle ölçünce, doğanın cinsel gücü *Hubris*[118] olarak görünür; tabii en sahih anlamıyla, Dionisosçu olarak. Don Juan en parlak arzu imgesine, ayartmanın temel imgesine dönüşür, en tartışılmaz erotik iktidar şahsiyeti olur. Bu vasfıyla, iktidarlı bir erkek olmasına rağmen ve tam da öyle olduğu için, evliliğe de düzene de isyan eden kadın tanrısı Dionysos'a aittir. Kılıç ile taş son sahnenin Hayır!'ında, Evet!'inde denk kuvvetler olarak buluşmuşlardır ve sınırlayıcı ahlâkın karşısındaki Hayır teslim olmaz. Koşulsuzluğu pişmanlık duymaz, geri dönmez; çöküp gitmeyi yeğler, Don Giovanni olmaktan çıkacağına. İradesi kırılmamış cinsel varlık, aşk dürtüsünün mutlakhğıyla paskalya öncesi perhizi tanımaz, onu satın almaz, en yüksek ânı semada aramaz asla. Don Giovanni daima ânın iktidarında, yani erkeğin olduğu, kendisinin erkek olarak var olduğu o ânın iktidarında görünür. Tam da çöküş esnasında Don Giovanni tamamıyla metalikleşir, dolayısıyla aynı oranda yok edilmez hale gelir, Commendatore Don Pedro'nun taşı gibi ebedîleşir. Bir anda, bir kişilik suretinde karşı tarafı bile şaşkınlığa sürükleyen, Donna Anna örneği ise (babaya ve damada müteveccih) sofuluğun müziğini şaşkına çeviren o dinamiğin tarzıdır. Don Giovanni'nin tek dengi

115 Don Giovanni, beni akşam yemeğine çağırdın, ben de geldim.

116 Ana şarkıya mukabele eden şarkı.

117 Özgür cinsel ilişki yanlılığı. Ayrıca bkz. "Hetaira", *Umut İlkesi*, 1. Cilt, s. 712.

118 Kibir.

olan Donna Anna kendi kendini ayartır şövalye vasıtasıyla, onu seviyordur ve çelişkidedir. Yalnızca E. Th. A. Hoffmann'ın ünlü novellasındaki *posthum*[119] yorumu değildir bu; ondan yüz yıl önce Goldoni, "*Don Giovanni*" adh dramasında hakikati yakalamıştı: Donna Anna Ottovio'yla ona özel bir meyli olmaksızın nişanlanmış ve sonra bu büyük aşk adamına vurulmuştur. Mozart'ın müziğinde de Donna Anna'nın şarkısında Ottovio kesinhkle aşka kâfi gelecek, kadının taşkınlığının çelişki dolu şiddetine yetecek bir nesne olarak görünmez. Babası için tuttuğu yas da başka bir sadakatin getirdiği mutsuzluğu saklayamaz; bu yas, müziğin ve sofuluğun dünyasından çok Don Giovanni'nin dünyasının sıcak malzemesine dayanması oranında daha da aldatıcıdır. Donna Anna'nın son büyük aryasında: "*Io crudele? O nò, mio caro*",[120] baba için tutulan yas apaçık bir şekilde özlemin acısına dönüşür, tiz sesler öyle alevlenir ki, arkasında Don Giovanni'nin dev gibi belirdiği Ottovio'dan pek bir şey kalmaz geriye. Don Giovanni'nin ani feveranında belirli bir derinlik vardır, Donna Anna da pekâlâ anlar bunu, hatta Commendatore'nin kemalinin ve yasasının ifadesi olan *maestoso*'sunda[121] bile tamamen bir kenara atılamaz bu derinlik. Henüz aydınlatılmamış bir doğa kuvvetinden doğan kargaşa, loş aydınlatmalı tarihin üzerine yürür burada; ahlâk *Eros*'u çemberin dışına atmış, en fazla yarıya indirmiş ama massedememiş veya berhava edememiştir. Böylece yıkıcı bir ses olarak duyurur kendini ahlâk; yalnızca Commendatore değil, bizzat Don Giovanni, kâhince bir ihtarda bulunur. Commendatore uyarısını mevcut ahlâkî yasanın semasından indirir, icabını da yerine getirir. Don Giovanni'nin uyarısı ise yalnızca üzerinden atlamakla kalmayıp demonik bir püskürmeyle görünür kıldığı bir uçurumdan gelir: Antik *Dionysos*'un uçurumudur bu.

Peki ama her biri de harekete getirici sözler olan bu açıkça değer biçici kelimeler kullanılabilir mi bu tarz bir sükûnetsizlik için? Özellikle de şövalyenin yaşamın ta kendisi olarak behrdiği zaman dikkate alındığında, soru budur. Don Giovanni, aslında

119 Ölümünden sonra yapılmış.

120 "Zalim miyim ben? Hayır, sevdiğim."

121 Müzik parçasının görkemli ve ağır bir tempoyla çalınan bölümü.

daha çok ona yönelen bakış, Faust'ta olduğu gibi, –o kadar esaslı değilse de–, kimi değişimlere uğramıştır. Don Juan efsanesi 14. yüzyıla kadar geri gider. Büyük ihtimalle Sevilla'da, azgın çapkınlığı ve ayartıcılığı tarihsel olarak bilinen bir şahsiyetin etrafında oluşmuştur. Taştan misafir motifi daha eskidir, muhtemelen zaman zaman gömüldükleri yerlerden çıkarıldıklarında sadece görünüşte ölü veya sadece görünüşte mermerden oldukları düşünülen pagan tanrılarından duyulan korkuya dayanır. Ne var ki, taştan misafir, bir İyi heykeline dönüştürülerek, başından itibaren oyuna dahil edilmiş; şehvet düşkünleri küstah cesaretlerini onun üzerinde göstermişlerdir. Bunun ilk dramatik tasviri olan, Molina'nın *El Burlador de Sevilla*'sı (Sevilla Dalgacısı), 1630'da, ortaçağın et-ruh çelişkisini sahiden Barok bir zıtlığa yükseltir: bir yanda en dolgunundan yaşam hazzı, öte yanda kıyamet mahkemesi, lânetlenme, cehennem berzahı. Don Juan gerçi duyusalhğı dışında dalgacılığıyla görünür, ama en sonunda günah çıkarmak için rahip ister, nafile pişmanlığıyla. Ne olursa olsun, hâlâ doğadan bir parçadır o – kocaman bir parça; alaycılığın hazzı zihinden değil kuvvetten gelir ve kendini tarttığı öteki dünyayı tabii ki sahici sayar. Molière'in bundan kısa bir zaman sonra, 1645'te işlediği *Don Juan ou le Festin de Pierre*'inde[122] ise şövalyenin etkisi farklıdır; kahraman artık yalnızca antipatiktir. Acı bir burjuva hicviyesidir bu parça, genel olarak bedensel hazzı değil, Fransız saray cemiyetini hedef alır. Ayartıcı adam, Molière'de o dönemin çapkın âşık tipolojisine dönüşür: korkusuz fakat soğuk bir rasyonalisttir, safi egoizm vardır, tutku yoktur. Gerçi o da olağanüstü aşk kılıcıyla, hakimâne veya zekâ dolu cazibesiyle kazanır zaferlerini, ama asıl elindeki toplumsal gücü kullanarak kazanır – soylu hanımlar karşısında ise sadakat ve evlenme vaadiyle. Bunların ötesinde Don Juan –bu defa başlamakta olan burjuva aydınlanmasıyla uyum içinde– artık tanrıya küfreden biri değil, bir tanrı tanımazdır; böyle olunca nihâî meydan okuması dayanaksız kalır, inanmadığı doğaüstü güçler karşısındaki cesareti, daha ziyade sağlam akıllılıktan ziyade sofuluğun meydan okuyuşuna benzer artık. Mohère'in parçası diğer büyük eserlerinin yanında biraz etkisiz kalmıştır. Anti-tezci bakış 18. yüzyıl boyun-

122 Don Juan veya taş şenliği.

ca malzemesini kukla oyunlarından ve halk oyunlarından devşirmiştir; Leporello'yu ikame eden "Kaspar eğlencesi"yle,[123] hak ederek ama başı dik cehenneme giden ayartıcıyla... Mozart'ın librettocusu Da Ponte, bu çok anlamlı parlak şahsiyete Mozart'ın müziğinin hem *alçaklığı* hem de *ütopyayı harekete geçireni* temsil etmek için ihtiyaç duyacağı bütün boyutları geri kazandırmıştır. Alçaklık ile ütopyayı harekete geçiren dedik, bu bir karşıtlıktır, işte bu tarz sınır aşıcılık ve sükûnetsizlikteki asla kesin olmayan şey de, *Mozart*'ın Don Giovanni'deki meselesi de buradan zuhur eder; *tuhaf biçimde lekelenmiş bir titanizm* meselesidir bu. Don Giovanni, Mozart'ın onu canlandırdığı gibi bir kurt veya maskeler kalabalığı içinde bir insan çehresi midir? Onun en ahlâksız temsilcisi sıfatıyla tümüyle *Ancien régime*'in toplumuna mı aittir, yoksa erotik patlamalı kargaşasıyla bir parça doğaya dönüş mü tınlar içinde? Don Giovanni, şayet infilâkî bir görünüş kabul edilirse, feodalizmin yıkıntılarından kendi de yozlaşmış olarak sökün eden mahvolmuş doğayı mı tasvir eder salt, yoksa Mozart'ın müziği için tahrif edilmemiş, kendiliğinden müziksel bir doğa var mıdır, asla yozlaşmamış? Mozart'ın Don Giovanni'si sırf *Ancien régime* ve rokoko mudur yoksa kendi kendisine karşı mı döner; çöküş anında, son perdede ve o sonu hazırlayan tehditlerde değil yalnızca, iradesini küçültücü yasalarla bağlanmak istemeyen Byron-öncesi kahramanlık tarzında da? Lâkin Don Giovanni'nin havailiği, hele feodal tekelleri aşk sicilini geliştirmek için istismar etmesi, bununla çelişir. Bu tekeller Priapus'la[124] ve *Sturm und Drang*'la değil kadifeyle, ipekle, sarayla, züppelikle bağlantılıdırlar; muhterem beyefendi Zerlina'ları köylü Masetto'nun elinden aldığında[125] durumları öyledir. Tekil bir şahsiyet için ve onun hakkında şüphe duymaya yeter bu; ayrıca sefih ve böylelikle Dionisosçu sınır aşıcılığın en parlak ana imgesiyle ilgili şüphe duymaya da yeter.

123 Kaspar adı İsa'nın doğumunu kehanet eden üç bilge kraldan birine dayanır. Noel zamanı üç kralla ilgili oynanan halk oyunlarından, satirik Kaspar figürü türemiştir. Bu kukla figürü saftır, kabadır, sakardır ama tam da bu özellikleriyle "kötülere" ve zaman zaman otoritelere de haddini bildirir.

124 Bereket tanrısı.

125 Don Giovanni operasında, bir köylü düğününde Zerlina'yla Masetto gelin-damattırlar. Don Giovanni Zerlina'yı beğenir ve ayartır.

Haz öteden beri efendiler için, yani çalışmayanlar için var değil midir? Bir macera zenginleri bara düşürür, yoksulları hapishaneye. 1789'dan önce halk kızı Karmen'ler hep mümkündü, tek tük maceracılar da olabilirdi fakat her şeyiyle parıldayan Don Juan tam da bu nedenle saraya lâyık olmalıydı. Ayartanın bu soylu sefih yanı, yine hep önüne çıkılmasına rağmen, tartışmasız, Mozart'ta da belirir. Her ne kadar fırtınaları koparan, intikamdan azade, hazzının içerisinde, Don Giovanni'nin kendisi olsa da; terk edilen Elvira, intikam tanrılarına ve tutuşturucu şimşek ışığına ant verdiğinde, tüm kirletilenler ve aldatılanlar adına konuşuyordur. Demek Mozart'ta metin ve müzik ilkin ayartanın karşısındadırlar ve Don Juan'ı sadece bir *roué*[126] olarak gören Molière'in anlayışından çok şey taşırlar. Buna uygun olarak, aşina devrimci vurgulara onun karşıtı köylü Masetto'da rastlarız, belki bir de Leporello'nun huysuzca söylenmesinde; tabii ona göre efendisinin sonu kesin giyotindir. *Bu çapkın* söz konusu olduğunda tutkunun doğal hukuku adına atalara karşı, bağnazlığa karşı isyandan bahsetmek, ümitsiz ve manasız görünür. Burjuva ahlâkı Fransız Devrimi elbette Masetto içindi, bir imtiyaz için veya *primae noctis*'in[127] doğal hukuku için değildi. Çapkın şövalye ezilen değildir, arkasında sadece hiç bastırılmamış şehveti vardır dayandığı, halka dayanması da sırf halkın kızlarını istismar etmesi bakımındandır. Don Giovanni'nin, Molière'den gelip Mozart'ın eserinde kısmen muhafaza edilen bir veçhesi işte budur. Ancak bunun karşısında, *öteki Don Giovanni* dikilir şimdi, *kuvvetli şahsiyet*, tam *Sturm und Drang*'cıların gönlüne göre. Mozart şampanya aryasında ve bilhassa son sahnede bu Don Giovanni'yi yüceltir basbayağı; zaten Fransız Devrimi de hınç yüklü burjuva ahlâkının berisinde, Burgundy[128] ve serbest aşktan anlamaz mıydı? Robespierre'in yanında Danton'u da yok muydu, aslanlar gibi zevk düşkünü – üstelik en popülerinden? Fransa'da zaten hep halkça olan ve kendini yurdunda hisseden dünyevî haz, Epikür ve Lukretius'tan beri materyalizme mal olmamış mıdır? Gerçekten de Don Juan imgesi tam da Fransız Devrimi sayesinde değiş-

126 Fransızca, kibar sefih.

127 Feodal beyin ilk gece hakkı.

128 Bir kırmızı şarap türü.

ti: soylu sefih, papazlar karşısında tamamen serbestîcilerin veya *Ver sacrum*'un[129] saflarına katıldı. Lenau gibi bir demokrat, Grabbe gibi bir anarşist asi, Byron gibi seçilmiş akrabalardan[130] bir dâhi vasıtasıyla gerçekleşti bu. Soğuk bencilliğin yerine, saadet getiren birisi veya tek ve kısıtsız bir duygunun mutlağı görünür şimdi: Byron'un basbayağı riyakârlığa, gericiliğe, bağnazlığa karşı hiciv olarak koyduğu *Don Juan*'ı, tam da bu sebeple ("*to sail in the wind's eye*"[131]), neşenin Titan'ını ortaya çıkartır: "*There's not a meteor in the polar sky,/ Of such transcendent and more fleeting flight.*[132]" Romantik dönüşümle beraber kafa tutmanın tüm diğer tipleriyle bir akrabalık da çıktı ortaya: kendi bireysel 'öyle'liğinde değil, mutlak ve mutlağı hedefleyen bir güdüde diretmekti bu. Don Juan'ın Faust'la akrabalığı öne çıktı; bir yanda radikal aşk güdüsü vardı, diğer yanda radikal bilgi ve deneyim güdüsü. İki güdü ayrışmıyor, kopup kendi tiplerine ayrılmıyorlardı bile: Faust, Gretchen'in malzemesiyle tamamen organik bir bağ kuruyor, Don Juan'da da en azından Lenau'nun yorumunda bilmeye dönük derin bir güdülenim kendini gösteriyordu. Don Juan tek bir şeyi, kadın idesini arıyordu burada, onun ampirik sadakatsizliği aslında en yüce sadakatti – onu alıkoyabilecek olan varhğa sadakat. Lenau, hah-tavrıyla Faust kadar evrensel ve Faust kadar ayağını yere basmaya muhtaç resmeder, Don Juan'ı: "Her şeyi kapsamak isteyen ruh,/ teferruatta, zindana kapatılmış hissediyor kendini ve terk edilmiş; – / Bu hal, beni ebedî susuzluğa iten/ Beni kadından kadına savuran, mahveden." Bu öteki Don Juan, bundan ötürü "ölçüsüz genişlikteki o sihirli döngüde/ Misilsiz cezbeden güzel dişilikler" peşinde, Faust'un dünyanın çemberleri arasında gidip gelmesi gibi seğirtip durur: her ikisi de, adım atıldığında iğrenti veya sıkıntıya dönüşmeyen o anın peşindedir. Tabii Don Juan'ın bu arayıştaki durakları hem daha fazla hem de daha tamamlanmamıştır, hatta tamamlanamazdır. Sadece İspan-

---

129 Kutsal bahar. Genç erkekleri ilkbaharda yeni bir kabile kurmak veya yeni topraklan iskân etmek üzere dışarı yollayarak, "fetih dürtülerini" teşvik eden antik âdet.

130 Bkz. bu bölümde 19. dipnot.

131 Rüzgâra yelken açmak.

132 Tek bir göktaşı yok / Böylesine aşkın ve anlık olan bu uçuşun semasında.

ya'da böyle bin üç durak verir (Kierkegaard gayet incelikle, bunun bir tek sayı olduğuna dikkat çeker); sonucuna bakacak olursak, son sadece Don Juan'ın ölümüyle gerçekleşir bilindiği gibi, bir yüksek saadetin önsezisiyle değil. Yine de Lenau'nun Don Juan'ı, dişilliklerin oluşturduğu sihirli çemberiyle, çok daha dar bir alanda da olsa, Faust'un tamama erme güdüsüne, görmezden gelinemeyecek ve o zamandan beri de belirgin biçimde geliştirilmiş bir mukabelede bulunur. Grabbe'nin aykırılığı da, Don Juan'la Faust'u tek bir dramada birbirine bağlayıp Faust'un sinesindeki iki ruhu iki mutlağa bölmektir. Grabbe'nin Don Juan'ı "yaşam günahları" bölgesinin Faust'u olmuştur, Grabbe'nin Faust'u "soğuk yörenin" Don Juan'ıdır. Molière'in sefil saray serserisinin hatırası tamamen yitmiştir: "Ey, sımsıcak aşk kuvvetinin tropik ülkesi!/ Ey derin tutkunun sihirli yabanlığı" –burjuva ahlâkının gözünden bakıldığında, burası *Ancien régime*'in sarayıdır ve bu ayıplı bir zevk değildir artık. Tuhaf bir kayma olmuştur gerçekten, sefih çapkın titanik bir bohemliğe kaymış, adına burjuva denen ufalmanın karşısına çift anlamlı bir titanlaştırmayla çıkmıştır. İşte yeni Don Juan imgesi tam da bu burjuvaya karşı dikilir – hepsinden önce de E. Th. A. Hoffmann'ın Don Juan'ı: neşeye 'evet', filistenliğe 'hayır'dır, sönmüş bir geçmişin heykellerine de 'hayır'. Bu karakterin en bariz çizgisi budur; üstelik ölüler (babalar, atalar) karşısında *Carpe diem*'i *Impietas*'la[133] birleştiren bir motiftir. Şimdiyi sonuna kadar yaşamaktır, mutluluğun durgun akıntısıdır aranan; tüm aşırılıkların en doğalının atalar, alışkanlık, olmuşluk ve yabancılaşma karşısındaki feragati değil. Don Juan da Faust da bunun yerine, ölçüsüz bir çıkışla, nihayet düğün eylenebilecek anı, nihayet kaybedilecek zamanın olmadığı anı ararlar. Don Giovanni'nin içinden çıktığı ve içinde durduğu şimşek, insanın ölçüye sığmazlığının en parlak olmasa da en göz alıcı ışığıdır.

### *Faust, makrokozmos, Eğleşsene, ne güzelsin*

Şimdi ve Burada'ya dönük itki hiçbir zaman kendine ait bir yerle, bir içle sınırlı değildir. İlk orada hissedilir, orada çözülür, fakat

133 Dinsizlik, saygısızlık.

ancak tüm dışsallığın yakınlara toplanıp düzenlenmesiyle olur bu çözülme. Sükûnetsizliğin suretlerini, onlar etraflarında bir mekân açtıkça ve ona eriştikçe, bu birleştirir. Suretler dolgunluğa gidişlerinde dünyayı kavrar, özlemlerini doyuracak olanı ararken kadınları ve şeyleri alt üst ederler. Sükûnetsizliğin, tüm diğerlerinin üzerinde ve orta yerinde görünen ustalık sureti: Doktor Faust'tur veya eşanlı olarak yoğunlaşan ve yayılan mutlaklık. Sınırları aşanın timsalidir, daima aşarken idrak ettiğiyle zenginleşir ve nihayetinde çabasıdır onu kurtaran. Böylelikle ütopik insanın en yüksek timsalini oluşturur, ismi en iyi, en öğretici isim olarak kalır. Kahramanımız beşikten yazgılı değildir buna, aksine, ilk Faust kitabı "kartal kanatları takmak isteyen kadim büyücüyü gökyüzünün ve yeryüzünün sırlarını araştırmaya" mahkûm etmişti onu. Sonraki kukla oyunları da bundan müstesna değildir, cehennem hükmünü sarsıcı ama ürkütücü biçimde infaz etmişlerdir. 1587'deki kadim Faust'ta da sonraki özgür, arayan, mutlak *Sturm und Drang*'cıdan eser yoktu, bir Katolik skolastikçi karikatürü idi. İlk Faust kitabının tasviri Protestancadır ama kahramanı değil. Lutherciliğin karanhk anlamıyla Protestancadır. Luther'in öğretisinde irade özgürlükten tamamen yoksundu, "akıl soytarısı"ndan nefret ediyordu o: büyücü Faust'ta irade de akıl da olabildiğince korkutucu görünmeliydiler. Hatta Faust, kibri ve skolastik şeytan bilgisiyle, saf mümin tanrı adamı Luther'in tam negatifini oluşturacaktı; üstelik aynı şehirde, Wittenberg'de. Buradan geç Protestanlığın Faust imgesine, irade ve bilgi açlığının onaylı taşkınlığına kadar daha bir hayli yol olduğu görülür. Almanya'ya özgü bir gecikmeyle yükselmekte olan bireyci iktisat tarzına tekabül eden ideolojik bir yer değişikliği gerçekleşiyordur. Girişimciliğin feodal kısıtlardan tamamen arındığı İngiltere'de büyücünün yeniden yorumlanması daha kolay olmuştur. Henüz 1604'te, Marlowe'un Faust'u, onu da cehennemin uçurumu bekliyor olmasına rağmen, günahkâr değil, bir tür durumu karışık şehit olarak görünür. Kendi tinsel ölçüsüzlüğünün, tanrıyı inkâr edişinin, erişilmez olana yönelen arzusunun şehididir; kısacası, Faust'taki *conquistadore*,[134] anlayışla karşılanır. Ama

134 Fatih; Amerika'yı Hıristiyanlık adına ele geçiren İspanyol savaşçılara verilen ad.

ancak Lessing, "*In aeternum damnatus*"u[135] bir kurtuluşa, hatta bir zafere dönüştürmenin tasarısını geliştirir; şeytanla ittifakı deyim yerindeyse salınım halinde tutan, zengin sonuçlar doğuracak olan bahse tutuşma motifi de ilkin onda görülür. Lessing'in Faust fragmanı, 18. yüzyılın bireyci kemale erme güdüsüne uygun bir yeni konum açar. Faust'un ruhu gerçi yine cehenneme havale edilir ama yalnızca düşte öyledir, yükseklerden bir ses aldatılmış şeytanlara şöyle seslenir: "Zafer sizin olmamalı. Tanrı insana güdülerin en soylusunu, ebediyen mutsuz olsun diye vermemiştir." Böylece Faust'un ruhunun kurtuluşuna giden yol açılır; hem gökyüzünde hem yeryüzünde. En azından, edebiyatta. Herkesin kınadığı büyücü, kanona dönüşür. Özel vakayken Goethe'ce evrenselleşir, sonluluğuna rağmen sonsuzluğu kapsamak isteyen o öznelliğin temsilcisi haline gelir. Görünüşü ve henüz-görünmeyişi ile, önünde gün, ardında gece, altında dalgalar...

> Cesur hissediyorum kendimi, cür'etim var dünyaya,
> Yeryüzüne acı, yeryüzüne mutluluk taşımaya,
> Fırtınalarla çarpışıp
> Batmakta olan geminin gıcırtısından korkmamaya –

Hurucun muazzam şaşırtıcı bir temsilcisi. İrade, ilk günündeki gibi şahane, burjuva biçimiyle kısıtlanamayacak bir yönelim içindedir: özne dolayımıyla dünyadadır, öznenin dünya üzerinden öğrenme yönelimidir bu; ardındaki mesele de kemale erme anıdır. Orada-Var Olma'nın tamhğmm ve bu yönelimin mutlakhğının anı olan bu an, Auerbach'ın mahzeninden 'özgür toprağın özgür insanlarına'[136] dek ve daha ötesine geçerek, tüm edebiyatın deney konusudur; Faust'un meselesi de, dünyanın kâh cevap getiren kâh tekrar aşkınlaştıran karşı imgeleri de bu deneyi yürütüyorlardır. 'Şimdi ve Burada'nın veya kendini vaz'eden anın oluşturduğu izlek, *Werther*'de de mevcuttu: "Diyebilir misin ki, Budur! Her şey geçip giderken? Her şey rüzgâr hızıyla yuvarlanırken, pek azlarının takati varoluşunun tüm kuvvetine yetebilir, ah, fırtınayla sürüklenir, suya batar, kayalarda parçalanırken?"

135 Ebediyen lânetlenmiş.

136 *Faust*'tan alıntı.

Doyurulmuş an, yani sükûna erdirilmiş an, yani içi boşaltılarak erişilmiş an, Faust'ta tutuşulan bahsin konusudur. Elbette soyut bir fikir ve onun cılız ipliği anlamında değil – Goethe sanata yabancı şematikleri ve enteleküalistleri öngörerek dalgaya almıştı bunu. Faust'un yaşam şiiri, aksine, gayet somut bir fikre doğru hareket eder; öyle somuttur ki, bir fikirden ziyade bir deneydir söz konusu olan, elbette hedefi olan, ifâya yönelen bir deney. Bir insan, insanlar arasında arıyordur bunu; işte, Auerbach'ın mahzeninden 'özgür toprağın özgür insanlarına' dek ve daha ötesine geçerek; ne var ki –onun tamamen dış dünyaya aitliğine dair bir şüphenin de uyanmaması bakımından– en yüksek varoluşa dönük çaba ve hüküm, doğanmkiyle uyumludur. Bilhassa da onun sabahıyla, çok şey söyleyen gündüzüyle:

> Sen, toprak, sebat ettin bu gece de.
> Taze nefes alıyorsun ayaklarımın altında yine,
> Neşeyle kuşatmaya başladın bile beni,
> Kımıldatıyor, harekete geçiriyorsun kuvvetli bir hükmü:
> Durmaksızın en yüksek varoluşa yönelen çabayı.

Böylelikle Faust için kendini ifâda artık öznelcilik yoktur, tecrübesinden geçilmiş dünyaya gözün açılması vardır; bundandır, içe bakıştaki mükemmel dışa bakış ve Faust-öznesinin içkinliği. Faust'un hem kat ettiği hem de bizzat onun ilerlemesini sağlayan durumların ve teşebbüs edilen nihâî durumların değişken geçidinin güdüleyici içeriğindeki bilinmezlik; bu bilinmezlik burada kişiden dünyaya yayılır ve aynı zamanda dünyanın figürleriyle çevrelenir. Onu uçuran sihirli peleriniyle Faust, ona olmuş olan her şeyi anın en yoğun ve en geniş iradesiyle yaşar ve aşar – tutuştuğu bahsi belirleyen iradenin aynısıdır bu. Faustyen merkez dünyayı da semayı da kat eder, her ikisi de ilerleyen dolayımın sembolü işlevini görürler, ancak son kertede dünya da semaası da bu aykırı merkezi içeremezler henüz.

Demek bu benlik her yerde seyrüsefer halindedir, sonuna kadar çıkarmaz pelerinini. Faust kendini sınar, yol üzerinde öğrenir, bu hep nesnelerle şenlenen bir güzergâhtır. Kendiliğini hem tüm insanlara üleştirilmiş, üleştirilebilecek varoluşa doğru ge-

nişletir, hem ormanla, çayırla, şimşekle, fırtınayla, yıldızla yoldaşlığa doğru. Sonsuzluğa, sonluluk içinde her yöne yürüyen varır; o nedenle özne daima yeni devranlara girer ve terk eder onları, zenginleşerek ve hep doyumsuz. Faust'un eylemi, ulaşılan her hazzın o hazzın uyandırdığı yeni bir iştiyak tarafından iptal edildiği diyalektik bir seyahattir. Varılan her menzil ona karşıt yeni bir hareket tarafından yadsınır, çünkü: *Bir şeyler eksiktir, o güzel an henüz gelmemiştir*. Faust Auerbach'ın mahzeninde hazzın insanı bozduğunu fark eder, Gretchen'in trajedisinde aşktan suç doğar, savaş antik Helena'ya tecavüz eder: Hedefte mutlak bir şey yoktur. Ülkenin soygun ve cinayetle iç içe kuruluşuna dair son dünyevî sahne, kapitalizmi kehanet eder – "arı değil, benim yüksek mülküm". Faust'un diyalektik dünya gezisinin, sürekli düzeltileriyle, tek bir paraleli vardır: Hegel'in tinin fenomenolojisi. Faust dünyasıyla beraber kendini değiştirir, dünya Faust'uyla beraber kendini değiştirir; kat kat deneme ve aslîleştirmedir bu, ta ki Ben'le Öteki arı bir âhenge kavuşana kadar. Hegel'de öznenin nesneyle, nesnenin özneyle etkileşimi yükselir, ta ki özneyle nesne arasında bir yabancılık kalmayana kadar. Şimdi ile Kendi-İçin-Olmanın ifâsına dönük bu irade, işte, şiirin öz ve dünyasal hareketini, yani *usque ad finem*[137] güden bahsin failini doğurur. Goethe tutuşulan bu bahsin kesin hukukî ve en derin ütopik formülasyonunu yapmıştı: *ana dair söylenen "Eğleşsene, ne güzelsin", Var-Oluş ütopyasının ta kendisini tanımlar*. Sükûn veren an, eğleyerek kendi kendini nesnelleştiren Var-Oluş hâlâ her yerde eksiktir: cennetsi bir ülkeyi kurarken, bizzat o 'eğleş hele', bir ülke gibi görünür. Özlemle ahenktar sahici Ithaka'nın önsezisi, insanî yönelimin güdüsüyle içeriğinin örtüşmesine temas eder. Böyle bir şimdi'nin, günlük hatta anlık yaşayan uçuculukla kenarından köşesinden bile alâkası yoktur. Kendini kavramak, varoluşa hâkimlik, *Carpe diem* değildir; yoksa Faust'un daha Auerbach'ın mahzenindeyken sonu gelirdi. Şu da açığa çıkmıştır: Esaslı ve nüfuz edici haz, şahsiyeti Faust'a o denli yakın akraba olan Don Giovanni'ye atfedilen şehvet de, *la nuit et le moment*[138] de, sahici anın ön avlusunda kalırlar. Faust en azından Gretchen'in,

137 En sona doğru.

138 Gece ve an.

hatta Helena'nın, yani hâlihazır antik güzelliğin kollarındayken, ona bahsi kaybettirip selâmeti kazandıracak önseziyi dile getirmemiştir. En yüce anın tadına varma saiki, ancak en sonunda, salt vekâleten de olsa, toprak kazandıran eylem olarak ilâve edilmiştir *cennetsi ülke*, onun bataklıktan yaratılışı, kaynar gider böylelikle. Nihayet yaklaşmakta olan bir geminin sinyali verilir, "İnsan ruhunun ustalık eseri"nin işaretidir bu; bir parça, yaradılışın yedinci günü. Don Juan Dionysos'tan bir şeyleri dolaşıma sokuyorsa, Faust Prometheus'u canlandırır; onun salt titan yanını değil, insanî yanını da. Faust'un son eylemi tamamen bu yönelimi taşır, insana yakındır yani, evet, makrokosmostan özgür topraklardaki özgür bir halk çıkar, tamamen insanî bir hikâye. İşte orada makrokosmos veya Faust'un kozmolojik genişlemesi bir şeye doğru bükülür: ahlâka. Gerçekten mutlak olan her şey ahlâkı boylar ve kavranabilir olan, dahası tüm dünyayı bir nihâî noktada toplayan pratiğini ahlâkta bulur. Gayretin mutlağı ebediyet değildir; ebediyen boş, biçimsel süregidiş olarak, kısıtlı olandan öteye kaçış olarak kötü Sonsuz da değildir, ki Hegel "kendini kendinde toplayamaz ve olumsuzu olumluya geri döndürmeyi bilemez" der o kaçış için; gayretin mutlağı, tanrı adı verildiğinde herhangi bir yabancı aşkmlıkta bulunması gerekecek, içeriğiyle Sonsuz bir şey de değildir. Faust'un bitişte sahnelediği ve o esnada en yüksek anın önsezisini idrak ettiği yahn insan dramı, Son'un ahlâkîliğidir daha ziyade; çünkü her son, içinde esasa dair bir şeyler barındırıyorsa, ahlâkidir. Tanrı veya en yüksek iyi altında düşünülenler, Faust'ta da, mutlağın her sahici yönelimi gibi *regnum hominis*'e[139] meyleder. Faust'un sonunda kendini görünür kılan şey bu mutlaktır ve onun insanî yakınlığa yeniden bağlanmasıdır. Kant bu konuda gerçi "Tanrı ve öteki dünya tüm felsefî incelemelerin yegâne hedefidir" der ama şu sonuca varır: "Tanrı ve öteki dünya, ahlâkî olanla bağıntılı olmasalardı hiçbir şeye yaramazlardı". Faust-anı doğaüstü arka plandan yoksun olduğu için, ütopik-insanî olana yakınhğı, bilhassa aşikâr biçimde öne çıkar. Göksel oyunun sürmesine veya daha yüksek kürelere veya sükûnsuzluğa halel gelmez bununla; Faust semasının aşkın yüce dağlarında da Gretchen o anı beraberinde taşır. Goethe

139 İnsan krallığı.

ebedî-dişil olanda hem her şeyi başlatan *Eros*'u hem her şeyi başlatanın sükünetsizlik anının bir karaya çıkışı simgelediği en güzel insanîliği tasvir eder. Goethe, Faust'un tutuştuğu bahsin hedef-içeriği ile, insanî-dünyevî nihâî meseleyi görünür kılmıştır demek; en derinden yönelimin, yoğunlaştıranın, gerçekleştirenin Şimdi ve Bura'nın (ifâ anının) içeriğiyle uygunluğunu ortaya koymuştur. An, varoluşun her anında o anm kendisi olarak barınan ve kendini nihayetinde onun 'Ne'sinin veya içeriğinin çözümünde sebat etmek isteyen Eğer/ki'nin bilmecesidir. "Eğleşsene, ne güzelsin", ana dair söylendiğinde: *tam varoluşun ard-dünyasız metafizik işaret levhasıdır*. Ürpermek insanlığın en iyi yanıdır; zira o zaman, sükünetsizliğin suretleri bu dünyadaki *Hic et nunc*'un[140] *Cantus firmus*'uyla,[141] bu *Nunc stans*[142] yönelimiyle bir âhenge varırlar.

### *Faust, Hegel'in fenomenolojisi ve hadise*

Yaşamın ifâsına olan açlık, tasvir edilmeyi beklememiştir. Fakat yükselen burjuva hareketi onu bilhassa zengin bir içeriğe kavuşturdu, gençliğin genişliğiyle yankıladı. Faust'a Marlowe'dan Lenua'ya kadar birçoklarının el atıp durmuş olması tesadüf değildir. *Sturm und Drang*'ın Ben'inin süngüsü düşmeye başladığında, Faust izleğinin, gelişmekte olan eğitim romanıyla bağlantıya geçmesi tesadüf değildir. Goethe'nin nazmı her ikisinden de beslenir, dünyaya hücumdan ve dünyanın restore edici eğitiminden; oluşum sürecinde kökleri birinden ötekine uzanmış bir nazımdır bu. Konusu dışında Marlowe'un iktidar hırslı Faust'uyla pek az bağıntısı vardır, Calderon'un gayretkeş çabayı taçlandıran inayet dramıyla bir tek sonundaki tınısı benzerdir. Buna karşılık Goethe'nin Faust'u, gerek zamansal gerek içeriksel açıdan ona yakın olan İyi'den, En İyi'den ışır; Goethe'nin bunu bilip bilmediğinden bağımsız olarak, *Sturm und Drang*'dan eğitim romanına uzanan yolun vardığı *kavramdan* doğar. Önceki kısımda vurgulandığı gibi, Faust'un dinamiği Hegel'in *Tinin Fenomenolojisi*'ne pek ya-

140 Şimdi ve burada.

141 Ana ezgi.

142 Sabit an, zamansız şimdi.

kındır. Sükûnetsiz bilincin değişken bir geçit olan dünya boyunca hareketi, Oluş'un yetersizliğinin bir hadise teşkil edişi: özneyle nesne arasındaki bu fırtmalı *emek ve oluşum sürecinin tarihi* Faust'la fenomenolojiyi birbirine bağlar. Bunun en belirginleştiği nokta, insanın gidişiyle ve dünyanın gidişi arasında üst düzeylerde hep vuku bulan türden içkin dolayımın tarzıdır. Temelinde, burjuva öznenin darlıklardan uzaklara doğru *yola koyulması* veya yekinmesi yatar. En azından *Sturm und Drang* Almanya'da muhalefettedir; Götz, Karl Moor, feveranın zevki, yüreğin sonsuz haklılığı, bizzat kendini ileri sürmek... Fakat burjuva dünyasında güçlenen erişkinlik, o dünyanın büyümesiyle beraber, bir karşı kuvvet halini alır: *Dünyanın akışı*, dolayımsız, terbiye edilmemiş öze karşı durur. Bu tepki, işte, alımlama kabiliyetini temsil eden özne ve kat edilen çıraklık yıllarıyla, eğitim romanında ifadesini bulur. *Wilhelm Meister* böylece, hâlihazır toplum vicdanen müsterih, dahası emredici olduğu oranda, hele jakobenlik karşısında feodalliğin kendini toparladığı oranda kısmen anti-Werther ve anti-Götz olmuştur. Tarihsel-toplumsal nesne, özne karşısında kendini toparlamıştır; elbette, özne nesnenin içinde hazır bulunacak şekildedir. Öznenin iktisap etmiş olduğu kendi kendisinin dışına çıkarak, öznenin harekete geçirdiği hurucun ve tecrübe edişin işaretiyle, Olmuş-dünyevî'nin karşısında kendini kanıtlayacağı, "somut"laşan akılla. Faust'un ve fenomenolojinin yapısı şimdi kesintisiz olarak huruç ve dünyanın akışıyla örülür. Faust "dar tahta barakanın içinde yaradılışın çemberini dolanır"; Hegel'in tini, [yeniden-içselleştiren] hatırlayışıyla dünyanın tüm suretlerine iştirak eder. Dünya Tini'nden zorunluluğun macerasını veya "zamanın geniş yayılımı içinde tüm bu biçimlerin içinden geçen ve kendisinin tüm içeriğini şekillendirip ortaya çıkarmasını sağlayan dünya tarihinin muazzam işini üstlenen" sabrını alıp yeniden kurar (*Werke*, 1832, II, s. 24). Hegel fenomenolojide dünya saraylarına doğru en büyük felsefî sefere çıkarken Faust'un sihirli pelerininden mahrumsa bile onda da "kavramların dev adımlar attıran çizmeleri" vardır. Faust'ta da, fenomenolojinin tininde de, kendini soru, dünyayı cevap olarak ama aynı zamanda dünyayı soru, kendini cevap olarak duymanın zevki alevlenir daima. Özne daima söz konusu öznelik türüyle ilgili cevap getiren bir şey olarak nes-

nenin içinden geçer ve bizzat nesne vasıtasıyla, onun nüfuz deneyimiyle, yeni bir öznelik basamağına geçilir daima. Auerbach'ın mahzeninde, Kralın sarayında işe girişen Faust değildir bu. "Şayet bu tin," diye sona erer Hegel'in fenomenolojisi, "salt kendisinden neş'et ediyor görünen oluşumunu yine baştan başlatırsa, başladığından daha üst bir basamakta olur aynı zamanda. Bu şekilde varoluşun içinde kendini oluşturan tinler krallığı, birinin diğerinin yerini aldığı ve herkesin dünya krallığını selefinden devraldığı bir silsileyi meydana getirir. Hedefi derinliğin ifşasıdır ve bu da mutlak kavramdır; ifşa böylelikle kendi derinliğinin aşılması veya genişlemesi olur, kendi benliğinde olmakta olan Ben'in olumsuzluğu olur – bu Ben onun dışlaşması veya tözüdür ve zamanıdır; bu dışlaşma bizzat onda dışlaşır, böylelikle genişlemesiyle de kendi derinliğinde, Kendi'ndedir" (I, s. 611). Faust'un eyleminin izlediği, kendi Ben'ini insanlığmkine genişletme seyri, gayet tanıdık bir yönelimdir. Bu özne şeylerin içinde tüm seyrüsefer kuvvetiyle, dahası yeryüzünün tiniyle akraba olmayı istiyordur: *tüm dünyanın failidir Faust ve Faust dünyanın failliğinin tüm suretlerinden yaratır kendini*. Sefer, hep susuzluk içindeki yetersizlikten, dışlaşmayı bitiren hadiseye uzanır.

Ben, hem taze hem münasip, hep buradan ve yeniden başlar, gözü değişir. İnsan, içinden içtiği tasın önünde başka biri olarak durur, kadının, makamın ve onu doyuracak her şeyin önünde de, başka birisi olur. Faust ister Auerbach'ın mahzenine insin ister başka yerlere girsin, bu uyumun kendi ön tarihi vardır; *basamaklı kavranan* öznenin tarihidir bu. Ben'in onunla dolayımlanan her Ben-olmayanla nispetindeki derecelenme, üzerine düşünülen dünya tavrıdır [dünya karşısında bir tavır]. Goethe'nin şiirinde zımnen vardır bu derecelenme, fenomenolojide ise açıkça, nizam-intizam içindedir. Bunun ön tarihi de belirgin bir biçimde ortaçağ mistiğiyle, tanrıya seyahat kitaplarıyla (*itineraira*) başlar. Seyyahın kendisi tedariğini ve donanımını değiştirir bu seyahatte, başa çıkacağı araziye ve nesneye göre. Açık seçik görünen ilk Faustçu ve bilgi kâşifi ruh Augustin'di, Augustinci St. Victorlu Hugo da mümin bir Faust'un mümin *Eritis sicut deus*'una[143] yaklaşmasını sağlayan durumların basamak sırasını sabitleyen ilk ki-

143 Tanrı gibi olacaksın.

şi oldu. Bu basamaklar *cogitatio, meditatio, contemplatio*'dur,[144] idrake aracılık eden üç göz; onlara tekabül eden nesneler madde, ruh ve tanrıdır. Aynı seyahate koyulan Cusah Nicolaus, idrak öznesi için dört istasyon belirlemişti: *sensus, ratio, intellectus, visio.*[145] Bunlara tekabül edenler: münferit şeyler, farklı cinsler, diyalektik sayıların dünyası ve tüm çelişkilerin mistik birliğidir, özne ile nesne arasındakiler dahil. *Faust nazmının* başlangıç noktalarını kademelendirmiş olan da yine bir *itinerarium*'dur, teolojisiz bir *itinerarium*. Gençleşme olarak, hep vurgulanan bir yenilenme olarak: Çiçek tarlasında Gretchen'in, yüksek dağlarda Helena'nın peşinden, eylemli idrak karşısında körleşme, göksel tırtıl duruşu. *Fenomenoloji*'de bilimsel suretli başlangıç noktalarını birbirine bağlamış olan da, dünyanın bir dizi taraçasıyla beraber, kavramın *itinerarium*'udur: Duyusal kesinlik veya Bu –algı veya şey–, özbilinç, akıl, tin, mutlak bilgi. Bahsedilen aşamalı *itinerarium*'un, Faust'la fenomenoloji arasında yöntemsel bir akrabalık kurarken, aynı zamanda daha küçük iki paralel veya muadil sunması da öğreticidir. Burada, Schiller'in bir şiirinde, yürüyüşün ilerleyişinin arkasına dizilmiş, beride, Schelling'in bir incelemesinde, araştırmanın yöntemi içinde geliştirilmiştir bu muadil. Faust'un sihirli pelerininin daha hafifi Schiller'in 1795 tarihli *Gezinti*'sinde görünür, Hegel'in kavramının bilgi ülkesini kat eden dev adımlarının daha küçükleri, Schelling'in 1803'teki "Akademik araştırmanın yöntemi üzerine dersler"inde zuhur eder. Schiller'in şiiri, görünüşte tesadüfî bir sırayla, tarihsel açıdan da birbirini izleyen yerlere yürütür gezgini. Özne; çayır, orman, mavi dağ, tarla ve köy, işletmelerle dolu şehir, ırmak ve onun önüne katıp getirdiği uzak hazineler gibi unsurlarla baştan aşağı tefriş edilir deyim yerindeyse. Bilgelerin mahremine göz atılır ve yine iyice yukarılarda, doğanın saf sunağına bakılır. Tüm bunlar, gezginden çıkan ve yine ona geri dönen zengin çağrışımlara iliklidir; bakış açıları boyunca, görünen tarihin didaktik şiiri. Schelling'in *Vademecum*'u[146] ise tamamıyla şehrin içinde gezer, hatta dersha-

144 Düşünmek, meditasyon, tefekkür.

145 Duyu, akıl, zekâ, idrak.

146 Vade-mecum: Latince, "Benle gel". Meslek adamlarının hep yanlarında bulundurduğu şey, genellikle bir kitap.

nenin gölgesinde. Ama öyle ki, gölgeye içecek kan verir; sonra da derler ki münzevidirler, kısa yoldan terk etmişlerdir hatırlanan dünyayı.[147] Tek yer *Universitas litterarum*'dur; *Universitas*'ın evrene doğru seyri misali dünya sürecine doğru seyreden düzenli akış izleği, derslerin. Kendini idrakten, evrene ilişkin ilksel bilgi türetilecektir, sayıların dünyası açılacak, tekil bilimler, teoloji, hukuk, fizik, tıp ve nihayetinde sanat bilimleri, kendi dünyalarıyla zuhur edeceklerdir. Tüm bu gelişme öğrenim çerçevesinde vuku bulur, daha doğrusu, fakülteler arasından geçen yolda hem hatırlanması hem çözümlenmesi beklenen bir kadim bilginin inşasından çıkar. Fakülteler nizamı fikirlerin dünyadaki geçidini hülasa etmeye istidatlıdır sanki; tahsil dalları, varoluşsal özün parıldadığı açılmış metinler, evet, dağlar gibidirler. Fakat yine Faust'a dönersek, onunkisi yalnızca *yürünüp geçilen dünyanın* hattı değil, *vaktin andaki gelişine* dair tutuşulan bahsin hattıdır. Mükemmel an, artık yabancılaşmaya sürüklemeyen kudretli an, Faust öznesinin temel meselesi olarak kalır. Goethe yorumunun *yeniliği* de burada gösterir ama kendini, tam da Faust biçimiyle fenomenoloji arasındaki çoklu ortaklıkta gösterir. Keza Schiller'in gezinti şiiriyle, Schelling'in şeffaf pedagojisiyle ortaklıkta ve bunlarının hepsinin eğitim romanı ve *Sturm und Drang*'la iç içeliği veya art ardahğıyla olan ortaklığında. 'Eğleşsene', ana dair söylendiğinde, *kendi kökeni ve sonu kadar özgündür*, Faust nazmındaki uzun süre kavranamayan, biricik metafizik olarak kalır. Öyle ki, tutuşulan bahsin içeriğinden sadece ışık düşer şimdiye kadarki felsefeye – artık tersine değil. *Existere*'ye[148] o denli kuvvetle kakılan anlamlar bile Faust'u aydınlatmaktan çok Faust tarafından aydınlatılırlar, iddianın tekeli vardır burada. Kürelere seyahatin kendisi, seyir halinde kendini dönüştüren, o seyirle özdeşleşen Faust'un seyahati, fenomenolojiye akrabadır ve Faust nazmının *eyleminin* felsefesi oradadır, fakat onun *çekirdeğindeki felsefede* bu ilişki tersine döner: Hegel'in 'kendisi-için'liği sadece tutuşulan bahsin arka planından aydınlatılır ve önemli kılınır. Faust'taki *eylem biçimi* Hegelci bir meşrulaştırmaya sahiptir, yani bilincin

147 Antik mitolojiye göre, gölgeler, koyunun kanını içmeden önce Odysseus'la konuşamazlar.

148 Varoluş.

nesnesiyle sürekli bir diyalektik ilişki vardır, böylece bu ikisi, özneyle nesnenin özdeşliği oluşana dek, giderek daha açık bir belirlenime kavuşurlar. Fakat fenomenolojinin *çekirdeğindeki diyalektik*, ancak Faust'ta yönelinen anın yoğunlaşmış ve ahlâkî kendini ifâsıyla meşrulaşır; ancak burada, Hegel'in 'kendisi-için'in üstün bilgisi olarak neyi vaz'ettiği, vura vura gösterir kendini. Ancak tutuşulan bahisledir ki, 'kendisi-için'lik hıfzedilerek aşılan düşünüme veya ihata edilen gerçekliğe dönüşür; ancak ana uzanan yolla, fenomenoloji Hegel'in onu kutladığı şey olur: "Bu hedefe doğru ilerleyiş durdurulamaz ve daha alt basamaklarda tatmin bulmak mümkün değildir." Fenomenoloji, salt ayna bilincinin dışında bir görünüş olur, kendilik ve dünyadaki mutlağın bir görünüşüdür bu; sahiden "kendi büründüğü suretler dizisinin içinde doğasının önüne sıraladığı istasyonları kat edercesine gezintiye çıkan ruhun yolu" olur, "böylece, kendi kendisinin mükemmel tecrübesi-idrakiyle 'kendi için' ne olduğunun bilgisine erişerek arınıp tine dönüşüyordur" (I, s. 63). Faust için sadece başlangıçta değil sonda da eylem vardır, en kuvvetlisi de güdülen özdeşliğin/kimliğin eylemidir. Kierkegaard, ondan önce Schelling, Hegel'i öznenin kendini dolaysızlığın içinden arıtmasını salt kavramsal bir süreç olarak koymakla itham etmişlerdi; abartıyorlardı, zira Hegel'de kavramın çerçevesi içinde, tinin 'kendi için' olmasından, kendine gelmesinden, kendisi ile birleşmesinden başka bir şeyden bahsedilmez. Lâkin bilinç fikrinin ebedî mesafesini aşan, Kierkegaard değil, merkezî önemdeki "Eğleşsene, ne güzelsin" parolasıdır. Yorumlamakla kalmaz, tutuşturur bu parola, fenomenoloji de bilincin yürüyüşünden bunu ister zaten: "Kendini hakiki varoluşuna doğru sürüklediğinden, yalnızca bir 'o' için olduğu ve bir ötekine bağlanmış yabancı görünüşünü bir kenara atacağı veya görünüşün özle aynı olacağı bir noktaya erişecektir" (I, s. 72). Faust'un hep tekrar devreye giren akış planı: güncel şimdi – tarihsel olarak dallanıp budaklanmış suretler küresi – malûmattar ama doymamış varoluş; bu özne-nesne planı, maddî hakikatin diyalektik-ütopik sisteminin temel modelidir. Her şeyi önüne katıp sürükleyen, her şeyi içeren anın *hadisesi* de bu planın vicdanıdır; Bizzat Eğer/Ki'nin veya gayretin *vuslatı* olarak. Goethe nazmı, o zamanki spekülasyonla beraber ve onun

üzerine çıkan bir içerik tasvir etmişti; bunu dünya seyahatinin istasyonlarını ifâ anına göre, yani 'kendi için oluş'un dünyasına göre tasvir etti. Faust'un tutuştuğu bahsin içeriğinde de –yalnızca orada– sınır ihlâllerinin yöneldiği Yakınlığın kesin darbeli metafiziği tasvir edilmiştir. Artık bir yığın uzak arka-dünya ve üstdünya tarafından serseme çevrilmeyen bir metafiziktir bu; ne kadar uzaksa o kadar iyi, ne kadar yüksekse o kadar yüce saymıyordur. Kendisini köpeğin ardındaki gerçek[149] olarak ama aynı zamanda semanın ardındaki gerçek olarak da anlayan sahici ütopik metafizik tam da Faust'un içkin parolasında saklıdır. Hem Öte Dünyadan en derin, yani en bu dünyah Bu Dünya'ya giden yolu gösterir, hem sükûnetsizliğin, dünyanın genişliğinin ve dünya ütopyasının uzun tüpünü boylu boyunca kullanır gerçekten, en yakın olana yani ana bakabilmek için. Ana bakıp gerçek dünya düğümünden ve böylece muhtemelen onun çözülüşünün akıbetini gösteren büyük sevinçten de emin olabilmek için. Bir şey daha var, neredeyse en önemlisi: Goethe'nin Faust'u ifâ anının 'kendi-için'hğini sezmez ve ona temas etmez *asla*, tıpkı bizzat *nesnelliğin kaybı* olarak, *her türlü nesneyle-ilişikliliğin* –demek yalnızca yabancılaşmış olanın değil–, sonunda dünyasız kalmış öznede içerilip aşılması olarak Hegel'in fenomenolojisinin de nihayetinde temas edemediği gibi. Tersine, tam da Faust'un ifâ anına teması böyle bir temastır çünkü o anda aynı zamanda nihayet *uygun biçimde temas edilen nesneyle-ilişikliliğin* (toprak kazancı, ebedî krallıklar) artık yabancılaşmamış küresiyle çevrilidir. Bu 'kendi için'lik anı demek asla bir geriye çekilmişlik değildir, elbette artık durumsuz kalmış bir yaşam ve dünya halinin sınır durumunda ve sınır idealinde meskûndur. Sınır ihlâlinin en aşırı öncü örneklerinden biri olan Faust, saf insanî anda ve salt duruma bağlanmışlık konumuna karşı kurduğu kendi dünyasında, 'toprak, ülke' haykırışına yönelir. Ana hitaben söylenmiş 'Eğleşsene', böylece doğru, tamamen içkin yurda dönüşün, sahici *Ithaka*'nın simgesi olur. Bir simgedir sadece; çünkü şiir ve felsefe, yalnızca ütopik olana *yönelimi* başarabilirler ama ütopik olanın *içeriğini* olduırarak biçimlendirmeyi değil. "Sevinin! Başardık" veya "Bilim

149 Faust'ta şeytan ilkin siyah bir köpek biçiminde belirir. Bu ifade 'arka plandaki gerçek' anlamında deyimleşmiştir.

kendine dolanmış bir çember olarak temsil eder kendini": Faust'un veya fenomenolojinin doruk noktası bu değildir. Faust'un doruk noktası, en yüce anın aldanmaz önsezisidir; doğru yerde, içinde *Carpe diem nostrum in mundo nostro*[150] ile. Henüz hiçbir şahsiyetin öteye geçişiyle sonuçlanamamış olması, bu gayretkeş çabayı büyütür. Tembelce yatağa serilmemekle kalmamıştır, Faust'un seması bile yalnızca hareketi bilir, yere inişin sonlu sükûnet imgesini tanımaz.

*Odysseus Ithaka'da ölmedi,*
*gayrı meskûn dünyaya gidiyordu yalnızca*

"Atıl, atıl ileri, fırtına,
Al kuvvetli kanatlarına
En yüksek yıldızı, en dipten solucanı,
Taşı nihayet hepimizi yurdumuza!"
– Lenau, *Faust*

Açlık çeken için yemek özlemek, 'doğru' olmaktan daha fazlasıdır. Şöyle ki, üşüyen ocak ister, yolunu şaşıran evine dönmek; seyyah karısını ve çocuğunu görünce sevinir. Lâkin oradan oraya sürüklenen ev, babasının adı olan Odysseus veya ona benzer bir şeyse, geriye dönüş meselesi pek o kadar basit değildir, yatağına kavuşmakla da bitmez iş. Yolunu şaşıran yalnızca cefakâr değildi ki, birçok insanın şehirlerini ve ülkelerini, hatta Kalipso ve Nausikaa'yı da görmüş seyyahtı o. Gerçi ahmakça açıklamalar bu hikâyedeki maneviyat unsurunu, konuşkan bir ev babasının tüm tehlikelerin ortasında hep yakınlarına geri dönmeye çabalıyor oluşunda görmüşlerdir. Ancak Daumier Odysseus'u gece takkesiyle ve yanında sivri burunlu zevcesiyle resmetmiştir, miğferi ve kılıcı duvar süsü olarak asılıdır – *et habet bonam pacem, qui sedet post fornacem.*[151] Eve dönüş, kuşkusuz, çok anlamlı bir kategoridir ama tehlikeleri ve bozulmaları da o oranda fazladır, tıpkı sükûnetinki gibi. Ithaka bir sembol olmasaydı bir mesele olurdu; Homeros, hane reisinin haklarını kullandıktan sonra, indirir It-

150 Gününü dünyanda zaptet.

151 Ne mutlu ocağının başında oturana.

haka'nın perdesini. Ne var ki, destan sesini kesmemiş, Uçan Hollandalı izleği misali Odysseus üzerinden devam ederek, geç, vahşi, meçhul bir Odysseus'a doğru işlemeyi sürdürmüştür. Ardından Odysseus sağ salim Ithaka'ya bile dönmez, yine bilinmeyen ülkelere doğru yollara düzülür, şimdiye kadarki kaderinden bir karakter ustalığı çıkarır. Bu şaşırtıcı yorum, *İlâhî Komedya*'da da görünür (Cehennem, XXVI, 79-142); isteksiz cefa hiç de isteksiz olmayan bir gözü pekliğe dönüşür, evet, bir deniz Faust'u olur. Vergilius alevlere sarılı adama dünyevî yaşamının sonunu sorar, Odysseus Kirke'den ayrıldığından beri sükûn bulamadığı cevabını verir, ne oğluna şefkat ne yaşlı babasına hürmet hissediyordur, ne de Penelope'ye olan aşkı zapt edebiliyordur onu:

> Söndüremediler sabırsızlığımı,
> Dünyayı görmek, keşfetmek her şeyi,
> İnsanın değer ve kabahatini.

Böylece Odysseus bir alay tayfayla beraber tekrar gemiye atar kendini; yelkenler dört köşe açılmış rüzgâr önünde seyrediyordur, harika bir meltemle açık denize açılırlar, Afrika sahillerine, İspanya'ya, Herkül sütunlarına, kadim dünyanın kadim sınırına. Orada, her ne kadar yaşlanmış, şişmanlamış olsa da, tayfalarını en cüretkâr sefere davet eder – imtihan ve bolluğun *Ithaka*'sına:

> Ey kardeşler, geçip bin belâdan
> Ulaştınız buraya, batıya, cesaretle,
> Haydin şimdi, yeni şeyler öğrenmeye,
> Eliniz kolunuz tutarken daha
> Dünyevî yaşamınızın kısacık bakiyesinde
> Güneşin peşinden, gayrı meskûn âleme
> (*Diretro al Sol, del mondo senza gente*).
> Düşünün, varlık niye verildi size:
> Hayvanat gibi yaşayıp kuluçkaya yatmaya mı, hayır
> Bilim ve erdem uğruna gayret etmeye
> (*Considerate la vostra semenza;*
> *Fatti non foste a viver comu bruti*
> *Ma per seguir virtute e conoscenza*).

Seyahat Atlantik Okyanusu'na uzanır, batıya keskin bir dönüşün ardından güneye doğru yol alınır ve beş ay sonra Odysseus karayı görür; uzaklarda yüksek bir dağ vardır, *mondo senza gente*,[152] dünyanın öteki ucunda. Fakat dağdan bir kasırga kopar, çünkü burası hiçbir canlının ayak basmadığı Monte Purgatorio'dur, pagan Odysseus da bir ölü olarak giremez oraya. İnsanın sınırları ihlâli orada biter, öte dünyanın Araf ülkesi, zirvesinde dünyevî cennetle, görülmüş ama ayak basılamamıştır. Şaşırtıcı değişkesi bu kadardır, serüvenci bakış açısından bakıldığındaysa bambaşka, gotik bir Odysseus görünür. Denizin tehlikelerini ve mucizeyi yaşam unsurları haline getirmiş olan Sinbad'm istidadı da saklıdır antik cefakârın içinde, fakat ikrar edilmemiştir. Ona suikast hazırlayan Poseidon karşısında da, meydan okuyuculuğu eksikti, antik çağa yabancı uzak ufuklarla beraber. Barok destanın Uçan Hollandalısı, karşıdan esen semavi rüzgârlara rağmen Ümit Burnu'nu dolanmak istiyordu; bunun üzerine lânetlendi ve dünyada gün bitene kadar denizlerde gezmeye mahkûm edildi. Hybris'in kaptanı Odysseus ölür ama, o Dante'de cefakârın değil de şövalyeden gelen ilk titanik insandır. Monoman[153] karakterden, bilhassa mutlaklıktan türeyen, ilk odur; sonra Don Juan ve Faust'ta görünecektir bu, Don Quijote'taysa komikliğinin gölgesi düşecektir.

Bu seyyah tuhaftır, budaklarından pürüzlerinden ibaret biri de değildir sadece. Zira Faust'la beraber yine sahici bir insan öngörülmektedir burada: Kolomb. Her ikisinin de kaynağında ne Homeros'un Odysseus'u vardır ne de onun daha sonraki Helen ve Romalı yorumları. Homeros'un seyyahı geliştirilmiştir gerçi, sözgelimi M. Terentius Varro yolunu kaybedip beş sene fazladan dolanan bir "Bir Buçuk Odysseus" yazmıştır. Lucian, satirik seyahat anlatısı *Vera historia*'sına, batı ülkeleriyle alakalı olarak, bu fanteziyi kuran Odysseus'u kefil göstermiştir. Ama bu tamamen satirdi, hayranlık içermiyordu, cefakârın sonradan olgunlaşmış edebîliği Münchhausenvari[154] idi, cüretkâr değildi. Odysseus gerçi

---

152 Gayrımeskûn dünya.

153 Bütüncül bir saplantı veya "delilik" yerine, belli bir konuda saplantılı olmak, kısmî bir cinnet.

154 Bkz. 39. Bölüm, s. 70.

Homeros'ta da tekrar sefere çıkmıştır ama kesinlikle gönüllü bir sefer değildir bu, Hades'te kâhin Teiresias'ın ona verdiği görevi yerine getirecektir (*Odysseus*, XI, s. 119 vd.): tekrar yola koyulacak ve omzunda bir kürekle, birisi ona buğday küremek için niye öyle tuhaf bir alet taşıdığını sorana dek dolanacak, sonra da Poseidon'a bir kurban sunacaktır. Lâkin Penelope'ye hatırlaması için anlattıkları ve tekrar ayrılacağını bildirmesi (*Odysseus*, XXIII, s. 267 vd.), yine çok uzaklara, bilinmeyene doğru bir seyahati ifade etmekle beraber kesinlikle açık deniz yolculuğuyla hele Dante'deki gibi güneşin peşinden gitme arzusuyla ilgili değildir. Seyahat daha ziyade açık deniz yolculuğuna çok yabancı bir ülkeyedir, deniz küreğini tarlada kullanılan kürek sanıyorlardır. Dahası, Hybris iş üzerinde değildir orada. Tersine, kudretli bir tanrının gazabının dindirilmesi, hatta belki onun kültünün yayılması gerekiyordur; bu konformist seyahatin temel motifi budur (karş. Dornseiff, *Odysseus' letzte Fahrt*,[155] Hermes 1937, s. 351 vd.). Homeros'taki karasallıkla Dante'nin tamamen denizciliğe ait ve gözüpek anlatısı arasında hiçbir bağıntı yoktur; olsa olsa Philelethes'in kestirimindeki gibi (*İlâhî Komedya*, 1868, s. 1999, dipnot 22) Dante'nin, Odysseus'un cehenneme yolculuğunu ona Teiresias tarafından kehanet edilen sonraki seyahatiyle karanhk bir şekilde karıştırmış olmasına dair biçimsel bir ilinti kurulabilir. Ne var ki, bu sözümona karıştırma, sözünü ettiğimiz yeniliği, dünyayı görmek ve hiçbir canlının ayak basmasına izin verilmeyen dağa kadar her şeyi keşfetmek isteyen Deniz Faust'unu doğurmuştur. Buna karşılık Homeros'un Odysseus'u, sığ Poseidon gezintisinden yine eski Ithaka'ya döner ve ölüm, Teiresias'm kehanetindeki gibi, halkının arasında müreffeh bir egemen ve aile babasıyken yakalar onu (*Odysseus*, XXIII, s. 281 vd.). Odysee'nin ayrıntıları Dante'nin zamanında neredeyse bilinmiyordu: Dante'de, bir Atlantik iğvacısmın imgesi dalıveriyordu bu deniz seyyahının genel resminin ortasına. Herkül sütunlarında *Non plus ultra* yazıyordu; Dante'nin Odysseus'u orayı geçer ve böylece, son derece şaşırtıcı biçimde, Kolomb'un seferini öngörür. Bu Odysseus'un deyim yerindeyse Amerika'yı keşfetmiş olduğunu, ortaçağ manzarasında tümüyle gayrı meskûn olduğu düşü-

155 Odysseus'un Son Yolculuğu.

nülen Ekvador'un güneyini kapsayan *mondo senza gente* tarifinden değilse de, gidiş yönünden çıkarırız. Tabii Afrika'nın derinlerini de: 1291'de Vivaldi'nin komutasında Cenova'dan Ceuta'nın ötesine, Afrika'nın etrafından dolanmak üzere bir keşif seferi düzenlenmiş ve helâk olmuştu; Dante, çağdaşı olan bu kahramanlık hikâyesini kendi Odysseus'una katmış olabilir. Fakat Batı istikameti, *diretro del Sol,* dışında, düş gezisinin vurgulu cüreti, beş aylık yalnızlık, herhangi bir kıyının görünmemesi, Afrika'yla ilgili yorumla çelişir. Nihayetinde, Dante'nin Araf dağını bir adaya yerleştirmesi, çelişkilidir; güney kısmıyla beraber bir kütle halinde tasavvur edilen dev Afrika kıtası asla denizin ortasında bir dağ olarak beliremezdi. Araf ülkesi yerkürenin öteki yarısındadır, ancak o uzakhk lâyıktır, Dante'nin geç Odysseus'unu teçhiz ettiği cürete ve sınır ihlâline. Grönlandlı Leif Erikson'un Amerika'yı keşfinin haberi, üç yüz yıl evvelinden Floransa'ya erişmiş olamazdı, Grönland'da bile çok geçmeden unutulacaktı bu bilgi. Lâkin antik Roma'dan, pekâlâ yerkürenin bilinen kısmının ötesine bir hamle yapılmıştır, bunu Kolomb'un birçok defa atıfta bulunduğu Seneca'nın bir metninde görürüz (karş. s. 74). Dante'nin zamanında da bilindiğini kanıtlayabileceğimiz bu metinde, Seneca'nm *Medea*'sında koro kısmı şöyledir: "*Venient annis saecula seris/ Quibus oceanus vincula rerum/ Laxet et ingens pateat tellus/ Thetisque novos detegat orbes/ Nec sit terris ultima Thule*". Velhâsıl, Seneca'nın öngördüğü gelecek yüz yıllar Dante'nin Odysseus'una havale edilmiştir: "Okyanusun zincirlerini kopardığı ve yerkürenin önümüzde açıldığı, deniz tanrısı Thetis'in yeni ülkeleri ayan ettiği ve Thule'nin artık yeryüzünün uç noktası olmadığı yerde." Onu o ücranın kralı yapabilecek ve deyim yerindeyse emekli bir kaptana dönüştürebilecek olan, zincirleri koparan, Odysseus'un kendisidir. Dünyayı görmeye dönük bir sabırsızlık duymakla kalmaz, o sabırsızlığın kendisidir, kendi kat'i Var-Oluş'u da o sabırsızlığın içindedir. Yaşam demek sınır ihlâliyle baş etmek demektir burada, *per seguir virtute e conoscenza;*[156] Dante burjuvazinin erken dönem parolasını ortaçağ dünyasının bağrına sokar böylece: *trepessar del segno.*[157] Odysseus bunun

156 Bilim ve erdem uğruna gayret.

157 Sınırların ötesine geçmeye cüret etmek (Dante).

ötesinde, bilinmez bir Kral Arthur yuvarlak masasına dahil bir tür şövalye olarak anlaşılır – veya daha doğrusu: o yuvarlak masa onun gemisindedir. Hıristiyan sıfatıyla çıkmaz sefere, bu seferin bilinmeyen dünyaya doğru mucizelerle dolu bir seyahat olması ise o denli belirgindir; cesareti Gawân veya Roland'ınkinden daha büyüktür. Donuk bir mehabeti olan bazı Kral Arthur kahramanları misali, hele şövalye seyahatlerinin son büyük düşçüsü Don Quijote gibi komik bir gölgesi düşmez hemen oracığa. Çünkü Dante'nin Odysseus'unun, kendini bilinmeyen dünya istikametinde eylem halinde bilme hedefi, bir şövalye ideali gibi eskimez. *Mondo senza gente*'de, henüz insanların dünyası olmamış bir dünyada, henüz kendilerine yaraşan bir dünyaya sahip olmayan insanlar arasında, hedefi ilerde beklemektedir; seyir yolu ne kadar müşkül olursa olsun.

### *Hamlet, mühürlü irade; Prospero, sebepsiz sevinç*

Ama öyle olunca, orada hiç bulunmamış olmak gerektiği endişesi hep yeniden yaşanır. Dışsal mahrumiyet bunun için yeterinden fazladır, hayatta kalmanın daha ince kaygıları alay etmek gibi gehr o durumda. Daha esaslı kaygılar öyle değil ama; öylelerinin bizzat gölgeli yaşamda ve uzun vadede bir temeh vardır. Bu tür insanlar, keskin farklılıklarına ve kendine özgülüklerine karşın, Orada-Değil'in gölgesinden hiç çıkmazlar. Onlarınki çıkıp gitmeyen, dağınık, eylemsiz bir sükûnetsizliktir. Hamlet nazmedilmiş örneğidir bunun, baştan aşağı irade olmakla beraber, içinden, bütün çıkıp gidenlerin karşıt fenomenidir. Kendi şahsiyetini, kendi Şimdi'sini koyma iradesi kapalı kalır, vicdanı onu eyleme iter ama yalnızlığının kuruntuları eylemi engeller. Öylesine kendi kendisinin tutsağıdır ki, intikam görevi de, bir eyleme bağlandığında, bu her şeye mesafeli varoluşu kıramaz. Hamlet mesafelilik anlamında bir bilinçlilikle doludur, onu kendine de şeylere de erişmekten alıkoyan bir aracıdır bu. O, içbükeydir, Shakespeare'in her biri kendine hâkim kişilikler olan bütün diğer karakterlerinden farklı olarak, dağıtan bir karakterdir. Var-Oluş'a uzakhğı onu oyuncuların dostu yapmıştır, kendisi de deliliği sahnelemeye yatkındır. Onun dünyası hep sıkıntı, melankoli,

Satürnvârî kendi içine kapalılıktır, bu tür bir kuvve halinde kilit vurmadır, kabristandır yani; ancak oradayken, her yerde ağırlaşan Hamlet canlı, şen ve açık olur. O da neticede ütopyacı türden bir büyük düşçüdür ama bu düşün öznesi ereğin öngörülmesiyle ateşlenmez, ereğin aşırı öngörüsü (eylem ikamesi) nedeniyle felç de olmaz. Onun kararsızlığı daha ziyade bilincin *mesafesinin* özel bir abartısından kaynaklanır; burada düşüncenin solgunluğu diyoruz buna. Tabii bu ünlü olduğu kadar genelleşmiş teşhisle ilgili şunu sormalıyız: bu solan düşüncenin özgül niteliği nedir ve her şeyden önce, onu felç eden etki ne vakit ortaya çıkar? Zaman, her şeyin "çığırından çıktığı" zamandır; yani o dönemin burjuva/yeni-feodal karışık ve gerilmiş müşkül geçişi. İnsan insanın her zamankinden fazla kurdu olmaya başlıyor ve keskin görüş, kişiye saray kabullerine ancak engereğe güvendiğin kadar güvenmeyi öğretiyordur. Düşüncenin solgunluğu denen şey o dönemin taze burjuva aklınınki değildir şüphesiz, Bruno'nunki veya felç olmaktan çok uzak duran bir Bacon'mki gibi bir Rönesans düşüncesinin solgunluğu da değildir. Ama Hamlet'in felsefesi pekâlâ gecenin ruh haline uyar, Rönesans sonrasının kopuk yaşam ve sanat üslûbunun, Barok'un orta yerindeki Maniyerizmin simgelediği Hiç'e uyar, geniş ölçüde. Maniyerizmin bir parçası, ölüm yaşantısının yaşama yanaşık olmasıydı; düşüncenin solgunluğuyla aydınlatılan *Memento mori*[158] alegorileri bunun parçasıydı. Bu alegorilerden biri, ikiye bölünmüş bir baş, sol yarısı canlı bir yüz, sağ yarısı kurukafa, pekâlâ Hamlet'in dünya imgesini yansıtır ve melankolik şahsiyetin kendi içine kapanmışlığının felsefî açıdan tekrar temellendirilmesi olur. Zira yaşamın ölüme dayanan arka planı karşısında anlamlılığını koruyacak bir çıkış ve eylem olamayacaktır; bir anlamın aynı zamanda her şeyi değerden düşürerek ifâ edilebileceği tek mekân, kabristandır. Hamlet'in tavrında Maniyerizmin yeni-ortaçağcı yanı da gösterir kendini; yani burjuva aklı içinde filizlenen materyalizmin getireceği kurtuluş değil, tersine kendi dinsizliğinden duyulan dindarca bir dehşet. Bu demektir ki, söndürülen öte dünyanın büyüden yalapşap arındırılmış olana yolladığı, sadece soğukluktur; onun gerçek olanla, anlamlı biçimde gerçekleştirilebilir olan-

158 Ölümü anma.

la mesafesini kozmik açıdan da büyütür. Shakespeare'in prensinin yüksek okullarda öğrendiği, papazca olmayana dönük tepki, başlı başına ikili bir *memento mori*'dir, yaşamı da eylemi de tamamen değersizleştirir. Bundandır, yegâne son bakışın "bir kralın yolunu bir dilencinin bağırsakları arasından bulabilmesi" gibi olması veya "Ulu Sezar, ölmüş, çamur olmuş,/ Haşin Kuzey rüzgârı önünde bir çukuru doldurmuş". Dünya maddesi gerçekten burada Bacon'da, hele Bruno'da olduğu gibi duyusal bir tazelikle gülmez insanın yüzüne; daha ziyade, Bruno'nun hiddetle geri çevirirken söylediği gibi, "kimyasal maddelerin kokuştuğu bir lâğımdır". Böylece bu iman, olumsuzlaşmış tek iman olarak, Var-Oluş'a yönelik zuhuru tamamen felç eder: "Lânet ve kin/ Onları yaratmaya geldim ya ben bu dünyaya!" Yalnızca babadan alınacak özel öç değil, dünyayı iyileştirmeye dönük hâlihazır planlar da akamete uğrar; dünyadan duyulan tiksinti, baş edilmiş Şimdi ve Burada'ya mümkün her yakınlaşmaya da, Var-Oluş'taki her mevcudiyete de engel olur. Hamlet'e mütefekkir karakterini kazandıran budur; Maniyeristçe ifadesiyle ağlayan bir tefekkürün tüm hatlarını gösteren de budur. Bütün bunlar, nihilist içeriğiyle, Hamlet'in hançerden söz edip onu kınından çekmemesine yol açar, engellenmiş bir Orestes'tir[159] o, engellenmiş bir reformcudur. Hatta Hamlet ağlayan tefekkürüyle kendi bilincinin mesafesini iyice açıp düşünceyle dünya arasındaki mesafeye dönüştürür, umutsuz bir mesafe olur bu. Böylece irade ikili felce ve tıkanmaya uğrar; mutlaklığı, genel görünüşüyle, iki kat melankolik olur. "Yamalı serseriler kralı, yankesici"nin gücü ve imparatorluğu nedir ki artık, tüm dünyadan intikam almak, tüm dünyayı düzeltmek karşısında tinin yüklediği kişisel intikam ne anlama gelir? Bütün erkeklerin alçak, bütün kadınların fahişe, görünüşün yalan ve geri kalanın suskunluk olduğu bir dünyada ama. Hamlet böylece kendi umut ve ereklerine inanmayan bir büyük düşçünün paradoksuna dönüşür; olmuş sınırların ötesinde hiçbir şey olmadığına inanan, sonuçta tüm planlarla ve eylemlerle

159 "Dağları fetheden". Yunan mitolojisinde Agamemnon'un oğlu. Annesi iktidar mücadelesinde babası tarafından öldürülmüş, o da Apollo'nun emriyle annesini öldürmüştür. Bunu üzerine tanrılar tarafından 'çıldırtılıp' sürülür, ama sonra affedilip Mykene kralı yapılır.

uyumsuz bir sınır ihlâlcisidir. Kendisi asla gölgeden çıkmaksızın, tüm adanmışlığıyla peşine düştüğü hedef, aynı zamanda tüm adanmışlığıyla kaçındığı hedeftir. O zaman da kurtarıcı eylem, her şeye rağmen vuku bulursa bu sanki öylesine oluvermiş, sanki tesadüfîdir; ölüme direnirken cesaretsizce savrulmuş bir kılıç gibi. Ölmekte olan, kaybedecek hiçbir şeyi, melankolisi bile kalmadığında, saplar kılıcını suçlu krala. Hamlet'in içine kapalı ve artırılmış mesafesi, Faust'un kararsızlıktan koparılmış sabit ana yönelik hamlesinin böylesine aksinedir. Prens'in fevkalade krala yaraşır bir tavırla kendini kanıtladığını teyit eden Fortinbras, birliklerine ateş emri verir. Bu tescil görülmemiş bir berraklıkla Var-Oluş'un öncesindeydi ve böylesine birikmiş bir hurucun ne olduğu ve neleri yüklendiği, hiçbir yerde böylesine olumsuz bir açıklıkla görülmemişti.

Orada olmama endişesi yanında, onu onaylamama formu vardır bir de. Kendiyle beraber devinen düşlerde olur bu, feragatçi güzellikte, temelsizce ateşli renklerle. Hamlet Şimdi ve Burada'dan kaçınıyordu ama *Fırtına*'nın Prospero'su, tam da düşünde, şairâne düşünde, etrafı çiçek açsın ister. Sükûnetsizliğin asıl huruç eden şahsiyetleri ikisinin arasındadırlar, dar, keskin, mutlak, ütopik. Shakespeare'in zamanı onları elbette tanıyordu, gerek maceracı olarak gerek müfrit, fantastik, deli şahsiyetler olarak. Tirso de Molina Don Juan'ı, Marlowe Faust'u işledi, Cervantes Don Quijote'yi yarattı, ne var ki, bu soydan hiçbir şahsiyet Shakespeare'de görünmez. Pan tarzı büyük yaratıcının uzamında bu şahsiyetler fazla soyut fakat aynı zamanda fazla sivri, fazla yırtıcı kaçarlardı. Eğer her şeye birden sahip değilseler hiçbir şeyleri yok demektir ve bu da evrenden başka bir şey demektir, hatta orada zorunlu olarak içerilmiş bile değildir; servet, 'mutlak' etmez. Sınır ihlâlcilerinin zorladığı Her Şey, her yerde doygunlukla Shakespeare'deki bereketin ait bulunduğu Pan'ın Her Şeyi değildir. Schlegel'in, yitik yeryüzünü Shakespeare'in eserlerinden tekrar imal edebileceğimize dair cümlesi ne denli geçerli olursa olsun: Mutlak'ın maceracıları tam da bu Panvârîliklerinden ötürü en canlı yerde değildirler. Buna mukabil Mutlak'ın *kenardaki suretleri* o oranda yoğun tasvir edilmişlerdir: Hamlet ve Prospero, bir yanda kapalı irade, diğer yanda sebepsizce parıldayan güzel-

lik hattı – ikisi de geceden önce. Shakespeare'in dünya sahnesinde hem Hamlet hem Prospero için öngördüğü suskunluktan önce, demektir bu; burada, sınır ihlâhni bulandırarak, ötedeyse onu rengârenk düşlerle, neşelerle kuşatarak. Ne var ki, doyurulamaz olan eksiktir, Prospero imtiyazlı, feyizli anlamına gelir, boğuşan değildir o. Gerçi bilhassa Prospero Faust'la kıyaslanmıştır; sihirli değnek, bilgelik, ayrıca mutluluk ve değerlerle kurulmuş cemaat, kendilerini bu kıyaslamaya sunan unsurlardır. Fakat Prospero'nun Faust ülkesi iğva ve sorulardan tamamen yoksun görünür, hiçbir şeytan Faust'un yalnızlığına burnunu sokmaz, hiçbir saadet sevgili *Veritas*[160] uğruna bahse sürülmez, varoluş bir kaçışın ardından armağan olarak gelir ve çekip gitmez, masal ülkesinde kalır. Burada fenalıkları düzeltmek için Richmond'a, gerçekliği koymak için Fortinbras'ya da ihtiyaç yoktur; Shakespeare bu makamı vermez artık onlara. Onun on üç dramı "romansa", yani masalsı çözümlere, estetik lûtfa döner, sanki her şey iyiymişçesine: *Cymbeline*, *Kış Masalı*, *Fırtına*, sürekli düş görünüşü içinde, imkânsızı mümkün kılacak sihir araçlarını hizmete sunarlar. Bu büyü, *Fırtına*'da nazmedilmiş Var-Oluş'tur, sanki lekesizleşmiş Var-Görünüştür, ikisi kolayca yan yana meskûn görünürler. Prospero ile kızı Miranda, kötülerin iktidarı gasp ettikleri vatanlarından kaçar, erdemin oluş halinde kendini koruyabileceği ve sınanabileceği yalnızlığa sığınırlar. Eski ütopik an'aneye uygun olarak bir ıssız ada seçerler; tabii ki sakinlerinin iyiliğine övgüler düzüp onu taklit etmek için yapılmış değildir bu seçim. Shakespeare bunu *Cymbeline*'de yapmıştır. Orada dram tamamıyla yozlaşmış bir uygarlıkla, lekelenmemiş doğa arasındaki çelişkinin üzerine oturtulmuştu. Ama orada bile, –nerede kaldı ki *Fırtına*'da–, el değmemiş doğa, sıradan halkla özdeşleştirilmez. Vahşi yaratık Caliban, aynı zamanda ayaktakımının cüz'üdür, onu hayvandan ayırt eden sadece fenalığıdır. Tam da güzellik ülkesi, vurgulanan o hafifliğiyle, sıradan halkı sadece çirkinliğiyle bilir; keza benzer cinli-perili hayaletli tarzıyla *Yaz Gecesi Rüyası*'nda da sıradan halk bayağılık sahnelerine hizmet eder ve zanaatkârlar yaz gündönümü bayramında bile büyülenmezler. Gerçi Prospero'nun eski bakanı mülkiyetten, uygarlıktan ve âlimlikten aza-

160 Hakikat.

de bir doğa devletini kutsar (*Fırtına*, II, 1) ama Prospero'nun tabii aynı zamanda tahtının gasıbı olan kardeşi, böyle bir devletin, sadece işsiz güçsüz ayak takımının, orospuların ve serserilerin ortaya dökülmesine yol açacağı yorumunu yapar. Prospero'nun kendisiyse Caliban'ın angarya için doğduğunu düşünür, kültürün çiçeklerinin muhafaza edilip, kusurlarının dışlanacağı ideal devlet onun gözünde tam bir eşitsizlik üzerinde yükselecektir. Fakat Shakespeare'in tabasbusa yatkın saraylı yanından kaynaklanan bu çekilmez, gerici tutumu bile neticede estetik düşsel görünüşe, *Fırtına*'da sahici Şimdi ve Burada'yı gözden saklarken aynı zamanda sarıp sarmalayan bitki örtüsünün krallığına dayanır. Goethe Helena sahnelerinde koronun karşısına benzer bir adaletsizlikle benzer bir estetik otarşiyi koymuştu. Prospero kitaplarını yanına almıştır, yüce tinin en iyi mahsulleridir bunlar ve kurulan yeni ittifaka ancak bu tinin varlıkları davetlidir. Kendileri de sanat eserleri gibi olan insanlar başka bir terke, hülasaya huruçlarını yaratırlar: Sanat hedefine varır. Bu soylu varlık, ancak onları dostça bağlayan töre yasasını tanıdıklarında içerir aşağı varlıkları; İyi de Güzel'e ait değil midir zaten, romans ülkesindeki *kalokaghatia*'ya[161] bağlı değil midir? Miranda'yla Fernando'nun izdivacı bu manzaraya 'yüce çift' unsurunu katar, sanatla ahlâkî güç evleniyorlardır. Prospero'nun sanatı da buraya varır, çınlayan bir dünyada alev alev yanan Orada-Görünmenin *sahnesi*dir. *Yüksek ve yüce anların çiçeklerle sarıp sarmalanmasına dönük bu yönelimde* dram ve müziğin etkisi sürekli devrededir. Düşsel görünüş salınarak yüzeye çıkar ve onun içinde, bedenen girilemeyen, *geçip gitmiş hafifliğiyle bir güzellik ülkesi* zuhur eder, havanın güçlerinin ruhu olan Ariel onun hizmetlisidir. Hedefteki sanat, görünen bir ön-görünüş olmaksızın, etkisini göstermiştir; zira Hamlet'teki gibi bütün görünüşler yalan, geri kalan da suskunluktur, burada da öyledir. Fakat estetik kemaliyle bu sebepsizce parıldayan güzellik neşesini veren de görünüştür; arka planda bir yığın suskunluk, uyku, gece varken vuku bulduğu oranda nadir ve kıymetli bir neşedir ama. Sanatsal dolgunluk burada nihilizme karşı sıkı bir kozdur; onun suskunluğu da değerden düşürücü değildir tabii, hatta artık nihilizm değil Bilinmez'dir. Lâkin sanatsal dol-

161 Antik Yunan'da eğitsel bir ideal olan iyi-güzel birliği.

gunluğun mutlağından atılan her adımın, onun Şimdi ve Burada'sının bitki örtüsüyle kaplı krallıktan dolaysız bir gayrı-insanîliğe doğru yol aldığı bir Bilinmez. Demek sınır ihlâlinin burada bir sonu vardır, insanların erişebileceği mutlak, Bilinmez Okyanusunda bir estetik sihir adası olarak zuhur eder. Prospero'nun en sondaki bilgeliği, bunu söyler:

> Havada bir bina gibi, sadece görünüşte,
> Bulutlarla çevrili kuleler de,
> Muhteşem saraylar, mehabetli mabetler de,
> Üzerinde bulundukları koca yerkürenin kendisi de,
> Gün gelir hep geçip gider – yiterler
> Şu boş gösteriş gibi, artlarında buhar olsun bırakmadan
> Düşlerin yapıldığı maddedeniz; uyku gibi kavrayan
> Küçük hayatlarımızı.

Her yerde düş, Falstaff'ın[162] kendisinin dediği gibi hep sahtekârlık, şu soylu çember dahi, tam da o, bir uykuyla kuşatılmıştır. Bu karanlığın ışığını yayan muazzam dünya imgesi Hamlet'in umutsuz-topyekûn düşünün, umutsuz umudunun, kendi içinde salınan ütopyasmın bir vasiyeti midir yani? Evet ve hayır. Evet, çünkü yarıp geçemez; hayır, çünkü bahsettiğimiz duyu noksanlığı, hedefin büyülü hafifliğindeki görünüşü yine de değerden düşürmez. Hamlet'in kabristan melankolisi, sihir adasındaki ani yanıp sönen geçiciliklere yetişemez, yaklaşamaz; Prospero öyle uzaktır ki ağırkanlılıktan, feragat ederken bile köpürür. Bu tiyatroyu ruhlar oynar, "Havada bir bina gibi, sadece görünüşte"; sonra yine havaya karışırlar, gösterdikleri cennetin temeh ve sürekliliği yoktur: Buna rağmen Prospero ile yakınındakilerin bulunduğu Ariel-dünyasına bir 'Eğleşsene' atfedilebilir – geçici ama kendi güzelliğinde sükûn bulmuş bir görünüşte-ülkede bir eğleşme hali. Bu, Faust'un, Helena sahnelerindeki akraba ruhlarının çok ötesinde aradığı gibi muzaffer bir duruş değildir elbette; Nike'nin[163] varlığının Prospero'nun adasında ayak basacağı mutlak bir nokta

162 Shakespeare'in iki oyununda geliştirdiği, sarhoş, kavgacı, bazen mağrur bazen melankolik bir rol. Ehli keyif sahtekâr tipinin sembolü olmuştur.

163 Antik Yunan'da zafer tanrıçası.

yoktur. Yine de, Prospero'nun feragati bile geçicilik karşısında o denli kayıtsız kalmaz, onun bilgeliği tesellisizlik karşısında o denli teselli edici olmazdı, şayet düşsel görünüş burada yüzeye çıktığı gibi kendi kudretine sahip olmasaydı. Evet, nihayetinde o bunu aydınlığa çıkarır: Prospero'nun feragatinde bile var olan bulmacamsı hafiflik asla yalnızca havanın ruhlarından ve tiyatro muzipliklerinden yardım almaz, *son kertede hiç de düş ve sihir küresinden ibaret değildir*. Veda melankolisi bile, Prospero sihirli değneği indirdiğinde, küçük hayatı da büyük sanatı da kuşatmasını sağladığı uykuya dalmaz; feragatçi ciddiyette de neşenin ciddiyeti kalır. Bu da tastamam şu temelsiz karaya çıkışla tasvir edilecektir; *mizahın temelsiz sevinciyle* tasvir edilecektir. Prospero yine de henüz estetik özerkliğe sahip olmaz, göğe geceden önce atılan havai fişekler arasında; mizah sanatın hedefi olmaz, hatta illüzyonun bile. Mizah estetik inayetten başka bir şeydir ve onun ciddiyeti hiçliği bile ciddiye almıyorsa, bir Ön-Görünüş geçmiştir buradan: sanatın değil ama gülümsemenin ön-görünüşü. Bu, bulmacamsı bir ıssızda, asla güvencelenmemiş bir karaya çıkışa refakat eder; sahipsizliğe tamamen sahipken sihirli değnek bir kenara bırakılabilir, havanın ruhu Ariel azat edilebilir. Ümitsizlik kalmaz yine de, hafiflik gelir, eğleşilir – sadece hiçlik tarafından yadsınmayan bir 'güzel olmak'la değil, kuşkuculuğunun hiçliği bile boşa çıkardığı bir imanla. Prospero'nun girişinde veya çıkışında o temelsiz, güvencesiz sevinç durur, müziğini ancak Mozart'ın yazmış olabileceği. Bu çıkışta bir giriş vardır, orada artık hiçbir görünüş iş görmez ve Görünüş-Olmayan, büyük zarafetiyle, ifânın şimşek ve yıldırımından feragat eder. Fakat sınır ihlâlinin bütün suretleri: Gençlik ateşi, Odysseus, Faust ve keza Prospero'nun derinlere nişan alan mizahı, arzunun öte dünyasından bu dünyaya gelmek isterler. Verili olana, yani o günden daha fazlasının çiçeklerinin toplandığı anın kudretine, fethedilmiş bir Var-Oluş'un kudretine. Yaşh Goethe'nin söylediği gibi, Görünüş'ten adım adım çıkıp, doğru olana, olmakta olana, muktedir ve kolaylaşmış olana giriştir bu. Tam da mizahın bu kudretlilikle sağladığı zarif, derin temaslar artık hiç de fethedici bir etki yaratmazlar, sesleri dahi yükselmez. Tersine, geçici-zarif bir etki uyandırırlar, acıklı olmayan bir letâfetle, Ariel'in bu şişman dünyada bıraktığı etki gibi.

# 50
# SOYUT VE DOLAYLI SINIR İHLALİNİN YOL GÖSTERİCİ LEVHALARI, DON QUİJOTE VE FAUST ÖRNEĞİNDE

"Gökle yeryüzü arasında salınan bir gemi, uzakları düşünmek için ne ufuklar açmaz ki! Dalgalanan yelken, sürekli sallanan gemi, dalgaların uğultusu, rüzgârın önüne katılmış bulutlar, uzak, sonsuz ufuk çizgisi! Yeryüzünde ölü bir noktaya raptedilmiş, bir durumun dar çemberine kıstırılmışsınızdır."
– Herder, *Seyahat Güncesi* 1769

"Ama şimdi yaşamın pratiği içinde asıl mesele, tekil olanın tesadüfen tanrısal olmasından çok, bütünün dengeli biçimde iyi olmasıdır. Ve şayet İdealist, insanlık için mümkün olanla ilgili büyük bir kavrayışı uyandırmakta ve onun mukadderatına saygı telkin etmekte daha mahir bir özne ise, o zaman ancak Gerçekçi, bu mahareti sebatla deneyime aktarabilir."
– Schiller, *Naif ve Duygusal Nazım Üzerine*

"İspanyol hümanizmi 'Nihil humani mihi alienum'[164] şiarıyla yetinmez. İnsanî olan hiçbir şeyin yabancı kalmaması talebinden hareketle devam edip, yabancı, tuhaf ve mucizevî olan her şeyin bize insanî açıdan dokunduğu kavrayışına ulaşır."
– Vossler, *İspanyol Nazmına Giriş*

## *Mayalanan irade*

Zayıf tavır düşler sadece, ama kendi içinde kalır düşledikleri. Cesur olan, eyler, kuvveti dışa akar. Ama cesur olan da etrafına yumruk sallayıp durmuyorsa sadece, onun da kendi düşü vardır. İlkin yalnızca kafasındaki arzu ve hedefleri, dışa yöneltir. Fakat bu da çok defa boşa çıkar, çünkü kimse yalnız değildir, ya-

164 İnsanî olan hiçbir şey bana yabancı değildir.

şam ondan çok evvel başlamıştır. Zira gençlik, yaşlılığın yaşından yoksundur, yani ne neler olduğunu öğrenmiştir ne de başka nelerin istenebileceğini ve olabileceğini. Böylece eylem, en genele şamil olmayı isteyeceği yerde en yalnız halde kalır.

Mayalanan bir özsu, hemencecik berraklaşamaz. Dışarısıyla henüz dolayımlanmamış, kendi kendine mayalanan bir irade de bulanık kalır. Ne denli mutlaksa, o denli sivri akıllılığa saplanır başlangıçta. Tam da dolaysızca başlanan yerde, sonraki yılların kısa devre benzeri, hatta Quichotvârî çıkışlarında. Bir adam kaçırdıklarım telâfi etmek istiyorsa, o zamana dek gevşek geçmiş tüm bir yaşam değiştirilecekse. Her şeyi yepyeni yapan bir aşk, ama aynı zamanda yalnızca dolaysızca değil *saptırılmadan* yürünecek bir hedef de zuhur ettiyse. İşte burada mesele aydınlanır: böyle bir dolayımsızlık, en azından kısmen, aynı zamanda saptırılmayan olarak da sunabiliyorsa kendini, iş o kadar kolay değildir ve sivri akıllılıkla tüketilmemiştir. Gerçi tek hususiyeti dolayımlanmamışhk olan bir eylem soyut bir eylemden başka bir şey değildir ve yenilgisi de çoğun gülünç bir etki uyandırır. Ama ilaveten saptırılmamış bir eyleme ortak olduysa, soyut-*ahlâkî* görünür ve yenilgisi çoğun dokunaklı olur. Tabii: *dolayımlanmış*-dengeli bir eylem, aynı zamanda *nesnel*-ahlâkî bir eylem olmaya muktedirdir, dahası sınırı ihlâl eden, yani boşa veya geçip gitmiş olana sardırmayan bir eylem olmaya iyice muktedirdir. Duruşunda daha az kahramanca ama hamlesinde daha erkekçedir; çiçeği daha az ama meyvesi daha çoktur. Yine de, dolayımlanmamış düşler, saptırılmayan düşler oldukça, kişiyi sürekli ayartırlar. Çünkü yalnızca uyarmaz hatırlatırlar da: şeyleri asla oldukları gibi kabul etmemelidir. Mahvolmak pahasına, kaçınılabilir, demek ki gülünç bir mahvolma riski pahasına pekâlâ oldukları gibi kabul edilmeleri gerekmesine rağmen – yani tecrübeli, dünya aklıyla hareket eden, somut. Kafasının dikine giden dolayımsızın zaafı vardır, şerefi ve gençliği vardır, basireti ve hâkim olduğu tecrübesiyle dolayımın üstünlüğü vardır, onuru ve olgunluğu vardır. İkincisi yol gösterirken ilki yoldan çıkarır, ama hayal kırıklığına uğramamış bir cesareti ve ateşli bir vicdanı da vardır. Bu nedenle burada Don Quijote'a iyice nüfuz eden bir bakış atacağız. O dolayımsız düşçüler arasında en eğilmez olanıydı; eylemi gü-

lünesi olduğu kadar büyüktür de– hem bir uyarı hem yüreklendirici bir hatırlatma olarak. Dünyaya yabancı, yaşlı ve ütopyacı haliyle, kısmen geçip gitmiş kısmen hiç olmamış bir imgenin peşinden gider.

### *Don Quijote'un hazin sureti ve altın illüzyonu*

Adamın niyeti iyiydi ve caymadı niyetinden. Ama yardım elini nereye uzatsa bir şeyleri deviriyordu. Kendisi en kazazede halindeyken genç kadınlara merhametle himayesini sunuyordur ama en fazla merhamet uyandıran odur: Don Quijote, yalnız kaçık. Uzun, cılız, sarı, "avurdu avurduna çökmüş" görünen, vehimden dermanı kesilmiş Don Quijote. Malikânesini, çiftliğini, aptal yeğenini, kısıtlı yaşamını terk etmiştir, düşlediğini olmak, okuduklarını yapmak uğruna. Başkalarının gözünün toprağa baktığı yaşta o yeni biri olur, kitaplardaki gibi bir gezgin şövalye olmaya kalkışır. Bu düşler ne denli saplantılı olsa da, o onları icraya koyulur, bedeni ve ruhuyla bir eylemcidir. Ama malûm, payına hep sadece dayak düşmüş, şakadan anlamayan adam, her yerde başkalarının şaka konusu olmuştur. Soylu düşler onun bedenine oturmuyordu, pek de güzel olmayan şu dünya da onu takmıyordu bile.

Bu kaçık kahramanın her şeyi yarımdır ama o yarımlığı içinde tabii kararhdır. Kendi kendisine olduğundan ve yapabildiğinden daha fazla göründüğünden, sükûn bulamadan *abartır* kendini, boyunu bedeninin ötesine uzatır. Kendine üç kontun unvanını yakıştıran Don Quijote, bu arada vazifesiyle ilgili en ufak bir tereddütten mustarip değildir. Ancak bu vazifeyi bir yığın *kitaptan* çıkartmıştır, anlatılmaz arzusunu ve arzusuyla karşıtlık içindeki aşikâr bir bayağılıkla çevrili bulunduğunu ona kitaplar duyurmuştur. Don Quijote'un zihnindeki delilik kıvılcımının yanması, yığılmış okuma malzemesinin onu ateşlemesiyle olmuştu. Bu durum, fantastik çıkışından sonra da duyularının edebî nitelik taşımasına, hatta yer yer okuduğu vakaların cin fikirli öykünmelerinden ibaret olmasına yol açtı. Don Quijote, eylemleri arasındaki bir mola anındayken aklına sevgilisi uğruna kendine eziyet etme düşer, bunun üzerine acaba Amadis'in melankolisini mi

yoksa Roland'ın taşkınlığını mı örnek almanın daha uygun olacağını düşünür ve neticede Amadis'i ve onun hüzünlü yalnızlığını seçmeye karar verir. Böylece Junker'in[165] *geçmişe*, yani şövalyece tavırların, muharebe imgelerinin, aşk imgelerinin, sadakat imgelerinin, cemiyet biçimlerinin, onun hayli değişmiş çağında hâlâ geçerliliğini koruduğu inancına sürüklenişi devam eder. Caballero[166] yanına pek para almadan yola çıkmıştır; bunun nedeni parasının olmaması değil, Sancho'ya söylediği gibi, okuduğu hiçbir hikâyede bir gezgin şövalyenin herhangi bir ödemede bulunmamış olmasıdır. Peşin ödeme ilkesinin karşısına her seferinde dünden önceki günden ve şövalye kitaplarının anatomisinden kalma bir kocaman yürekle dikilir. Talihsizliği, gezgin şövalyeliği ve onun idealini, toplumdaki her ekonomik biçimle telif edilebilir saymasıdır. Ne çare ki, evindeki şemsiyelikten aldığı eski kargı veya mızrağının kaidesi, ne kadar çabalarsa çabalasın, en üst düzeyde hizmet göremezdi; 13. yüzyılda zamanın ruhu olan, 16. yüzyılda hayalete dönüşmüştü – zararsız, oyuna mahsus bir hayalet. Don Quijote yalnızca eylem gücü olsaydı ve aynı zamanda eski çağın hayaleti olmasaydı, Jensen *Das Rad*[167] romanında Hidalgo'yu[168] 'tersine Amerikalı' –Avrupa'da kalmış– olarak yorumlamakta haklı olurdu. Ona kalırsa Don Quijote, zırh taşıdığı için değil, eski dünya artık enerji ve maceracılıkla ne yapacağını bilemediği için yanlış yerdedir: "Gotlar seferlerine devam ettiler, Connecticut ve Rhode Island'da orman kestiler, yalnız kardeşleri Don Quijote hâlâ Avrupa'da yaşamaktadır, işte bundan ötürü acayiptir." Ne var ki, Connecticut'un şu sözümona Gotları kapitalistlere dönüşürken Don Quijote pek az kapitalistleşmiş İspanya'da hortlak olarak dikkat çeker, gündelik yaşama karışmış bir şövalye hayaletidir o. Büyücülere ve perilere olan sarsılmaz imanı da hortlaklığın bir parçasıdır; gerçi yaşadığı çağ bu imanı geniş ölçüde paylaşır fakat cadı davalarında uyar ona, gündüz gözüyle alışverişte değil. Don Quijote okuduğu antika literatürden gündelik yaşama bir öte dünya indirmiş ve ortalıkta ikili bir ha-

165 Junker: Prusya toprak sahibi asker elit zümresi.

166 İspanyolca şövalye, centilmen.

167 Tekerlek.

168 İspanyol soylusu.

yalet olarak dolanıyordur, kanlı canlı bir hayalet de herkese deli gibi görünür. Şövalye çağına nazaran delidir, ideolojideki değişimi, tanrının bıraktığı boşluğu kavrayamamaktan delirmiştir; destanlardaki şövalyelerin yüzüne gülüyor görünen, Don Quijote'un yüzüne gülmüyordur. Muavinlik edecek mucize eksiktir onun destanında, halüsinasyonu görülen mükemmellik yayının kapanmasına hizmet edebilecek olan, Kral Arthur'un dünyasının sihirli taşları eksiktir. Ortaçağın bu en yüksek üstyapısına iman da Don Quijote'daki romantizmin bir unsurudur; şövalye kararmış öte dünyayı kaybolmuş feodalizmden de daha az kavradığından, mükemmelleşen bir romantikliktir bu. Şövalyenin ikamet yerinin ücralığı da bu romantizmi tamamlar; burası ıssız La Mancha platosudur, Arapların Güney Kastilya'nın bu çölüne verdikleri adla "kuru toprak"tır (*manxa*). Don Quijote'un dünyaya yabancılığı ve fantezisi, tropik-ütopik şövalye çiçeği burada yeşermiştir. Dünya hiçbir gotiğe, hele eylem halindeyken, cinleri, perileri ve hayalleriyle böylesine canlı görünmemiştir. Dört yanda kesif pandemonyum[169] vardır ve gezgin şövalyenin yıldızı, hareketsiz eski semada zahiren parıldıyordur.

Ama şu da bir hakikattir: Deliliği yaşatan sadece okumak ve kitaplar değildi. *Emsalsiz bir umutla* da buluşuyordu delilik ve o umut, çağının çıplak tarlasını köpüren imgelerle şenlendirmeye yardımcı oluyordu. Mutlağa olan iman, onu besleyen en bayat kitaptan yeni bir iman peydahlıyordu; antika-ütopik bir iman. Böyle aktif bir iman, bin şövalye romanı okumuş Don Quijote'un bizzat kahramanlarının en dürüstü olmasına yol açtı. Amadis'in okuruyken, görülmemiş acayiplikteki yeni bir şövalye romanının kahramanına dönüştü; Amadis gölgede kahrdı bu romanın dolgunluğu karşısında. Don Quijote okuduklarının failine, kitaplarındaki imanın kahramanına dönüştü, sahiden Cervantes'in deyişiyle "ellerini dirseklerine kadar maceraya sokup", içinde altı yüzden fazla kişinin yer aldığı bir macera kitabı oldu ve sıkı eylemci bir kimlik içinde ütopyanın, atlı ütopyanın öncü şahsiyeti haline geldi. Onun müdahalesi karşısında gerçek olan hiçbir şey, alışıldık ve sıradansa, ayakta kalamaz hatta algılanamazdı bile: koyunlar askerlere, bulutlar şatolara, yel değirmenlerinin ka-

169 Kötü ruhlar birliği.

natları devlere dönüştüler, güneşte parıldayan bir yarım tıraş leğeni şövalye Mambrino'nun miğferine. Şövalyece arzu düşü uçan beygirler ve uçan aslanlarla, yanan denizlerle, yüzen adalarla ve kristal saraylarla dolup taşar. Salt *toplumsal anakronizmayı* aşar bu düş; aynı zamanda *arkaik-ütopiktir*, sürekli geleceğin dünyasının soylu ve renkli anakronizmasıyla bağıntılıdır. Halihazır vakıaların, hayalci tarafından tamamen değiştirildikleri yerde bile, salt hakikati teşkil eden büyülü-ütopik öz karşısında hiçbir ağırlıkları yoktur. Bu nedenle Don Quijote deneyimle de sağalamaz, hele deneyim onun karşısına çok defa bizzat abartılı ve sözleşilmiş bir olumsuzla, yani sonu gelmez dayaklar, katakulliler, hilebazlıklar, hayal kırıklıkları biçiminde dikildiğinde bu hiç mümkün değildir. Bu sefillik, yapayalnız ışıyan ve gömülmüş bekleyen düş tabakasıyla baş edemez: "Dostum Sancho, şunu bilmen gerekir ki, Tanrı beni bu demir çağında, altın çağı dediğimiz çağı geri getirmem için yarattı" (I, Bölüm 20).[170] Şövalye bir defasında öyle bir yemiştir ki deneyimin sillesini, tüm gövdesi sargı bezleriyle kaplanmıştır ve kaburgalarının ağrısından kıpırdayamaz. Derken, kendini zor attığı berbat hanın ardiyesinde, alışıldık gece oynaşlığı için sessizce bir katırcının yanına gelen hizmetçi kız belirir ve Don Quijote avutucu bakiresini karşılamak üzere kollarını uzatır: "Sonra gömleğine dokundu ve gömlek çuval bezinden olduğu halde, ona incecik ipek gibi geldi. Bileklerinde camdan boncuklar vardı ama Don Quijote onlarda değerli doğu incilerinin ışıltısını gördü. Daha çok yeleyi andıran saçlarını, o, güneşi bile gölgede bırakan incecik, parıltılı Arabistan altınından teller olarak gördü. Hiç kuşkusuz ekşimiş, pörsümüş salata kokan nefesi ise, ona ağzından dışarı tatlı, ıtırlı bir koku yayıyormuş gibi geldi. Sonuçta, kızı hayalinde, tıpkı kitaplarda okuduğu, yaralı şövalyeyi görmeye gelen, aşkına yenik düşmüş prensesin özellikleriyle canlandırdı" (I, Bölüm 16). Don Quijote'un duyuları en gerçekdışı durumlarda en fazla keskinleştiğinden, yine korkunç ve sonu gelmez bir dayak faslıyla işin içinde bir karışıklık olduğu açık seçik ortaya çıktığında bile hayal gücü durmaz, altın imgelerin halüsinasyonunu görmeye devam eder. İçe-

170 Bu ve aşağıdaki alıntılar eserin Roza Hakmen çevirisindendir: *Don Quijote*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999 (3. baskı), s. 160.

ri dalıp âşık şövalyenin çenesine sıkı bir yumruk oturtan ve ağzının kanlar içinde kalmasına yol açan katırcıyı fark etmek yerine, katırcının suretinde, şapkasında hizmetçi-prensesi saklayan bir büyücü Mağripli icat eder; bir gün önce gözüne kale olarak görünen ("dört kulesi, parlak gümüşten sütun başlıkları, iner kalkar köprüsü, derin kale hendeği ve bu tür şatolarda tarif edilen öteki özelliklerin hiçbirinin eksik olmadığı") han da perili şatoya dönüşür. Gerçekhğin böylesi dönüşümleri Don Quijote'un günlük ekmeği gibidir; bir defasında şövalye uyanıp da olup bitenlerle ilgili şüpheye kapıldığında, artık ona zarar verecek hale gelen deliliğin yerini deneyimin gerçekliği almaz, tersine, deliliğini çok daha büyük bir delilikle onarır. Bir defasında şövalye büyülü bir kayıkla değirmene saldırmak istediğinde çarkların su yoluna kapılıp neredeyse boğulacaktır. Fakat bu banyo onu ayıltmaz, büyülü kayığı temin etmiş olan büyücüye ilaveten, kayığı baş aşağı çevirip kahramanca bir eylemi engelleyen ikinci bir büyücü icat eder. Şövalye iki eylem arasında, sıcağın alnında bir yol üzerindeyken Amadis'in bir saat içerisinde on bin düşmanı hakladığına dair mucize rivayeti üzerine düşündüğünde, başka bir şüpheli durum hasıl olur. Şövalye atını, arkasından gelen Sancho Pansa ise eşeğini durdurur, Amadis'in vurucu gücü ne olursa olsun on bin düşmanı kılıç darbeleriyle öldürmesi için bir saate değil bir haftaya gerek duyacağı düşüncesiyle, ampirik temele dayanan bir eleştirel uyanış başlar. Böylece şüphe bizzat imanın mukaddeslerini, Don Quijote'un şövalye kitaplarını hedef alır ve Junker aklını başına alma, ampirik durumun idrakine varma yoluna girmiş görünür. Fakat tam bu tehdit belirmişken aynı anda Don Quijote şu çözümü bulur: Amadis'in on bin düşmanı etten kemikten değildir; ruhlardır, hayaletlerdir, peltemsi varlıklardır onlar; bu sebeple Amadis'in kılıç darbeleri bir seferde birden çok gövdeyi, çok sayıda gövdeyi delebilmiş ve bu işitilmemiş kahramanca eylem başarılabilmiştir. Böylece puta taparlık, tam da aklın müdahalesiyle, Don Quijote'u daha büyük bir deliliğe sardırır. Ruh fiziği, hayalet istatistiği kahramanlara olan imanın yardımına koşar ve ampirik durum, dayak vakasında olduğu gibi, hayal kırıkhğına yol açtığında da bir hakikatten yoksun kalır. Aynı şey başka bir hayal kırıkhğında, hayal kırıklığına uğramayı-

şıyla, daha tuhaf biçimde gösterir kendini; zira soyut ütopyaya, dünyaya körleşmiş umuda sınır olmadığı gibi, onun fantezilerinin de tashihi yoktur. Don Quijote koyunları asker, koyun sürüsünü yabancı bir ordu olarak görüp, bayraklar ve renkler, askerî marş ve naralar algıladığında, sıkıcı bir dünyayı büyüden arındıran, dahası zaten büyüsüzleşmiş bir dünyayı bir aldatmaca –üstelik pek kolay teşhis edilebilir bir aldatmaca– olarak gösteren hipotezlerin bir yararı olmayacaktır. Zira Sancho askerî marş yerine sadece koyunların meleşmelerini işittiğinde, efendisi bunu korkunun sebebiyet verdiği bir aldanma olarak açıklar; korku, duyuları uyuşturan ve şeylerin asla oldukları gibi görünmemesine yol açan bir ilaçtır. Hemen peşinden çobanların sapanlarından savrulan taşlar onu devirdiğinde, yerde feci vaziyette yatan şövalye, Sancho'nun gördüğü koyunların ve çobanların gerçekliğine ikna olabilecekken, asla olmaz. Tersine, yeni ilaç olarak sürekli bir başka büyücüyü sokar işin içine: kıskanç büyücü önceki bölükleri koyun sürülerine dönüştürmüştür ama çok geçmeden eski suretlerine bürünmelerini engelleyemeyecektir. Bu hakiki suret, sahici insan sureti, ordudur; şövalye ütopyasına tek yaraşan da odur. Zaten Don Quijote'un içinde yol aldığı umutta küçük nesnelerin yeri yoktur; hiç algılamaz veya devasahğıyla dönüştüren halüsinasyonun seh basar onları. Dört bir yan ortaçağ destanlar diyarıdır, geleneksel hatta donuk bir sabit âlem; ve yine de onun içinde at koşturan ütopik ruh.

Junker kendisi için tasarladığı dişi söz konusu olduğunda, iyice ölçüsüzleşir. Gerçi bunu da kısmen okumuş, okuduğundan kapmıştır ama sadece genel hatlarını ve sevgilinin onun için oynayacağı rolü kapmıştır. Dulcinea'nın rolü, ***mükemmel kız*** olmaktır, aynı zamanda himaye eden, aynı zamanda Voyeuse,[171] şövalyenin kendi eylemlerini seyretmesine aracılık eden. Düşün her şeye hâkim olmasının, tabii uyanmaktan korkmanın da bir parçası, Don Quijote'un Dulcinea'yı asla cidden görmeyi istememesidir. Şövalyeliğin aşk hizmetinde genellikle cinsel eylem kuvveti sönmüştür, ahvadında da öyledir. Şövalye aşkında, asla sahip olunmayan dışında hiçbir kadın mükemmel sayılmazdı; kapı önünde beslenen bu ümit, ampirik karşılığı olmayan haz, Don

171 Fransızca seyirci, seyir meraklısı.

Quijote'da iyice acayipleşir, zira onun Dulcinea'nın sadece *imgesiyle* ülfeti vardır. Gezgin şövalyelerin bilhassa güzeli erişilmez bir konuma oturtan aşktaki puta taparlığını yüceltir: "Onlar için aşık olmak, gökyüzünde yıldızların olması kadar doğal bir şeydir" (I, Bölüm 13). Yıldızlarla buluşma aceleye gelmez; bu da şu demektir: Başka her konuda kendini eylem gerçekliğine, en azından onun tasarımına çok yakın sayan Don Quijote, istisnaen, yalnızca Dulcinea vakasında esasen tefekkür halindedir. Hatta gûya yakınlaştığı bu hanımdan, onun tarafından sürgüne yollandığı ve henüz onun güzelliğe layık olmadığı bahanesiyle kaçınır. Öyle az arzular ki kendi düşünün Var-Oluş'unu, Toboso'daki sahici Dulcinea'nın gudubet görünüşünü tamamen göz ardı edebilir. Dük'ün sarayında tüm ihtişamıyla, meşale ışığında peçesiyle sahnelenen bir sözde Dulcinea kendisine takdim edildiğinde bile tuhaf biçimde kayıtsız kalır buna. Düşsel sevgilisi öylesine güzeldir ki, bir tiyatro prensesinin hatları bile, inci gözler bile, o gözler bir mabudeye ait olduğunda bile, kâfi gelmezler ona: "Dulcinea'nm gözleri yeşil zümrütten, badem gözler, kaşları gökkuşağı" (II, Bölüm 11). Burada her şey azametli de olsa düşünümsel olan ütopyanın içinde mukimdir, eylem itkisini tahrik eden ve sürükleyen, yiyip bitiren ve ikame eden bir hayallemedir bu; Tieck'in[172] trubadur[173] Jeoffroy'u nasıl konuşturduğuna kulak verince, Don Quijote'un itirafını işitiriz: Sevgilisini hiç görmemiştir ama görecek olursa, sevgilisi gerçeklik sezgilerinin ilerisinde olmalıdır, günün birinde bedenden kopmuş gözümüze peçesiz yüzünü gösterecek olursa her güzelliğin olacağı gibi. Ancak şu var ki, Don Quijote'da bizzat sezginin gözü bedenden kopmuştur, böylece, Dulcinea'yla ilgili olarak, gerçekliğe tahsis edilecek herhangi bir organ kalmaz; herhangi bir gerçek kadın da düşsel yıldız Dulcinea'ya denk olamaz. Evet, nihayetinde görünür ki, Don Quijote varoluşunun tescili uyanıkken görülen düşlerdedir, eylem gücü de sadece o düşlerde vuku bulur, *anlamlı/önemli anda hazır bulunmaya dönük enerjik arzu* da salt idealin içinde, oluşsal olarak vuku bulur. Don Quijote'un umut dünyası diyebiliriz ki onun gerçek dünyasıdır, yani şövalye destanlarının ve oralar-

172 Ludwig Teck, 18./19. yüzyıl dönümünde eser veren romantik yazar.

173 Gezgin ozan.

daki hanımefendilerin dünyası; Don Quijote mevcudiyetini yalnızca orada ve onun üzerinden kanıtlar – bir kısıtlamayla: olağandışı bir mevcudiyettir bu. Demek hakikatte *la femme introuvable*[174] Dulcinea da göründüğü gibi tefekkürde var olan bir istisnayı teşkil etmez tamamen; Dulcinea da düşteki mevcudiyettir, her ne kadar yıldızlar gibi dokunulmaz bir mevcudiyet olsa da. Yalnız, fantezideki en üst mükemmellik noktası olan bu noktada, uyanma korkusu da fazlasıyla noktadadır; destan ülkesinin ayakta kalabilmesi için kötü büyücülerin aynı anda hem açıklayıcı hem işlevsel olarak hizmet etmelerinin gerektiği noktadır burası. Gezgin şövalyenin asla terk etmediği ve ona doğal görünen, şeylerin doğal hali olarak görünen destan ülkesi... Faustcu an, bir mutlağın karaya çıkışı ve halihazır mutlakta saklı eğilimi olarak, ütopya zamanı boyunca, Don Quijote için eğilimin nesnesi olarak mevcut değildir de daima güya gerçek olarak mevcuttur, hayallemelerin cennetinde halüsinasyon, eğilimsel olanı ifânın ta kendisi yapar. İfâya, tabii gayet dokunaklı bir edayla, yalnızca bir defa temas edilir: tam düşsel seyahatin sonunda, paradoksal biçimde tam uyanış felâketinin ortasında, ölüm döşeğinde. Yani durmak bilmeyen antika-ütopik taşkının yerine en nihayet ampirik bir kendini teşhis anı gelip çattığında, şöyle der ölmekte olan şövalye: "Ben deliydim, artık akıllıyım; La Mancha'lı Don Quijote'tum, şimdi, dediğim gibi, İyi Yürekli Alonso Quijano'yum". Alonzo el Bueno:[175] en sessiz, en içe işleyen adlandırmadır bu; yalnızca bir delilik değil, içindeki bir Bilinmez de bu ölüm anında aydınlığa kavuşur. Bu, o ana kadar mevcudiyet dört bir yandaydı ve gizli-halihazır, aşkın-halihazır bir semanın düşteki görünüşte-mevcudiyeti hiçbir yerdeydi, demektir. Onun gerçekliği: *Oluş olarak destan ütopyası ve destan ütopyası gibi bir oluştur* ve bu gerçeklik Junker için, belirtildiği gibi, anormal düşman ve şeytan baskınlarıyla sadece geçici olarak görünmez kılınmıştı. *La femme introuvable* Dulcinea'nın bile aranması, ona talip olunması, hatta aranıp bulunması bile gerekmiyordu; yalnızca güzeller güzeli Şimdi ve Burada ile şövalyesi arasına konmuş olan engel bertaraf edilmeliydi. Uyanıkken görülen düşte ve ona inti-

174 Bulunmaz kadın.

175 İyi Alonzo.

kal etmiş olan, onun kapladığı *antika-ütopik dünyada*, tam başarı mevcuttur. Don Quijote böylece kendisi için en dayanıksız hale gelmiş ilişkiyi yeniden tesis etmiştir: öngörücü tasavvur ile geçmiş arasındaki, emsalsiz umut etme gücü ile ölmüş bir zümreler dünyasının sağırlaşmış seması arasındaki ilişki. İyiliği, kahramanlığı, müstakbel bir dünyanın azim düşü, ortaçağın üstyapısında sabit ve aslında engellenen bir öte dünyaya istiflenmişti. Buradan bir ütopya karikatürü çıktı; kendi nazarında bir heyecan ve tutkuydu bu, başkalarının nazarında bir komiklik, pratik açıdansa soyut mutlağın başından geçen bir dayak hikâyesi idi. Don Kişotçuluk hiçbir şey öğrenmeme ve hiçbir değişimi idrak etmeme, hiçbir dolayımı olmama, ortaçağ zamanının kaydığını görememe, İspanya'da ve onun sağlıklı, gülmeyi seven, ironiye vakıf halkı içinde bile bunu fark edememe ve bu nedenle de, soyut idealizmiyle bir *phantasma bene fundatum*'un[176] ve onun kurucu içeriğinin karikatürü olma halidir. İçerik iyiliktir, Don Quijote'un dediği gibi altın çağdır, fakat oraya dünyada görüp görülecek en çılgın ve bîtap soyutlamalarla gidilir. Don Quijote'un deliliği burada, bu çatışmanın içindedir, onun hüzünlü-komik kaderi bu çatışmayla çizilir. O nazmedilmiş en büyük ütopyacıdır ama aynı zamanda onun karikatürüdür; Cervantes evvela, öncelikle, ilk sırada, bol bol istihza katmıştır ona. Son sözü elbette o istihza söylemez, zira Don Quijote ütopik-eylemci vicdanın fazlasıyla dokunaklı bir timsali, hatta platonun üzerinde yükselen buluttan kaleleriyle ütopyanın girişimcilerinden biridir ama istihza, salt soyut bir düşün nelere yol açıp ne zararlar verebileceğini gösterir bize. *Kendini abartmak, antika okumalar ve sonuçları, kafası efsanelere gömülü umut, sürekli soyutlamalara saplanmış eylem gücü*: bütün bunlar öncelikle ütopyanın aslanlar şövalyesine karşı bir uyarı olarak bir araya gelir.

Demek [gerçeğin] üzerinden atlayan ve muğlak kalan her düş, ona aittir. Sınırları aşan bir yaşama ve tamam bir varoluşa dönük her arzu, Don Quijote'ta kendi tehlike çizgisini ve delirmenin uçurumunu görür. Aşmak kişiyi delirtmez ama aşmanın boş abartıya kaçması ve engelleri dikkate almaması, zamanının itici güçleriyle ittifak etmemesi, delirtir. Tüm bohem mahallele-

176 İyi temellendirilmiş fantazma.

rine Don Quijote heykelleri dikilebilirdi, o *kendini aldatan* kifayetsiz *büyüklüğün* patronudur. Zararsızdan gericiliğe, oradan gerici korkunçluğa kayan bu Don Quijote, aynı zamanda yeniçağın politik maskeli balolarının sahtekârlığında da, toplamda *politik romantizmin* de içinde yaşıyordur. Tarihsel kostümüyle ve artık yalnız ezilenlerin yanında yer almayan, tam tersine onlara tavır alan o şövalyelerin teçhizatıyla. Sadakat, şeref, önderlik, öndere bağlılık gibi feodal büyüler gerçi sosyo-ekonomik eğilimle uyumlu değildir ama sahtelik ve düzenbazlıkla uyumludur. Sonranın bol sağduyulu valisi değilse de en azından o kadar kolay ayartılabilir haliyle Sancho Pansa'nın, düzenbazlığın hem mümini hem nesnesi olarak Sancho Pansa'nın bile yeri vardır burada – çağa uygun dönüşümden geçmiş bir yer. Adi-kurnaz küçük burjuvanın, en deh insanın silahtarı olması sebepsiz değildir; tam da onun ütopyası (gözünün önünde daima bir kese altın salınır ve o keseye bir an evvel, çarçabuk kavuşmak ister), onu kalp romantizminin maiyetine dönüştürür. Adilik kendi başına mecnunluktan korumaz insanı, hatta insan dar görüşlülüğünden ve kısmen eğitimsizliğinden, kısmen de kuralsız noksanlardan kaynaklanan saflığından ötürü kolayca kapılır sahte peygamberlere. Orijinalinde, Cervantes'te Sancho Pansa sahteliği-yanhşı olmayan bir sahte peygambere, temiz ruhlu bir ayartıcıya kapılır; gerçekteyse nice sempatik dar kafalı, sahtekârlara ve politik mistifikasyonlara ganimet olmuştur. Chesterton'un bu bakımdan dikkate değer olan bir maskeli balo ve kehanet romanı, *Don Quijote'un Dönüşü* adını taşır: bu dönüş faşizme yardım etmiş, politik romantizm sömürünün perdelenmesine, kloroforma dönüşmüştür. Fakat şimdi çok başka bir yerden, soyut saflık yanından bakarsak, Don Quijote yine elbette *dürüst-soyut sosyal idealistlerin* koruyucu patronudur. Bu idealistler yüce olanı, hatta fazlasıyla yüce olanı aşağılara doğru çekerler, onu ahlâken sağaltmak, hatta devirmek için; ki bu da ancak iktisaden, yani meselenin topyekûn pisliği içinden kotarılabilir. Dünyanın kuburuna yedi kollu şamdanla inmek münasip değildir, yani sosyal idealler kâr peşindekilere vaaz edilemez. Nitekim devrimci çalışma da reformdan öte bir şey olması hedefinin bütününü ve azamisini hiç aklından çıkarmamalıdır. 'Daha iyi toplum' hayallerle veya ideallerin yukarıdan

aşağıya propagandasıyla kurulmaz. Dünyadaki hareketler ve bu hareketlerdeki halk olmadan, dünyayı hareket ettiren birkaç saf çıkarı bilmeden, saf bir ruhtan hareketle kurulmaz. Bu bakımdan idealist sosyal ütopyacıların hemen hepsi Don Quijote'un soyundandı ve soyundandırlar; bilhassa iktidar sahiplerinin vicdanlarına kayıp idealleri telkin edenler. Edebiyatta Marki Posa[177] buraya aittir, keza Ibsen'in *Yaban Ördeği*'ndeki Gregers Werle de: müflis hatta kayıp borçlulara bakmaksızın ideal alacakları tahsil eden, başka yıldızlar altında bir Don Quijote şahsiyeti. Tarihte Fourier ve Owen gibi büyük ütopyacılar bile soyutlukları bakımından Don Quijote karakterine yaklaşırlar. Soyut inşaat planıyla, dolaysızca eskisinin yerini alması beklenen, daha iyi bir dünyanın –antikite açısından daha iyi olmamakla beraber– örgütleyicileridirler. Marx tam da ütopyanın bu türünden ötürü Don Quijote'tan huylanıyordu; Marx Caballero'yu tüm bir dünya görüşü ve onun kaderi olarak kavrıyordu. Marx'ın söylediği gibi, gezgin şövalyeliği bütün toplumsal ekonomik biçimleriyle eşit oranda telif edilebilir sayma yanılsamasının bedelini daha Don Quijote'un ödemiş olması anlamında. Marx ayrıca Don Quijote'u yanlış bilincin bir ölüm sonrası dirilişi olarak, dünyanın soyut ilkelerle yorumlanması olarak tasvir eder. Zeki Junker'i *şiirsel mutlaklık* olarak emsalsiz kılan şey de soyutluktur, hurucun başka düşsel şahsiyetleriyle, Faust'la öğretici bir karşıtlık oluşturur bu. Faust da sükûn bulmuyordu, usanmıştı ve emniyetsiz bir sezgiye sahipti, fakat içinde yol aldığı muhitlere kendini uydurmaya çalışıyor, özneliğini onlarla pekiştiriyor, eğitiyordu. Sihirli peleriniyle dünyayı kat edişi, ilerleyen bir somutlanma olarak görünür, sihirli pelerin bulmanın ve terk edişin, nesnel nüfuz tecrübesinin aracına dönüşür. Yine de Faust'un kâmil varoluşa dönük arzusu pes etmez, teslim olmaz, o büyük anı asla kirli ayak izleriyle, hatta efsanesiyle veya katedraliyle bile karıştırmaz. Buna karşılık Don Kişotizm, ister bohem söz konusu olsun ister politik romantizm isterse idealist ütopya, neredeyse hep ön-dünyada kalır, düş karaya çıkmaz veya çok kısa süreliğine çıkar, istismara uğramış veya destansı. Mutlağın düşünde, özellikle Don Qui-

177 Schiller'in eseri *Don Carlos*'ta, yazarın düşüncelerini dile getirdiği düşünülen karakter.

jote'ta, verili olanın aydınlatıcı hakikat olamayacağına, önümüzde serilen olguların mantığının üzerinde yitik ve saklı bir zahirin geçerliğine ve 'bizim için dünya' anlamında umut-hakikatin ancak orada mukim olduğuna inanan tamamen dinsel vicdan yaşamayı sürdürür gerçi. Ancak yöntem olarak Don Kişotizmde, buna uygun bir dünyaya doğru hurucu isteyen saflığın tutkusu da zararsızlığın veya yapmacıklığın, ehemmiyetsizliğin ve zırvalığın içine batar. Zeki Junker'in eğlenceli hikâyeleri üzerinden bilgiçlik taslamaya kalkmayalım; Cervantes'in çok sayıdaki mizahî şerhiyle bizzat yaptıklarını bir kenara bırakırsak. Şahane bir insanın ve altın bir eğilimin kendini komiklikle battal ettiği yersiz bir düşsel içeriğin buharı her yerdedir. Sonradan, politik romantizmde, tekelci sermaye teçhizat kuşanıp sanayi şövalyeleri kendilerini göksel şövalyeler olarak takdim ettiklerinde, komikliğin tam yeri olacaktır.

Junker'in başından geçen birçok şey hüzünlüdür ama yine de güleriz. Hele kendi kastını iri iri dile getirdiğinde, tüm hal ve niyetiyle onun peşine düştüğünde, iyice güleriz. İhtişamlı bir giriş, anlamlı bir arka plan, her komik izlenimde önemlidir; anlamlı bir hedef ve o hedeften geri kalışta o anlama denk bir acıklılık olmasaydı, komik bir etki meydana gelmezdi. Bundan ötürü elmaların, elma halleriyle komik bir karikatürü yapılamaz, insana uzanan çizgide yer almaları veya en azından o gözle görülebilecek olmaları nedeniyle hayvanların da öyle, hele yarı kahraman insanlar, hazin haldeki şövalyelerin iyice öyle. Bunlara gülen, anlamlı bir sorunu temsil eden bir tipin talihsizliğinden ve çöküşünden hissesine hastalıklı bir istihza ve başkasının zarara uğramasından duyulan haz düşen dar kafalı küçük burjuva değildir yalnızca. İnsanın içindeki kendini başka türlü emin hisseden, hatta sofu bir yan da güler; buradaki hedefi, Don Quijote'u o hedefin savaşçısı olarak ciddiye alamayacak kadar ciddiye alan, kısacası dürüst gölge boksçularına da tahammül edemeyen ve etmemesi gereken bir yan. Don Quijote'un kastettiğinin daha iyisini sahici şövalyeler zaten yapmışlardır, yani onun yapacağı fuzulidir. Don Quijote'un düşlerinin oluşturduğu arka planla kastettiği şeyi, yani adaletin krallığını, soyut olarak insanlığın iyiliği için çarpan kalpler asla teşvik etmemiş, aksine itibarsızlaştırmış-

lardı; çünkü bilgisiz âlicenaplık bu krallığın mücahidi değildir. Nitekim Don Quijote'un iç ezici ölümü de temsil ettiği komediyi unutturmaz. Zaten komik bir kahraman olduğunu artık kendisi bile biliyordur ama bu yine komik olmaktan çıkarmaz onu; zira ancak trajik kahraman, trajik olduğunu bilir ve trajik olduğu bilgisine katlanabilir ama komik kahraman asla bilmez bunu, o bilince vardığında da seyirci için komedi sona erer. Ancak o ana kadarki temsilindeki tüm komiklik baki kalır; Cervantes'in tasvir ettiği gibi, ölmekteyken deliliğinin düşmesi, gözleri yaşartan ciddiyeti, Don Quijote'u kendiliğinden trajikleştirmez. Buna mukabil tabii kederli oyunun kahramanı olur: Acıma, ağlayan tefekkür, acı veren sempati, romanın sonunda onun için açığa çıkar. Ölüm döşeğindekinin kendine taktığı isimle İyi Alonso Quixano için, bu dünyadaki o sonu gelmez ezaların, fenalıkların, hayal kırıklıklarının soylu ve korunaksız kurbanı için. Don Quijote yine de, istemek ile yapabilmek, yön ile hedef arasındaki tümüyle hissiz ölçüm eğlencesi içerisindeki tikel-komik olarak sunar kendisini. Bütüne nazaran, şahane ve kahramanca havalara girmiş bir insan kendi abartmalarının ve deliliklerinin eğlencesi içinde batmış gidiyordur, eylemsiz bir eylemcidir o, cevapsız bir ayartıcı. Hayırsever Junker böylece uğraşır, Don Quijote hiçbir şeye muktedir olamaz, en ufak zırvahklar tarafından çiğnenir ve bunlara rağmen neticede abartılmış Ben'inin kendi boşluğunun yahn hakikatinde, Mesih düşünün tarihsel hayalet çağırma ayinlerinde batıp gitmesinden başka bir şey geçmezken eline; yeryüzünden de gökyüzünden de geri çevrilen bu bakiye karakter, kıpırtısız hiçlik karşısında, kaderin göz bile kırpmayan aslanı karşısında tehlikesiz, kimseyi temsil etmeyen, komik ve komikliğinden ötürü utandırıcı bir himayeye mazhar olan bir eylemin temsilini sunmaktan fazlasını yapamaz. Yüce olan neredeyse her şey deliliğe ve hayalete dönüşmüştür burada; kâmil bir varoluşun deliliğine ve Mesihçi bir idealin hayaletine de olsa.

Yine de bu karışık adam hakkında en son, en isabetli söz söylenmiş değildir. Hiçbir suret bu kadar açıkça bir oyundan çıkmış gibi görünmez ama uzun süre izlendiğinde bu kadar çift anlamh görüneni de yoktur. Kahkahalara Don Quijote'dan yansıyan parıltı eşlik eder ve kahkahalar hatta ikazlar *yalnızca yadsı-*

*yor değildir* o parıltıyı. Junker yarı zeki bir delidir, iyice saçılmış, kafasının içinde aydınlık boşluklar olan bir deli. Deliliğinin içinde düşünerek hareket eder, kimi zaman ayık hükümleriyle şaşırtır da, sanki deliliği yalandanmış gibi. Ölüm döşeğinde, Sancho ona yine şövalye saçmalıklarını hatırlatıp etrafındakiler de merhametle onu desteklediğinde, Don Quijote şunu söyler: "Beyler, ağır olalım, eski çamlar bardak oldu" (II, Bölüm 74). Bu cümleyle şövalyeliğin daha sonraki tüm ekonomik-sosyal inkârını öngörmüş olur. Gerçi bu cümleyi aklı başına geldikten sonra söylemiştir ama Don Quijote öncesinde de cennet kuşlarının birçoğundan *eski çamların bardak olduğunu* öğrenmemiş miydi? Onları geçmişten almıştır, ama geçmiş ona şövalyelikten yoksun bırakılmış bugüne kıyasla daha insanî ve insan onuruna yaraşır göründüğü için böyle yapmıştır. Don Quijote feodal çağdan kutsal ondalık vergisini ve onun ideolojisini çekip çıkartmaz, bir zamanların gezgin şövalyeliğinde, serpilen burjuvaziye göre daha soylu bir yol gösterici imge görür. Sonraki burjuvazi, "karanlık ortaçağ" karşı-devrimciliğini koruyan mevzilenmesinde Cervantes'i basbayağı liberale dönüştürmüştür. Onun yüzeydeki ironik girişimi: "şövalye kitaplarının uydurma, saçma öykülerini insanların gözünden düşürmek" olarak mutlaklaştırılmıştır. Marx'ın dikkat çektiği gibi, *bizzat somut ütopyanın* vicdanından hareketle Don Quijote'un aleyhine konuşacağımız, onun gerek antikalığına gerek her şeyden önce soyut *Apriori*'sine karşı çıkacağımız açıktır. Gezgin şövalyenin Hegelci olmayışını hedef almayacaktır bu eleştiri, ütopik alanın kendisi terk edilecek de değildir. Aksine, mizahî eleştiri bir işe yarayacaksa ütopik arzu ve mutlaklığa yönelir, varacağı hedef odur; muğlak biçimde veya zımnen, büyük düş şairi Cervantes'te de öyledir. Büyük bir eğlenceyle büyük bir melankolinin, *uyarı ile yükümlülüğün* bu iç içeliği, izleyen dönemde de Don Quijote etkisinde geçerliliğini hep korumuştur. Bir İspanya kralı, sarayının penceresinden kitap okuyan ve okurken kahkahalara boğulan bir adam görünce, "Bu adam ya kaçık ya da Don Quijote okuyor" demişti. Oysa Dostoyevski, başka bir pencereden ve başka bir açıdan bakarak, Don Quijote'la ilgili şöyle der: "Kıyamet günü geldiğinde, insan bütün kitapların en hüzünlüsü olan bu eseri yanına almayı unutmayacaktır."

İki tepki de doğrudur. Bunlara, son veya sondan bir önceki tepki olarak André Suarez'in dile getirdiği melankolik-coşkulu tepkiyi ekleyelim: "Soyluların kralı, mahzunların efendisi, illüzyonun altın miğferiyle taçlanmış, hiç kimse mağlup edemedi seni, çünkü kolundaki kalkan baştan aşağı fantezidir, düşmüş mızrağın baştan aşağı âlicenaphk." Ve şövalye romantizmine meyli olmakla itham etmekte çok zorlanacağımız birisi, Kant, Don Quijote'taki mutlaktan pekâlâ etkilendiğini hissediyor, öyle ki, elbette kâmil bir okur olmaksızın, yazarı mizahından ötürü sorguluyordu. Kant'ın sonradan yayımlanan metinlerinden birinde yer alan şu tuhaf cümledeki gibi: "Cervantes, fantastik ve romantik tutkuyu gülünçleştirmek yerine yönlendirseydi daha iyi yapmış olurdu" (*Werke*, Hartenstein, VIII, s. 612). Junker'in romanın ilk bölümü boyunca yediği sonu gelmez dayaklar, her tarafsız okur üzerinde açıkça komik bir etki uyandırır, tıpkı sirkteki palyaço gibi. Ama ikinci bölümde, dayak sahneleri anlamlı bir biçimde yok olurken, okurun ilk bölümde haklı olarak uyanan neşesi de kaçar. Çünkü dayakların yerini şimdi, niceliğin güçlü bir ifşa etkisiyle niteliğe dönmesiyle (II, Bölüm 68) Don Quijote'u yere seren domuz sürüsü alır. Bu onun şövalyeliği bırakmasından hemen sonra vuku bulur, ölümünden kısa süre önce, çekip giden deliliğin koruyucu tabakası kalkarken. Peki bu dikenli macera, Cervantes'in adlandırdığı gibi, dünyanın hatta dünyanın arka planının kifayetsiz iyileştiriciye verdiği, eğlenerek kabullenebileceğimiz bir tepki midir? Yoksa bu patırtı koparan domuz sürüsü, tersine, dünyanın olağan akışının ve İyi Alonzo Quixanos'un her diyarda rastlanabilecek korunaksızlığının eşanlamlısı mıdır? Evet, tekinsiz bir akrabalığa dikkat çekiliyor gibi görünüyor, tüm hikâye boyunca gizil olarak var olup şimdi görünür hale gelen bir akrabalık: bu öteki Don Quijote'un İsa'yla akrabalığı, gerek alaya alınması açısından gerekse derhal vaz'edilen ideal açısından. Don Quijote bunun yalnızca tehlikesiz ve karikatürleşmiş bir minyatürünü deneyimler ama yine de, İsa'nın çarmıha yürüyüşündeki alaylı çehreler ve domuz sürüsü, Pilatus'un alaycı "Sen Yahudilerin kralı mısın?" sorusu ve Don Quijote'u saray soytarısı olarak kullanan dük, bambaşka imgeler değildirler. Şövalyenin alay

edilen saflığında bir *Ecce homo*[178] vardır, en düşük ayarlı karikatürde bile bir tür İsa refleksi saklıdır. Dostoyevski kuşkusuz Don Quijote'u öyle anlamıştı, Turgenyev de Hamlet ve Don Quijote üzerine kasvetli denemesinde, dikenli macerayı açıkça "tüm Don Quijote'ların kayıtsız ve küstah yanlış hükümlere ödemeleri gereken son bedel" diye yorumlar. Komiklikten bunca değişik Don Kişotizm çıkabilir, sanki romanın esas kısmı artık sihir ve hayalet maskaralıklarıyla beraber mizah değilmişçesine. Yarı akıllı kaçık, üzerinde domuzların tepindiği düşçü, İsa'yla ilgili tekinsiz hatırlatma, hazin suretli şövalyenin etrafındaki âlicenaplık ve fantezi hâlesi ve onun altın illüzyonu: bunlar bu komik kaliramanın, uyarıdan nasihati, unutulmaması gerekeni öne çıkartan değişimleridir. Komiklik de kalır, onun içerdiği kınama da, ama bunların sonunda Don Quijote'un gayet ciddiyetle aydınlattığı bir akşam kızıllığı vardır. Evet, her türlü antika inkârın hilâfına, bir sabah kızıllığı vardır; bu şafakta aslen, bütün tehlikeleriyle, aşmanın ve mutlağın bütün mirasıyla ütopyanın temel karakteri vardır. Somut ütopya, soyut ütopyanın sınırdaki yaşamına ve uyanık düş gücüne hürmet ettiği gibi, ona açıkça mesafe de koyar.

Demek mesele, Junker'i ne kadar deh bulduğumuz değildir. İçinde at bindiği ve atını üzerlerine sürdüğü olayları ne kadar doğru bulduğumuzdur. Kaybedilmiş bir davanın kavgasını vermektedir, şüphe yok, peki ama etrafındaki kahkahalar sahiden yaşamın zafer haykırışı mıdır? Don Quijote'un mızrağıyla üzerine at sürdüğü, kurulmakta olan burjuva dünyası, ona karşı verilen ümitsiz bir mücadeleyi anlaşılmaz kılacak kadar harika da değildir. Şövalyeler çağı biraz daha soylu ve daha az yabancılaşmıştı, dahası: Don Quijote romanın ikinci bölümünde, dükün sarayındayken hiç de tamamen o çağın veya o çağın ötesinde romantizmin hortlağı gibi görünmez. Zira dükün sarayında ve bizzat İspanya'da, geride kalmış, konservesi yapılmış feodalizmle, yozlaşmış bir feodalizmle dip dibeyken, şövalye neredeyse hancılar ve polisler arasında olacağından daha yabancı durur. Don Quijote saraylıların, dük ve düşesin bayağı havaîliği karşısında da kaçık, saray soytarısı, saray maskarası olarak görünmez sadece; onun

178 İşte insan. Çarmıha gerilmek üzere olan İsa için söylenmiştir.

düşü asla feodal-romantik bir son bulmaz. Dükün sırıtarak Don Quijote'a verdiği unvanla tüm gezgin şövalyeliğin çiçeği ve timsali, çok başka bir unvan daha taşır – kendi kendine de sahiptir o unvana. Bu hayalci, son kertede hiç de sadece eski sahici şövalyeliği yeniden ihdas etmeyi istiyor değildir (şövalyeliğin yozlaşmış kalıntılarına kaşı bu eleştiri getirilebilir, o ayrı). Onun şövalyelik düşünde hep bir *altın çağ* düşü soluk alır: "Düzeltilecek hatalar, giderilecek haksızlıklar, cezalandırılacak suçlar, ödenecek borçlar çoktu" (I, Bölüm 2). Bu düş ne denli yamuk ve işe yaramaz olsa da, soyut-romantik mevzileri dünyadan ne kadar kolay sökülebilir olsa da, böyle bir davanın şehitleri asla tamamen cerh edilemezler. Salt ütopik destan ülkesinin de, *phantasma bene fundatum*'un karikatürünün de, feodal eğlencenin teşkil ettiği bayağılık karşısında utanıp sıkılması gerekmez. Don Quijote'un kendini ve dünyayı sarmaladığı illüzyon karşısında, canı sıkılan kofluğun –aşkın bayrağı altındaki yıllanmış hizmetinin izleriyle beraber– kendi içini doldurduğu illüzyon veya sanat bile hiçliktir. Schelling *Sanatın Felsefesi*'nin bir yerinde, düşesin güzellik hariç her şeyiyle Kirke'yle benzer olduğunu söyler; gerçekte de burada her şey maskeli balo dünyasıdır, domuz olmayan bir tek Don Quijote'tur. Gerçekten, saraydaki tiyatro tamamen siniktir, bir köpük ve aldatmaca banyosudur; oysa bu tür bir tiyatroya hiç ihtiyacı bulunmayan Don Quijote, burada bile iman ettiği arzu düşlerinin ete kemiğe bürünmesini görür. Burada ona hep mucizevî görünen şey gerçekliktir; dükün onu kandırmak üzere sahnelediği ifâ tiyatrosundaki peçeler olsun, elmasların ışıltısı olsun, buna işaret ederler ve düş imgesi her ikisinden de üstündür. O düş imgesinde Dulcinea mukimdir, Don Quijote onun imgesini hiçbir gerçek kızın daha sahicisini tatmadığı bir hürmetle sarmalar. Doğrudur, en ürpertici gerçek-dışılıkta bir halüsinatif tasavvurdur bu ama aynı zamanda ideale en yüksek sadakattir. Dulcinea sadece yaşamda değil edebiyatta da şimdiye dek görülmüş en güzel kadınlarla kıyaslanamayacak kadar güzeldir. Cervantes bu fantezi aşkı saf *ens perfectissimum*[179] olarak kurarak, idealin bile âdeta bir ampirik ve bir ütopik tabaka halinde ayrışmasını sağlar: Dulcinea tamamen ütopik/üst-ütopik yandadır. Dulcinea'nın

179 Mükemmel varlık.

karşısında Troyalı Helena'nın bile Mısırlı Helena'nın gündelik sıradanlığına düşmesini, sadece suretsizliği engellemiştir. Dulcinea yalnız hâlihazır gerçeklikte değil, hâlihazır arzu ve fantezi tabakasında da *la femme introuvable*'dır. Ama tabii Don Quijote hâlihazır gerçeklikle ifâ arasında da bir yay çizer: destanlarla rabıtalı mitsel yay. Dünya kara büyünün hükmü altındadır, tam da en çetin yerlerinden büyüyle bağlanmıştır; ve bizim çılgın iyimser, büyük anın gelebileceğinden ve kabuğu çatlatacağından bir an bile şüphe etmez. Atına atlayıp yollara düzüldüğü fantastik seferinde de, evine hazin dönüşünde de aynı şeyi arıyordur: ifâ anına varılmalıdır. Ölüm döşeğindeki büyük an, ahlâkîydi, düşünde dünya ormanı içinde bir açıklık gibi salınıyordu: "Mucize her dönemeçte karşınıza çıkabilir, gümüşî parıltılı bir peri kızı gibi." Don Quijote içinde bulunduğu taşınabilir düş hücresinde gerçekten mevcut bir dünya görmez gerçi, buna mukabil kader inancından, doğal olarak verili veya tanrı tarafından konmuş bir zorunluluğa inanmaktan da uzaktır. Kişotizm, dünya bilgeliğiyle birleştiğinde, kaderin aslanına göz kırptırabilir; bu aslanın dünyaya yabancı Don Quijote'un cinnet hamlesinden masun kalacağı kesindir. Reel politikaya böyle farklı yorumlanmış bir Kişotizmden bir tutam ilave ederseniz, koşulla olanın kurnazlığına katılan bu coşkun mutlaklık dozu imkânsızı mümkün hale getirmeyecek ama zor kabil olanın karşısında, yani nesnel imkânın karşısında felç de olmayacaktır. Tarihsel dünya nesnel imkân ve öznel etkenden müteşekkil olduğu sürece, öznel etken, bozguncu olmayacaksa, mutlaka doğru anlaşılmış Kişotizm unsuruna malik olacaktır. Deli Don Quijote'un tamamen yoksun bulunduğu çağ ve dünya bilgisiyle, düşçü Don Quijote'un fazlasıyla sahip bulunduğu, engellenmiş ihtişama olan imanla beraber. Cılız beygirin sırtında sefere çıkışı, şahsiyet noksanlığı, grotesk cinnet imgeleri, geçmişte kalmış ideoloji, bunlar komiktir ve komik kalırlar. Fakat bu özneyi harekete geçiren "tüm dünyayı adaletsizlikten kurtarma" arzusu/iradesi, en az dünyanın buna tepkisinin kabalığı ve alçaklığı kadar büyüktür; ve köle kürekçilerin ve bayağılığın olmadığı bir düzen hedefi, ciddidir. Sükûnetsizliğin bütün yol gösterici suretlerinin refakatinde, zamanın akışı içinde hep yamuk kalmayan bir yol vardır ve ılımlı bölgenin aşılma-

sı antik ideallerin de aşılmasını getirir – bu defa şövalyelik idealinin. Erişilmez olana dönük özlem dolu açlık çilesi bile mutlaklık anının müziğini barındırır; erişilmez olan, onun içinde pekâlâ en şimdiki zaman anlamıyla bir hadise olarak hedeflenir. Mutlağın suretleri *Plus ultra*'larını buna yatırırlar, yaşayan ütopyacılar olarak mükemmel yaşam düşlerini güderler. Doğrusu, Faust tarzı veya yaşanan deneyime dayanan, dolayımlanan bir aşmaktaki gerçekçiliktir bu; fakat olumlu kavranan *öteki Don Quijote*, Faust'un dünyadaki en akıllıdan daha akıllı olduktan sonra yine de bu akıllılığa karşı eylemde bulunması, yani salt mevcudiyeti olan fakat tamamlanmışlık nümayişi yapan dünyayla sulh olmaması üzerine yapılmış bir ikazdır.

### *Akraba şeyler: Antonio karşısında Tasso'nun haklılığı ve haksızlığı*

Her şey heyecan ve olgunlaşma arasındaki eski mücadeleye bağlanır. Küçülterek, biri içe dönük esen deliyi, öteki çürümüş dünyevî dar kafalı küçük burjuvayı tanımlayabilir. Bu tarz heyecanlılık ve olgunluk, kendi yanlışlarını ters yönde icra etmeleri bakımından birbirlerine değerler. Heyecanlı hayalci köpekleri bile ebediyetle ilişkilendirir, dar kafalı konformist ebediyeti bile köpekleştirir. Abartılı heyecan da, düşükleştiren bayağılık da ciddi bir durumun, değişmekte olan bir özün karikatürleridir yalnızca. Bir durum dip dibe oturan arzuları, kimi durumda da düşünceleri yansıtır, öteki ise daraltıcı, kimi durumda da bitmiş görünen şeyleri, tamama ermiş, uzamda birbirleriyle sert biçimde çarpışan olguları. Schiller burjuva bireyde öznel veya nesnel etkenin de değişim geçirmesi denen şeyi, duygusal ve naif nazmı ayrıştırarak şiirsel olarak vurgulamıştı. Burada da iki gerçek görüş alanı rekabet halindedir: idealle sarmalanmış olanla reel olarak deneyimlenen. "Bu çelişkiyi hakikaten kavramanın en iyi yolu," der Schiller, "her ikisinde de şiirsel olanı hem naif hem de duygusal vasıflarından yahtmaktır. O zaman ilkinden geriye, teorik açıdan, ayık bir gözlemci ruhundan ve duyuların birörnek tanıklığına sağlam bir sadakatten başka, pratik açıdansa doğanın zorunluluğuna (ama kör bir icbara değil) mütevekkil bir teslimi-

yetten – yani olana ve olması gerekene tabiyetten– başka bir şey kalmaz. Duygusal vasıftan da geriye (teorik açıdan) tüm idrakleriyle mutlağın üzerine varan sükûnetsiz bir spekülasyon ruhundan, pratik açıdan, iradî eylemlerde mutlakta ısrar eden ahlâkî katılıktan başka bir şey kalmaz." Böylece burada idealistle gerçekçi, veya çerçevemiz içinde kalacaksak, Don Quijote'un koca bir parçası (duygunun mutlaklığı, Marki Posa) ile dünyayla ödeşmenin aynı büyüklükte bir parçası (eğitsel roman, Faust'un sürekli Mefisto tarafından soğutulması, Faust'un deneyim veçhesi) birbirlerinden ayrılırlar. İdealistle gerçekçi arasındaki ahlâkî çelişki, Goethe'nin *Tasso*'sunda dalga ile kaya teşbihinde neredeyse Schillerci bir görünüm kazanır. Tasso abartılı davranışlardan tamamen uzaktır, içsel bir tazyikle doludur, kör bir taşkın halindedir, kendisine dalga der, dünyevî Antonio'yu ise sağlam, sessiz kaya diye adlandırır. Kendi tutkulu ve yüce ruhlu içsel imgelerini zapt edemez sadece: "Sınırlayabilir mi kadehin kenarı/ Köpürerek akan, kabarıp taşan bir şarabı?" (V, 4) – Tasso hep dolayımsız olandır. Kendi sihirli çemberinde dönenir ve gerçekten onun içine erişebilen ne varsa, öğrenme olarak değil de ancak takibat, komplo olarak anlaşılır, yanlış anlaşılır. Bunun yanında Antonio durur, yere sağlam basan, mutlak şairin yanında dirayetli, akıl yürüten müsteşar, tecrübeli, temkinli, serin, fetbazlıktan geri kalmayan, dünyayı bilen. Kendi düş imgesinin iflâsı içindeki Tasso, aslında düşmanı olmayan düşmana teslim olurken Antonio'ya aracılık yaptırır: "En nihayet yine de tutunur oraya/ Kazazedenin mahvı olacak kayaya" (V, 5). Ateşli halden idrake, dolayımsızlıktan dolayıma, kendiliğindenlikten dünya içinde ve dünyayla beraber eyleme geçiş vardır burada. Ama geçiş yine bir uzlaşmanın tehlikesi altındadır: böylece muğlaklık, *iki yol gösterici levha seçeneği* tekrar ortaya çıkar ama bu defa mutlağın radikalizmiyle sıradanlık arasında ama aynı zamanda öğreti, eril nesir, dünya akışının nesnelliği arasında belirir. Schiller tabii duyusal mutluluk ve ruh huzurundan farklı olarak ahlâkî-şiirsel idealist ile gerçekçiyi birbirine alternatif olarak koymamış, birinin ötekini dışladığı normatif bir üstünlük belirlememişti. "Naif ve duygusal nazım üzerine"nin sonundaki bir değinme şunu belirler: "Tam da deneyimde görülen *dışlama* ile mücadele ediyorum;

buradaki incelemelerin neticesi, insanlığın akıl kavramının hakkını verebilmenin ancak bu ikisinin tamamıyla eşit *içerilmesiyle* mümkün olacağının kanıtıdır." Gerçekten de Tasso-Antonio meselesinin ele aldığı diyalektik bütünlük daha ziyade bir *nüfuz etme* meselesidir, sonuçta görüldüğü gibi peygamberlik artı sürece dair gerçekçilik meselesidir. Sürecin dolayımına, somut öğrenme ve silahlanma sürecine dahil olduğu oranda, *mutlağın önceliği korunur* burada. Mutlağın önceliği dolayımda uzlaşmayı önler, geçici uzlaşmayı dahi hak olana giden yolun ve zaferin yöntemine dönüştürür. Nüfuz edici dolayım, yolundan sapmamış öz için kaçınılmazdır; her türlü darbeciliğe de soyut monomaniye karşı da onun oluşturduğu pohtik biçim Marksistçedir. Keyfine gelenin serbest kılındığı yahtılmış-ebedî Tasso'yla hayalciler ise salt soyut dolayımsızhklarıyla sabırsızdırlar ve tektonik erdemden yoksun boş serbestlik anarşist bir şekilde, donuk bir hazım içinde yıkıma götürür. Sonuca daha çabuk varmak için toplumun, tarih ve dünya yakalarının üzerinden atlayan dolayımsızlık, böylece en yüksek soyutlanma içindeki soyut ütopya haline gelir. Acele ve ihmaldir, tam da bu nedenle dolayımsızhğm yalın boşluğuna geri dönmek zorunda kalır; somut ütopyanın, yolun, pusulanın, düzenin tersine. Bu nedenle, bu bakımdan Faust, dolayımın öznesi olması ve bunun fenomenolojisiyle, soyut hayalcilikten uzak, Don Quijote'un o kadar üzerinde görünür. Bu nedenle dolayım, durum tahliliyle ve devamlı zaman diyalektiğiyle, devamlı özne-nesne diyalektiğiyle, şeksiz şüphesiz saf öznelliğin üzerindedir. Dolaylanmışlığın yol gösterici levhası dolayımsızhğınınkinden yukarıdadır ama ancak, *dolayımsızlığın her dolayımda akılda tutulacak radikal vicdanını üstlendiğinde*, yukarıdadır. Bu koşulla, bu *nüfuz etmişlikle* ve tabii ancak bu nüfuzu içinde, Tasso Don Quijote'la beraber Antonio'ya karşı son sözü söyler ve hakiki olur. Cervantes kahramanının mezar taşına şunu yazmıştı: "Bir zamanlar bir korkuluk olarak çıktı sefere/ Kol kuvvetiyle/ Tüm dünyayı adaletsizlikten kurtarmaya". Korkuluk olduğu şüphesizdir ama kullandığı araçlar ne denh gülünç olsa da bu araçlarla yöneldiği hedefin yüceliği ondan da daha şüphesizdir. Niyetinin büyüklüğünden ve uğradığı alaylar ve onu her zaman itibardan da düşürmeyen yenilgileri boyunca hiç sapma-

dan yol alan selâmet ezgisinden şüphe duyulamaz. Belirlenen hedefin kendisi: Dünyayı adaletsizlikten, yabancılaşmadan, boğucu abeslikten kurtarma emri ise her türlü şüpheden azadedir. Bu tarz mutlaklık, kafasının dikine gitmek anlamında değil ama bir duvarın olması gereğini en enerjik biçimde reddetmek anlamında doğrudur.

### *Ses katmanında şeytanî-Prometheci olan*

Daha iyiye giden yol evvela insanîdir, bu demektir ki gözüpektir. İnsanı içine doğduğu ve yaşamın etrafında durup duran koşullardan dışarı çıkarır yol. Bu koşullar varsın o yaşama denk düşüyor olsunlar ama her daim uygun koşullar değildirler veya ancak kafa artık dik durmayıp da bir atmki gibi her adımda sallanıyorsa uygundurlar. Hayvanlar bütün eylemleri ve hassasiyetleriyle sabit türsel varlıklarına ve çevrelerine bağlıdırlar; insan bunun dışına çıkabilir. Hayvanlar örgütlenmelerini erken yaşta tamamlarlar, onlar için hazırlanmış olan sahne de neredeyse tamamdır, hatta olanca hareketlilikleriyle onun gruplayıcı çerçevesi içinde büyülenmişçesine kalakalacakları kaderleri de hazırdır. Oysa insan, hayvandan bakıldığında tersine, aciz bir erken doğumdur, öğrenmesi çok uzun sürer, olgunlaşmasının ve katılaşmasının engelleri uzun süre kalkmaz, örgütlenmesi gibi çevresinin de ucu açık kalır, insanlığın sınırları açıktır. Hayvan, türünün bekasını sağladığında tamamlanmış olur, insan ise ancak buluğa erince başlar esas gelişmesine. Hayvan çevresine sahiden tıkılmış gibidir ve bu çevre taklitçiliğe varan bir tekabüliyetle onun yapısına yazılıdır; insansa emekle çevresini değiştirir ve ancak bu emekle insan olur, yani dünyayı değiştirmenin öznesi olarak. Böylelikle ilksel insan-özneyle bağıntısını kaybedebilir, ondan da fazla, hayvanların –her biri kendi türüne göre– şaşırtıcı ve birçok yönden muhafazalı bir tarzda uyum içinde bulundukları ilksel doğal sahneyle bağıntısından kopabilir; beri yandan beşerî tarihin yazısı öyle eski ve güçlüdür ki, ilksel insan-özne ve *homo sapiens*'in yola çıktığı ve sürüldüğü ilksel çevre artık neredeyse bilinmiyordur. İnsanın ekonomik-sosyal sebeplere dayanan dönüşümü, insanlık tarihinin geri döndürülmez sahici dö-

nüşümünün ta kendisidir. "Saf kanlar" ve cephe tipleri, hayvanlar krallığındaki gibi en yozlar değil, tersine en sağlıklı oluş gücüne sahip olanlardır: *Novum*'a uzanan, insanî oluşun gücü. Onlar sınırı aşanlar veya öncülerdir, çok defa, insanların o sırada hatta her zaman istediklerinin en iyisiyle müttefik ve bunun misyonerleridirler. Bu nedenle, ütopik tiplerdir; bu özleri bakımından, nazmedilmiş, idealleştirilmiş tipler olarak da birliktirler. Don Kişotvârî olanla Faustvârî olan, çizilmiş bir ateş çizgisinde birleştirilmiştir; bir yanda soyutluğun, diğer yanda dünyanın gidişinin olduğu, –bir ders kitabındaki kadar açık– farklılıklara rağmen. Onun dışında her şeyin dinlendiği bir yedinci güne geçiş demek olan bu geçiş serbestîsine sadece insan sahiptir; bundan ötürü hayvanlar gerçi demonik veya Jura devrinin devasa-tropiğe açılan sınırı geçen dinozorları gibi "sınır aşıcı" olabilirler ama şeytanî, yani bilinçlendiren, ışık veren, dünyayı değiştiren olamazlar. Geçişte, geçiş köprüsünde ve insanlığın şafağında duraklamak da vardır bunda: şimdiye dek doğmuş ve dünyayı ışıtmış olandan farkh olan o yeni gün, yeni kıyılara ayartır. İnsan ve toplumu böylece kendi etrafında ona biyolojik olarak tahsis edilenden başka bir çevreyi biçimlendirir; emeğiyle hâlihazır olana katkı yapar veya onu yeniden inşa eder. Fakat: bu katkı, şayet öznel-soyut olmayacak yani bir katkı olarak kalmayacaksa, daima dünyaya dahil olacaktır. Bir çember gibi kuşatan ve hayvanda –tıpkı özneliği zayıf insandaki gibi– bedeninin fizyonomisi gibi tamamlanmış olan Olmuşun dünyasına değil. Oraya değil, dünyanın gidişinin ve onun o gidişin eğilimiyle dolu fizyonomisinin dünyasına dahil olunur; sahiden ışık getiren asla 'kendinde' veya yalnız kalmaz. Goethe, Winckelmann'ı[180] yorumlarken antik insandan bahseder ve onu "parçalanmamış bir hilkat" olarak tanımlar, "bir bütün etkisi gösterir, kendini dünyayla bir bilir, bu nedenle nesnel dış dünyayı insanın iç dünyasına ilave gelen yabancı bir şey gibi algılamaz, kendi duyarlılıklarına cevap veren mukabil imgeleri teşhis eder o dünyada." Keza, her şeyden önce, tarihin eğilimini gösteren suretlerde de, iç özgürlüğün iradesini besleyen ve soyutlamaya karşı mutlağın iradesini güçlendiren süreçsel dolayımda da. Şeytanî olanın, ışık getirenin [Lusifer] Yunancası Pro-

180 Johann Joachim Winckelmann, 18. yüzyıl Alman sanat tarihçisi ve arkeologu.

metheci olandır ve aynı zamanda en ırak *regnum humanum*'u bu dünyanın kilinden yoğurandır.

Peki ya daha da görünmez türden bir madde, çok daha görünür bir maddeden daha kolay arzulanır ve inanılır ise? Buna yönelen bir irade, Faust'unki türünden, gerçi *dünyanın gidişinden* haberdar ama aynı zamanda mutlaka ona yönelen arzu olarak, *erişilmiş görünürlüğün* ötesine uzanıyorsa? Bu türden tezahürler, en üst düzeyde (alâmeti Dulcinea olan) bir Kişotizmin tezahürleri, Faust'ta eksik değildir; yoksa her şeyi tekrar terk eden olmazdı o, ütopik sadakatin tazyiki olmazdı. Başlangıç dizesi bundandır:

> Kim öğretir bunu bana? Neden kaçınacağım?
> İtaat mi etmeliyim her itkiye?
> Ah, en az acılarımız kadar, eylemlerimiz,
> Gem vuruyor yaşamımızın akışına.

Ve şeyler dünyasındaki tıkanmadan döndükten hemen sonra:

> Ruhun alıp alacağı en şahane şeye bile,
> Dayatıyor kendini yabancı bir şey, yabancı madde;
> Bize yaşamı veren şahane duygular,
> Donup kalıyor dünyevî hercümerçte.

Sonra da annelere, yaratışa, yeniden yaratışa yakarışta:

> Ama donup kalmışta aramıyorum selâmetimi,
> Ürpermek insanın en iyi yanı;
> Dünya ne kadar ödetse de duygularının bedelini,
> Teessürle, derinden hisseder o tekinsizi.

Teessür ve sınırsızlık dünyanın bu saklı aşılmasında denk düşerler; evet, yalnız Mefisto'nun ampirik olarak Hiç dediği oysa Faust'un kendi Her Şey'ini bulmayı umduğundadır, bedeli ödenmemiş bu duygunun cevabı olan mukabil imge. Böylece görünür dünya, artık dikilmez bu türden ihlâlci, aşıp geçen yönelimin karşısında, hele varoluşun ve eyleyiciliğin güzel, dostane

alışkanlığı hiç dikilmez; alışkanlık gerçekçi, en yüksek düzeyin iticisine dönüşür. Şunu teslim etmek gerekir: Mefisto bile buradaki cevabî mukabil imgeleri gözeterek, ıssızlık ve yalnızlıktan, ayak basılmamış olandan, istenmeden olmuş olandan, meydana gelmiş olandan kaçmaktan, bağını koparmış uzamlardan söz eder ama tabii aynı zamanda yaratıştan, yeniden yaratmaktan, ebedî eğlencenin ebedî duygusundan da söz eder; demek bu en üst düzey yarıp geçme yöneliminde de Prometheci unsur 'kendinde' veya yalnız kalmıyordur. Aksine henüz görülmez olan yanı da yine bir maddede ve onun henüz kendine mahsus olan görünüşünde zuhur eder. Gözden kaçırılmaması, hele ki duymazdan gelinmemesi gereken şey şudur: Bu Prometheci madde, Don Giovanni'yle, Don Quijote'la, Faust'la, ihlâlcilikle tanımlanan her şey, henüz hâlâ sanat dünyası içinde de olsa, daha öte suretinde, şimdi *müziğin ışığına* yaklaşır. Böylece hâlihazır olanı inkâr eden şiirsel sınır ihlâlinin bir sonraki biçimlenmesi *ses katmanında* ve onun *yaratılışında, yeniden yaratılışında, henüz çok uzak olan dünya suretine* önceden yansıttığı *ses suretlerinde* ortaya çıkar. Ses tabakasının muğlaklığı bundandır, Faust'un hayrete şayan olandan bir idrakle dönüşünde tuhaf biçimde yakın ve şenlikli olan da bundandır:

> Havalı seslerden bir Bilmemkinasıl akar,
> Onların sürüklediği her şey melodi olur.
> Sütunlar, üç oluklu kaide ses verir,
> Sanırım hatta tüm tapınak şarkı söyler.

Gem vurulmaz bir huruç olarak söyler şarkısını, özsu gibi söyler, müzik sanatın ütopik itkiyle öteye geçişidir, ister çekip sürüklesin ister inşa etsin. Ses katmanı kuşkusuz her zaman gemsiz değildir, yoksa üç oluklu kaideler ses vermezdi, fakat başka hiçbir yerde görülmedik biçimde, sınır ihlâlinin bütün suretleri orada konaklar, hatta vardıkları yer orasıdır. Gemlenmemiş ses dünyası da elbette istisnalar dışında (Berlioz'da, Wagner'de bulunabileceği gibi) demonik değildir, sanatların sahasındaki bir dinozor aşırılığını teşkil etmez fakat şeytanî olan, Prometheci olan başka hiçbir sanatın yapmadığı kadar içerir onu; *mutlak ana yönelen bü-*

*tün sınır ihlâlcileri yine ses suretleridir.* Şeytanî yol gösterici levhaya Beethoven'in adı hakkedilmiştir, sınır ihlâlcilerinin hepsi Beethoven'in krallığındandır, Beethoven'de tüm müzik 'erken'i, başlamakta olanı çok aşar, Prometheus uvertürüne dönüşür. Sınır ihlâlcileri kendi ahlâklarından oraya geçerler; ses katmanı *sui generis* bir dil ve tasvir alanı olmadığı, çevre oluşturmanın bir unsuruna dönüşmediği müddetçe. İşte bu, ancak kendi içinde ifâ anına yaklaşmakla olacaktır, meydana gelmiş dünyaya sığmayan bir kafayla; yabancılaşma yerine, Don Quijote'un ve Faust'un özleminin yöneldiği Biz kimliği ve onun dünyasıyla.

## 51
## MÜZİKTE 'ÖTESİNE GEÇMEK' VE EN YOĞUN İNSAN DÜNYASI

"Kendim için bir şey dileyebilseydim, ne zenginlik ne iktidar, sadece mümkünün tutkusunu isterdim; sadece bir göz isterdim, ebediyen genç, sonsuzca mümkünü görme arzusuyla yanıp tutuşan bir göz."
– Kierkegaard, *An*

"Ses bizle beraber gelir ve Biz'dir. Sadece evvelinde bizi çok aşarak sağlama, nesnele, kozmik olana işaret eder görünen plastik sanatların salt mezara kadar refakat etmesi gibi değil de, iyi eserler gibi mezarın ötesine de bizle gelerek. Çünkü müzikteki artık pedagojik olmayıp reel olan yeni simgesellik alabildiğine aşağı, alabildiğine atmosferimizdeki ateşli bir parlamadan ibaret görünür. Oysa en uzak ama en iç sabit yıldız semasının bir ışığıdır."
– Ernst Bloch, *Geist der Utopie*[181]

"Müzikte aşan-kapanmamış bir şey vardır, hiçbir şiir kifayet etmez ona, meğerki müziği –belki de– kendi içinden çıkaran bir şiir olsun. Bu sanatın açıkhğı ay-

181 *Ütopya Tini*.

nı zamanda bilhassa ısrarlı bir tarzda, başka sanatların içerikleriyle ilişkileri için de günlerin tükenmediğini gösterir."
– Ernst Bloch, *Subjekt-Objekt, Erläuterungen zu Hegel*[182]

### *Körlerin saadeti*

Kendini tanımak için, ötekine gitmelidir salt Ben. Benlik kendi içine dalmış durur, kendi içre karşıtından yoksun. Oysa başka türlü görünmez bir içreliğin kendini idrak etmesini sağlayan ötekinde, yine kolayca bir yabancı çıkıp gider insanın 'kendi'liğinden. Sadece sesin, seste kendini ifade eden şeyin, geride bir Ben'le veya Biz'le de bağıntısı vardır. Gözler yaşarır bu deneyimde ve ortalık öyle kararır ki, dışsal olan her şey çekilir ve sadece bir pınar konuşuyor gibi görünür. Budur çok defa, Kendi Olma denemesinde fışkırıp köpüren, bu sükünsuzluk kendini *işitiyordur* şimdi. Kendinde bir özlem ve itki olarak –biçimlendirilmiş–, yalnız başına akıp giden veya başkalarına dolanan ve hep görünmez insanî çizgileri tasvir eden bir şarkı olarak. Böylece körlerin saadeti başlar, halihazır şeyler arasında ve üstünde onların. Ses, insanda henüz lal olanı da dile getirir.

### *Peri kızı Syrinx*

Bu arada şarkıda bir çağrı işitmekten kaçınamazsınız. Bir çığlık olarak başlamıştı, bir itkiyi dile getiren ve aynı zamanda yumuşatan. İnsan çığlığına başlangıçta sadece gürültü eşlik etti, vızıltı, davul sesi, şakırtı. Bunlar sağır eder ve boğuk kalır, bir yüksek-alçak karşıtlığı oluşur ama sabit ses yüksekliklerine, hele aralıkların oluşumuna yönelik bir gelişme yoktur. Buna, yani müziğe, mütevazı biçimde ancak çoban kavalı veya pan flütün icadıyla erişilecektir. Bu ele gelir ve her yere taşınabilir aletin kökeni, gürültü çıkartan, kültlerin ürkünçlüğünü taşıyan ses aletlerinkinden farklı bir sosyal tabakadadır. Bilhassa çobanların tercih ettiği pan flüt daha yakın, daha insanî duygulara ve onların ifadesine hizmet ediyordu. Onun işi, savrulan çubuklar, ziller veya bü-

182 *Özne-Nesne. Hegel Üzerine Yorumlar.*

yü renklerine boyanıp bizzat büyüsel bir itibar gören davul gibi sağırlaştırmak veya büyü etkisi yaratmak değildir. Yalın eğlencenin yanı sıra, aşk özleminin ve büyüden bakiye olarak aşk büyüsünün katında eğleşir. Çoban kavalının, pan flütün, Yunanlılarda Syrinx'in (bunlar her yerde hep aynı şeyi ifade eder) sedası, uzaktaki sevgiliye erişsin istenir. Demek müzik özlemle ve *mahrumiyeti duyulana çağrı* ile başlar. Rocky Mountain Kızılderilileri arasında bugün hâlâ aynı inanç yaygındır: Genç Kızılderili düzlüğe çıkar ve pan flütüyle aşkının derdini çalar; kız ağlamalıdır bunu işitip, ne kadar uzaklarda olursa olsun. Pan flüt işi hayli ilerletmiştir, orgun kadim atasıdır, aslında ondan da fazlasıdır: insanî bir ifade olarak, sesli arzu düşü olarak müziğin beşiğidir. Yalnız bir Kızılderili inancı değil, Antikitenin –tam da yerinde– en güzel masallarından biri de buna kanıttır. Müziğin kökeni ve içeriği bu masalda lâtif-alegorik bir tarzda işlenir. Ovidius tasvir etmiştir bunu; ona göre Arkadia flütü ve onun muhtevasıyla ilgili gelişmeler şöyle olmuştur (*Metamorphosen*, I, 689-712): Perilerle oynaşmakta olan Pan onlardan birinin, ağaç perisi Syrinx'in peşine düşer. Peri ondan kaçarken önü bir ırmak tarafından kesilir, dalgalara, "*liqidas sorores*"ine,[183] onu dönüştürsünler diye yalvarır, Pan ona uzanır ve tuttuğu şey sadece bir kamış sapı olur. O sevgilisini kaybetmesine dertlenirken, rüzgârın esintisi kamışlıktan sesler çıkarır, bu hoş sesleri işiten tanrı teessüre kapılır. Pan kamışları kırar, kâh uzun kâh kısa saplar keser, güzelce boy sırası yapıp balmumuyla birbirine tutturur ve ilk sesleri çalar, rüzgâr esintisininkine benzer ama daha canlı bir nefesle ve dertle. Pan flüt böyle ortaya çıkmıştır, onu çalmak Pan'a, kaybolmuş olan ama yine de tamamen kaybolmayan, flüt sedası olarak elinde kalan periyle birleşmenin tesellisini verir ("*hoc mihi conloquium tecum manebit*"[184]). Ovidius bahsi bu kadar; onun masalıyla kadim çağları, müziğin kaybın-mahrumiyetin *Pathos*'una dayanan kadim tarihini hatırlamak meseleyi duygusalhktan arındırır ve gerçek alegorileriyle maddileştirir. Pan'ı bir kenara bırakırsak, pan flüt coğrafî açıdan da Yunanistan'da değil 3. binyılda Doğu Asya'da ortaya çıkmış ve tüm dünyaya yayılmıştır, elbette bilhassa

183 Sıvı kızkardeşler.

184 Senle sohbetimiz ebediyete kadar sürecek.

çoban halklar arasında. Şu da var ki, masalda müziğe olan *ihtiyaç* lâtif bir derinlikle gösterilirken, *insanî bir dışavurum olarak* müziğin küçük ama büyük sonuçlar doğuran icadı da hakikatiyle tasvir edilir. Tam da işte Syrix'in kült çalgılarıyla ve ses yapan aletlerle, boğuk, böğüren, uluyan, şakırdayan gürültülerle arasındaki zıtlıkla... Bu kültsel tınılar dünyasına şimdi iyi düzenlenmiş bir ses dizisini işitebileceğiniz bir çalgı dalıyordur; Ovidius, Syrix ile perinin birlığı ile, baştan beri görünmezin içinde bir çizgi çekmek olan ses dizisinin yöneldiği hedefi tanımlamıştır. Çelişkili ütopik bir hedeftir bu: bu flüt çalış, yitik bir şeyin mevcudiyetidir; *sınırdan* öteye geçmiş olan bu yakarış tarafından yakalanır, bu teselliyle ele geçirilir. Kaybolan peri ses olarak baki kalmıştır, süslenip hazırlanır, mahrumiyeti seslendirir. Ses bir boşluktan gelir, bir hava esintisiyle döllenir ve seda verdiği boşluğun içinde kalır. Peri kamış olmuştur, çalgının adı, onun adı gibi, Syrix'tir; bugün hâlâ bilinmeyen şey, müziğin adı ve onun kim olduğudur.

### *Tuhaf kahraman ve peri kızı: Symphonie fantastique*

Bir şey eksiktir, ses en azından bu eksiği açıkça ifade eder. Kendinde de bir karanlık ve susamışlık vardır, eser, renk gibi yapışmaz bir yere. Esen ve kayan fena da olabilir, müzikleşen özlem dağılıp gidebilir, iliksiz kalabilir. Lâkin ses mekâna tam oturmuyorsa zamana o denli iyi oturur, ölçüsüyle, hedefe yönelen şarkısıyla. Özellikle sükûnetsizliğin keskin suretlerinin başka şeyle karıştırılamayacak kadar açık, iyi bilinen, sınır aşan nağmeleri vardır. Hoffmann'ın orkestra yönetmeni Kreisler, her ağacın yapraklarının altın olmasını istemenin, bütün açlık çekenlerin zihninde dolanan mutlağın müziğini çalar. Bu gemsiz arzu en açık, yani erotik haliyle Berlioz'da, onun gençlik senfonisi *Symphonie fantastique*'te tekerrür eder. Girişe onu koyabiliriz dolayısıyla, kendi tuhaf perisiyle. 'Ötesine geçmenin' suretlerinin daima özellikle kuvvetli bir ütopik mayası vardır, Berlioz'da bu maya müzikal-erotik açıdan yalıtılmıştır. Peri kızı Syrinx tekrar belirir, eserdeki kız izleği olarak *Symphonie fantastique*'in beş bölümünü kat eder. Bu gençlik eseri asla en iyi müzik değildir fakat özlem noktasında gayet manidar bir eserdir, hayret uyandırıcı bir

biçimde kafasında bir *ütopik idée fixe*[185] vardır ve onu tuhaf bir kahraman aracılığıyla, tuhaf bir Helena üzerinden uygular. Program, bestecinin niyetini sunar ve eserin en uç, deyim yerindeyse müzik dışı kapılarını aralar: Genç bir sanatçı, bütün düşlerini bedenleştiren kızı görmüştür. Âşık olduğu imge ona hep müzikal bir fikrin, tutkulu ama nezih ve utangaç bir izleğin refakatinde görünür; bu melodi, takip edilen olduğu kadar kendi takip eden *idée fixe* olarak kalır. Ana izlekle çelişki orta bölümde ortaya çıkar, bu ikinci izlek alışıldığı üzere yumuşaklık değil de siliklik, uyku, durgunluk olarak görünür. Canlı, sık sık oradan oraya sıçrayan icranın içinde ilk izleğin fikri geri döner, önce karartılmış, gitgide daha derin notalara inerek, sonra büyük bir ihtişamla ama hep, keskinleşen ve anlam kazanan yalın bir özlem imgesiyle, yitip giderek. İlk bölümün sonundaki do majör izleğin geri dönmesi mutluluk demektir fakat henüz erişilmemiş mutluluk, yıldız demektir fakat yıldızlar gibi uzaktır bu mutluluk. Stella "Düşler, acılar" başlıklı ilk bölümü terk eder, "Bir balo" adlı scherzo'nun, "Tarlalarda bir sahne" adlı şüphesiz emsalsiz bir adagio'nun,[186] marş finali "İnfaz yerine gidiş"in, füg finali "Şabat gecesinde düş"ün içinden geçer. Scherzo izleği dans ritmine çevirir, adagio onu müzik eşliğinde bir konuşmaya dönüştürür; işitilebilir alanda bir diyalog, –yalnız başına bir ses, ötekinden cevap gelmez, tam sessizlik–, sonra ufukta şimşek. İzleğin melodisi ile uzak, kapalı, nispetsiz şimşek arasında heybetli bir düzlük uzanır; Berlioz bu adagio'da, benzerine ancak Çin manzara resimlerinde rastlanabilecek bir pastoral sunmuştur. Dördüncü bölümdeki marş, beşinci bölümdeki *Dies irae*[187] ve cadılar şabatını yansıtan ikili füg üyle bacchanale,[188] bu izleği baltayla parçalar, haşat ederler; ama sonunda sevilen melodi, klarnetle aheste aheste, pörsük, kirli ve adi, bir defa daha belirir. Fakat Stella her zaman, –son bölümde de öyle–, hem kayıp hem müziksel açıdan mevcuttur. Maskaralıkların, bacchanale'daki ölüm çanlarının, *Symp-*

185 Sabit fikir.

186 Ağır ağır, yavaşça.

187 Gazap günü.

188 Eski Roma'da şarap tanrısı Bacchus'a atıfla yapılan şarap şenlikleri; o havayı yansıtan müzikal izlek.

*honie fantastique*'in bitimindeki *Dies irae* parodisinin altında da ses verir. Bu büyük müzikal avam eğlencesini dolduran şey, tadına varılmamış olandır; Henüz-Değil de, hatta Hiçbir Zaman bile, sesin havadaki köklerinden çıkan kendine mahsus bir varoluşa sahiptir. Sesin nefes örgüsü *idée fixe*'in yeridir, veya onun avlanmaya çalışıldığı balta girmemiş orman. Merlin, ötekiler hakkında susan seslerin kayıp gittiğini işitir; besteciler arasında yine büyücülüğün müzisyenlerinden biri olan Berlioz, o sesleri yükseltir. Az önce bahsettiğimiz görünmezin içinde çizilen çizgi Berlioz'da koyulaşır, Syrinx'in derdi demonikleşir. Mahrum olunan, yani Mutlak, zaten her senfoninin en şüpheli kısmı olan finalde mukim değildir burada. Tarlalardaki sahnenin sessiz şimşeğinde, ashnda bir cevap olmayan ama parçanın bitimindeki şimşekten önce verilen anlamh aranın oluşturduğu bağlamdaki bulunmamışı içeren cevaptadır. Ve bütün bunlar, zarif adagio ile ve onun akşam edalı, iyice uzatılmış, çok yabancılaşmış ses fundalığındadır, suskunluktan başka bir şey olmayan bakiyesiyle.

### *İnsanî ifade, müzikten ayrılamayan*

Ses, hislenmek veya salt keman gıcırdatmak için var değildir. Bir kere dinleyeni boğmamalıdır, cıvıyarak, kadınca. Bir keman insan göğsü gibi hıçkırdığında bu sadece kötü bir imge olmaz, keman kötü çalıyor ya da kötü bir şey çaliyordur. Açık seçik bir icrada ifadesi solup giden bir ses dizisinin hiçbir zaman bir ifadesi olmamış demektir; hilekârca olanı hariç. Salt keman gıcırdatmaya gelecek olursak: aptallaştırandan, hisli seda bataklığından duyulan ikrah, bütün ses çarklarının psişik olanla yüklenmiş yapısını inkâra varmamalıdır. Ses dizisi öylesine düzenler ki psişik olanı iradî niteliğiyle, ilk biçimlerinde dahi bir *çabaya* veya bir *hamleye* işaret eder. Gamın temel sesinden beşlisine doğru belirgin bir düşüş vardır, yedinci ses aşağı inmek, üçüncü ses yukarı çıkmak ister, akorlar birbirleriyle birleşme eğilimindedir. Burada her şey bizim hissedişimize bağlı değildir, seslerin ilişkisinde hissedişi öyle veya böyle kaçınılmaz olarak belirleyen nesnel bir etken de vardır. Titretilen tellerin ilişkisi dahi kulağa duygusal gelir, ilk çekim bu ilişkiye bağlıdır, keza seslerin ilk dostane ahengi

de. Böyle fizikî başlayan şeyi, özerk icra ustalığı ve daha da özerk toplumsal sanat geliştirir, yoksa seslerin yaşamı beşlilerin inici yürüyüşünden ileri gidemezdi. Seslerin gerilimi fizikselden psişiğe geçer ve melodinin en kendine mahsus yanı da şudur: her seste gizil olarak bir sonraki sesin duyulabiliyor olması, insanın öngörücü tasavvur yetisindendir, dolayısıyla buradaki ifadenin her şeyden önce insanileşmiş bir ifade olmasındandır. Müzik, belki kulaklar olmasa da olabilirdi ama ses hareketini ve onun psişik enerjisini, Faust enerjisini düzenleyen müzisyenler olmasaydı, kesinlikle olmazdı. Onlar kendi kişisel ifadelerinin yanında içine doğdukları zamanın ve toplumun ifadesi olarak da müzik yaparlar, böylelikle sadece romantik hatta görünürde-keyfî öznel de değildirler. Beşinci sesteki gerilime sayısız *insanî gerilim* eklenir, kadans[189] karmaşıklaşır, müziğin tarihi yapılır böylece. *Bizzat toplumsal eğilimler* ses malzemesine yansımış ve burada ifade bulmuştur; aynı kalan doğal olguların ötesinde, salt romantik *Expressivo*'nun[190] da ötesinde. Hiçbir sanat, sözümona kendiliğinden hatta mekanik biçimde kendinden emin sayılan müzik kadar toplumsal olarak koşullanmış değildir; müziğin içi tarihsel materyalizmle –tam da tarihsel olanıyla– kaynar. Melodiyi sürükleyen tiz sesin hâkimiyeti ve diğer seslerin hareketliliği girişimciliğin başlangıçlarına tekabül eder, nasıl ki ortadaki *cantus firmus*[191] ve derecelendirilmiş çokseslilik zümre toplumuna tekabül ettiyse. Ayrı ayrı somut toplumsal misyonları olmaksızın hiçbir Haydn ve Mozart, hiçbir Händel ve Bach, hiçbir Beethoven ve Brahms çıkamazdı; bu misyonun etkisi icranın tarzından ses malzemesinin ve kompozisyonunun karakteristiğine, içeriğin ifadesine, beyanına kadar uzanır. Händel'in oratoryoları törensel gururlarıyla yükselen emperyalist İngiltere'yi yansıtır, seçilmiş halk olma halinin uyarlamasıdırlar. Burjuva konser cemiyeti olmasaydı Brahms da olmazdı, geç kapitalizmde yabancılaşmanın, şeyleşmenin, metalaşmanın devasa yükselişi olmasa "yeni nesnellik" akımı, yani sözde ifadesizliğin müziği de olmazdı. Müzikte dışa vuran, tüketici tabakası ve onun misyonudur, hâkim sınıfın duy-

189 Durgu. Müzik parçasında cümle sonlarındaki dinlenme notaları.

190 Duygulu, dokunaklı.

191 Ana ezgi.

gu ve hedeflerinin dünyasıdır. Bu arada dolaysız insanî ifade kabiliyeti sayesinde müziğin aynı zamanda ezilen sınıfların acılarını, arzularını ve ışıklı noktalarını içine alma hususiyeti diğer sanatlardan daha fazladır. Yine hiçbir sanatın, içinde yer aldığı kendi zamanının ve ideolojisinin ötesine geçen fazlası bu kadar çok değildir, elbette insanîlik katmanını terk etmeyen bir fazladır bu. Umut malzemesinin fazlasıdır, zamana, topluma, dünyaya dair, ölümde bile işitilen ses olmuş acının fazlasıdır; Bach kantatlarındaki "Çal artık, özlediğimiz saat, özlediğimiz saat, çal artık", karanlığın içinden geçer ve ses olarak orada olabilmesiyle, anlaşılması zor bir teselli verir. *Demek, insant bir içeriğin ifadesi gayet açık ki romantizmle sınırlı değildir*, sanki romantizm her şeymiş ve onsuz müzik ses makinesiymiş gibi. Sanki ilkin bazı çok yavaş parçalarıyla Beethoven, sonra en aşırı biçimde Wagner bu unsuru müziğe ilave etmişler gibi; öyle ki Wagner'de ifade yer yer hakikaten ruh satışına, ruhun tasfiye satışlarına dönüşür. Oysa, – şimdi göstermemiz gereken budur–, *pre-romantik müzik* hatta toplumsal içeriklerle bağlantılı olarak kendisini modernizmdekine göre çok daha naif gösteren bir ifadeye yönelmişti. Çünkü Yunanlılar flütü bile heyecan verici, liri idilvârî sayıyorlardı, Dor gamının/ses dizisinin kuvvetli ve iyi niyetli, Lidyalılarmkinin ise kadınsı, pasif duyguları yansıttığı kabul ediliyordu. Ortaçağ müziğinin vokalizleri[192] ve zafer şenliği ezgileri süslemelerden ve melizmatik[193] bükülmelerden ibaret değildiler, iyice coşkun bir ifade uğruna sözün ötesine geçiyorlardı. Bu nedenle Augustinus, Haleluya ilâhisinin julibus'u[194] hakkında şöyle der: "İnsan neşeyle coşmuşsa, dile ait olmayan ve esasen bir anlamı olmayan birkaç sesten sonra, sözsüz sevinç nidalarına gark olur; görünüşe bakılırsa sanki sevinci onu böyle bir şarkı söylemeye sevk etmiştir fakat o kendisini sevk eden şeyi söze dökemiyordur." Daha 1600'lerdeki ilk operalarda Peri ve Monteverdi'nin müzik eşliğindeki konuşmaları, ortaçağ vokalizlerini ve tropus'larını[195] kullanıyorlardı – tam da ifade güçleri nedeniyle. Daha önceki çok da-

192 Güfte söz olmadan, tek hece üstünde yapılan vokal.

193 Bir heceye birden fazla nota yükleyerek şarkı söyleme tarzı.

194 Son hecedeki uzun melizma.

195 Geleneksel kilise parçalarına bağlanarak, onlara ilave olarak söylenen şarkılar.

ha karmaşık sanat, yani Hollandalıların kontrpuancılar hareketi, *sui generis* bir anlatıma, yani geç Gotik-Hıristiyan anlatıma karşıt değildi. Hollandalı kontrpuancılarda "yapaylık" veya hatta "gösteri partisyonu" diye itibarsızlaştırılan ve yozlaşmış geç-Gotiğin biçimciliği denilen şey, bir yanıyla sadece yeniden canlandırılması teknik açıdan henüz başarılamadığı için, böyle yorumlanıyor olabilir. Josquin, her dört partisinde altı sesli girift birer kanonun yer aldığı 24 sesli bir motet[196] yazmıştır ve genelde skolastiğin düşmanı olan çağdaşı Luther, buna rağmen şöyle der: "Josquin notaların üstadıdır, o ne isterse notalar onu yapar; diğer besteciler ise notaların istediğini yaparlar." Bu cümle, Josquin'in devasa telkâri işçiliğinin ve çok katlı dev inşaatının içine işlemiş irade ve ifadenin buyruğuyla ilişkilendirilebilir yalnızca. Palestrina ve Orlando di Lasso'da, ahenkli üslûbun başlangıcında, *anima christiana* ile onun ses örgüsü arasındaki birlik, kâh Raffaelci kâh Barok haliyle, gayet açıktır. Hele Bach, en allâme ve aynı zamanda en derin ruhlu müziğiyle, ifade-kanon zıtlığını boşa çıkarır. Mendelssohn'un Bach icrasında karşımıza çıktığı gibi romantizasyon nasıl temelden yanlışsa, Bach salt romantizmin ölgün bir azliyle de anlaşılamaz; yoksa geriye şeyleştirilmiş biçimden başka bir şey kalmaz. Bach bir çerçeve olarak, hele ki geç kapitalizmin işi vardıracağı türden bir aygıtsallaştırmanın timsali olarak asla kullandırtmaz kendini, her türlü ifadenin çıkarcı düşmanlarına. Bach üzerinden kurulan "yeni nesnellik" gûya olumlu bir anlamda, Bach'ın ölümünden yarım yüzyıl sonra geçerli olan ve en büyük müzisyeni aslında yerin dibine batıran değerlendirmeyi yeniden üretmiştir. Bu değerlendirmeye bakılırsa Bach salt zihne hitap eden ve doğal olmayan bir müzik yapıyordu, onun müziği "ruhsal sesten yoksun zangoç müziği"nden ve eski usul bir hesap ödevinden ibaretti; Hollandalı büyük kontrpuancıların halen sürdürmekte oldukları çizgiye kısmen uyan bir değerlendirmedir bu. Bach'ın bu özelliği şimdi sözümona olumlu bir şekilde ve Bach'ın özü ve *kendi özgül Espressivo*'su açısından tamamen ehemmiyetsiz olan salt romantik *Espressivo*'yla polemiksel bir karşıtlık içinde, "mutlak müzik" diye kutlanır. Aynı saptırıcı çelişki, Bach'ın müziğinin neredeyse tamamı demek olan dokunaklı hatla-

196 Kısa müzik parçası.

rın, ifade çizgilerinin verimsiz bir inkârıyla, [18]70'li yıllarda Spitta'nın Bach monografisinde de işlenmişti. Kötü aşılan romantizm, yine ifade yorumlarını devreye sokarak intikam alıyordu, bu defa Mendelssohn üslûbuyla değil de kameriye üslûbuyla yapıyordu bunu, kameriye üslûbundaki gûya saf biçimle. Noel Oratoryosunun ikinci bölümünün başlangıcındaki senfoni hakkında söylenen budur: her zaman gayet mutlak-müzikçi olan Spitta'ya bakılırsa "Oryantal idilin sevimliliği ve yıldız berraklığındaki Kuzey kışı gecesinin ciddiyeti, bu senfoninin ruh halini belirleyen arka planını" oluştururlar. Parçadaki flût ve kemanların yumuşaklıktan uzaklığı, bu iddiayı yalnızca teknik açıdan değil, içerik açısından da temelsiz kılar. Albert Schweitzer'in sonraki Bach analizinin, tamamen Bach icrasının pratiğinden hareketle bu müziğin özgül *Espressivo*'sunu ayrıntısıyla serimlemesi de öğreticidir. Schweitzer notaların grafik düzenine, duymazdan gelinen eylem ve duygu ifadelerine varıncaya kadar, kantatlarda, korallerde, enstrümantal müzikte Bach'ın *Espressivo*'sunun özelliklerini ortaya koyar. Belgelenmiş ifadeciliğin bu dökümünde, melodik-ritmik biçimlerin duyguların ve onların dışsal hareketinin içinden çıkarak serpilmesi, oluşması gerçekleşir. Bitaplığm, hem azaph hem gururlu acının, hem canh hem bozulmuş sevincin, korkunun, taşkınlığın biçimleri. Bach'ın emsalsiz genişlikteki ifade ölçeği ölüm korkusundan, ölme özleminden teselliye, itimada, barışa, zafere dek uzanır. En kapalı biçim bile ona kısıt koymaz, hiçbir *Continuo*,[197] aşk haricinde sadece dinsel duyguların krallığında rastlanabilen ve o derece zıtlaşan uçlar arasındaki sıçrayışlara mani olmaz. Bu dışavurumcu barok, "O Golgatha, bahtsız Golgatha" ile "Juda kahramanı gücüyle muzaffer olur" arasındaki zıtlıkta devinir, yazgının aniden dönüşündeki, her şeyden önce alt üst olmuş Hıristiyan duygusallığındaki baroktur. İsa ile ruh arasındaki veya teselli ile ümitsizlik arasındaki diyalog kantatları, sesli alegorileriyle, bunun önemsiz olmayan unsurlarıdır. Bachçı ifadenin hükmü öylesine kudretlidir ki, Bach'ın kantatları ve passion'ları[198] hakkında Schweitzer'in şu bulgusu hiç de abartılı görünmez: "Saf müzik bakış açısından Bach'ın düzenle-

197 "Sürekli".

198 İsa'nın çarmıha gerilmesini konu alan besteler.

meleri tamamıyla bulmacadır çünkü bir estetik bütün oluşturan bir ses dizisinden hareket etmezler, şiire ve sözel ifadeye tabidirler. Bu çabasında saf ölçünün doğal ilkelerinden ne kadar uzaklaşmayı göze aldığını, 'Ben, sefil insan, kim selâmete erdirir beni' kantatındaki (No. 48) 'Hep ceza ve ıstırap mı olacak?'ın düzenlemesinde görürüz; saf müzik olarak neredeyse katlanılmaz bir etki yaratır, çünkü Bach sözlerdeki tüm o vahşi günah sancısını ifade etmek ister.. Basitçe güzel bir müziğe bir metin yazmaya kalkışmadan evvel, sözlerde, belirli bir coşkuyla katlanarak müzikal tasvire uygun hale getirilecek bir duygu keşfedebilmek için mümkünü ve imkânsızı tecrübe eder." (Schweitzer, *J. S. Bach*, 1951, s. 403, s. 408). Neo-romantik ifadenin büyüsüyle biraz fazla kuvvetliyse de bu sözler, Schweitzer esasında, *müzikal konuşmanın hükmünün tayin ediciliği* konusunda tamamen haklıdır. Schweitzer'in bilhassa çok sayıda sunduğu tek tek ses renklerinin ifade gücünün yanı sıra, tam da coşkunun destansı yayılımlarıyla ilgili olarak, hakiki senfonik ifadenin gücü vardır. Ton değişimleri çok defa salt mitsel taşkınlık edimlerinin yansıtılması uğruna yapılır, bunun en belirgin örneği diriliş temasıdır. Si minör "*Et expecto resurrectionem mortuorum*"[199] parçasının müziğinde örneğin, *Expecto* müterediddit, şüpheyle devreye girer, bas adım adım altı perde aşağıya iner, bir durak verilir, peşinden beklentiyi uyandıran bir dönüşüm gerçekleşir: Mod sol minörden la majöre, re minöre, *Vivace allegro*[200] re majöre geçer, burada Bach'ta genelde zaferin ses rengini oluşturan trompetler girer. Bach'ın herhangi bir metinsel dünyanın duygu katmadığı saf enstrümantal müziğinde ifadenin önceliği daha gizh bir etkiye sahiptir yalnızca. Tabii, bu füğde lirik-duygusal değil ama dinamik bir ifadenin gerilimi vardır, parçanın temasına sıkıştırılmıştır bu gerilim, icranın kontrpuanı sekiz sese kadar çıkar ve temayı muzaffer bir biçimde çözer. Yani burada da asla kendi başına amaçlaşmış bir yasallık ya da hatta o zamanlar ağır yük taşıyan ama o oranda da sıcak protestosunu yükselten *Humanum*'un karşısında biçimselci bir yahtım yoktur. Org füglerinin billur müziği de, son ifadesi itibarıyla henüz fethedilmemiş olmakla beraber olanca billurluğuy-

199 Ve ölenin yeniden doğuşunu bekledim.

200 Canlı ve hızlı.

la anlatımcıdır; burada en az özerk olan odur. Bach'ın Köthen döneminin daha fazla dünya sevinciyle dolu eserleri, özellikle de Brandenburg konçertoları, onların muhteşem ve zarif yapısı, çeşitlemeleri ve tematik bereketin yükselişi, son derece cemiyet ehli, dinamik bir ifadeyi gösterir; hesap ödevlerinden yeşeriyor değildir bu. Demek ifade, romantizm öncesi müzikte de vardır, iyi müziksel biçimde içkindir, yalnız kötüsünde asılı durur. İyi müziğe duygu dolu bir tebliğle üflenmiş değildir; icra, çizgilerin ve biçimlerin ruhunu seslendirdiği oranda, o çizgi ve biçimlerin içinde bulur ifadeyi – ve tabii yalnızca oralarda bulur. Şeyleştirme ve kendi başına amaç değil, sözü aşan veya sözsüz ifadenin aracıdır bu biçimler, son kertede *bir çağrıyı vurgularlar*.

Dar kafah küçük burjuva çayırlarındaysanız, dokunaklı ses de mutlaka karışır araya. Çok abartır, çok heyecanlanır, ruhunu bedelsiz teslim eder, sebepsiz bir tesirdir. Kendini romantik müzikte, sadece orada bulur, fakat manidar biçimde onun iyi çalışılmamış kısımlarında. İfadesizlik arzusu değil de sahiden müziksel olarak temellendirilmiş ifadeye olan arzu, peri Syrinx'e sıvaşan ve müzikte kadimden beri eksikliği hissedilen şeyi ucuzlaştıran bir ilaveye karşı durur. Tabii bu arada yanhş duygunun iyi kökleri de eksik değildir, muhtemelen halk şarkısı yiterken işitilen sıcak halk sedasıyla bağlantılıdır bu kökler. Zayiat, *Figaro'nun Düğünü*'nün son perdesinde kontun ses tonunun düşmesiyle başlar: "O melek, affet beni"; Florestan'ın şarkısıyla devam eder: "Yaşamın bahar günlerinde". Başka parçaların yanı sıra, asıl bu kısım dışında gayet çetin-kuvvetli olan *Meistersinger*'nin[201] kaside bölümünde doruğa ulaşır, Verdi'nin o kısım dışında gayet özgün olan *Requiem*'inin[202] "*Recordare Jesu pie*"sinde[203] içlileşir; en nihayet boyacının yürekten gelen sesinde, şayet sinik demeyeceksek, çello ısısıyla takdim eder: Strauss'un "Gölgesiz kadın"ından, "Bana emanetsin, ihtimam edeyim diye sana". Bunlar kenarda köşede kalmış örneklerdir fakat romantizm öncesinde bunların *Pastoso*'su[204] hiç yer bulamazdı, romantizm-

201 [Nürnberg] şarkıcıları. Wagner'in bir operası.

202 Ölüm ayini.

203 Kutsal İsa, hatırla.

204 Yumuşak.

de de tehlike teşkil eder. Wagner'in birçok parçasında böyledir, özellikle *Yüzük*'te,[205] kulak tırmalayıcı veya Wotan[206] eriyiğiyle– tüm dehasına rağmen. *Yüzük*'teki emsalsiz anlatımcı hamle, uyku motifi, Erda[207] motifi, *Meistersingern*'deki delilik ve gündönümü bayramı motifi ve bu müziğin ve onun ifadelerinin nice kıymetleri, derin bakışları, sükûnetsizlikteki ve sıla hasretindeki kudret, bütün bunların bedeli çok defa uzun süre özerk şarkı söyleme retoriğine adanmak olmuştur. Büyük şairler arasında yalnız Schiller, *Pathos*'un yanlış olanıyla bile buluşamayacak yamuk ifadeli bir garabetin sihri tarafından takip ediliyordu. Yabancı unsur bin bir çeşittir, romantik keman sesinin anlamsız mahmurluğunda, Wagner'in kahramanlık operalarının ağdalı tehdit şarkılarında hep o saklıdır, her yerde duygulardan elde edilen tesir veya tesirden elde edilen duygulardır. Bu durum kuşkusuz yüksek romantizmin müziğini ciddi biçimde tehdit ediyordu ve kuşkusuz bunun sebepleri vardı; ileri bölgelerde bu sebepler fark edilmiş ve onay görmemiştir. Toplumsal sebep, büyük şehirlerdeki genişleyen burjuvazinin amorf sinir uyarımlarına ihtiyaç duymasıydı, ayrıca her şeyden önce küçük burjuvazi indirimli fiyatlarla duygu tüketmek istiyordu. Bu psişik, ziyadesiyle psişik yabancı unsur teknik olarak, plastik değil de resimli ara seslerden teşvik gördü, kalın enstrümanlar, esasen mahmur veya aşırı ateşli bir ritim; bu tarz *Espressivo*'nun anıtı sıklıkla Çaykovski'dir (*Walküre*'nin[208] ilk perdesini unutmadan). Fakat elbette böylesine aşırılık romantik müziğin *sahici* ifadesi olmadığı gibi, burada da o müziğin *sahici* ifadesi *büyük teknik yapıdan* kopuk veya ona yamanmış değildir. İfade, müziğin öylesine *terminus a quo* ve *terminus ad quem*'i[209] olarak kalır ki, iyi müzik onu zorunlu olarak geliştirirken kötü müzik onun uyduruğunu buluşturur ve *Espressivo*'yu zıddına, anlamsızlığa dönüştürür. Bu nedenle, romantizmi itibardan düşürmüş olan bütün biçim-

---

205 Nibelungen Yüzüğü. Wagner'in epik opera dizisi.

206 Veya: Odin. Cermen mitolojisinde en yüksek tanrı.

207 Wagner'in kurgulayarak Cermen mitolojisine oturttuğu toprak tanrıçası.

208 Wotan'ın savaş meydanında ölenlere eşlik eden kadın habercisi. Wagner'in *Nibelungen Yüzüğü* opera dizisinin ikincisi.

209 Başlangıç ve bitiş noktaları.

lenmemiş, illegal ifadeler tartışma dışıdır; Thomas Mann'ın söylediği gibi sıkı düzenlemeden ve kural zevkinden mahrum müziğin kendi bedeninin sıcaklığı, ahır sıcaklığı, inek sıcaklığıdır. Bu romantizmin süprüntüsüdür, tam da müzikte ortaya koyduğu klasiği değildir. Kanonik-romantik ifadenin müziğini *Fidelio* kuartetinde, *Meistersingern*'deki kentette buluruz, nitekim bu ikisi en iyi inşa edilmiş eserlerdir. Onların içlendiriciliğinin ses denetimini duyulmaz kılması mümkün değildir, keza tersine, Bach'ın si minör bestesindeki, çarmıh bölümündeki gibi bir büyük mucizevî kontrpuan yapısında ona içkin bulunan *Pathos*'u duymazdan gelemezsiniz. Doğrudur, romantik müzik kendi ifadesi için bazen fuzuli (Beethoven'in pastoral senfonisinin başlığı) veya gerçekten en iyiye götürmeyen (Berlioz'dan Strauss'a programlı senfoniler) *edebiyattan* da kılavuzlar tutmuştur. Fakat bu yolla da yine müzik içi bir iş görülüyordu: Müzik verili tasvir dizisi vasıtasıyla gittikçe daha güçlü ifade kesinliğine erişmek üzere eğitiliyordu. Gerçi müziğin, gizil ifade gücünün zıddına, tüm bilinen sözlerin çok ırağında, salt edebî fantezi yardımı illüstrasyonuna indirgenmesi tehlikesi yine vardı. Burada da bütün yüksek müzik metinlerinde de metinsel ifadenin cazibesi sadece müziğin kendi davasına hizmet eder: *Sui generis* bir dil olmak, bulmak, olmak. Müziğin ifade gücünün bilinen bütün isimlerin üzerinde durması, neticede müzikteki ifadeyi değil *müziğin bizzat ifade oluşunu* tartışmaya açar. Yani *onun kastedişinin, anlam verişinin, tasvir edişinin ve görünmez fakat sözün her iki manasında kavrayıcı bir tarzda tasvir ettiğinin bütününü*. Müzik –çok sesli haliyle böylesine yeni bir sanat olarak– ancak bu istikamette, kendi dilinin saatine, kudretli ifadesiyle önceden tasvir edilmiş ama yine de henüz bilinmeyen *a se*[210] kendi şiirine yol alabilir. Bu dil elbette sadece mutlak müzikten çıkar, ona yüklenmiş herhangi bir olmuş bitmiş metinden değil. Tam da Wagner'le bir mukayeseye başvuracak olursak, büyük bir müziğe yazılan her edebiyatın müziğin isimsiz ifade gücüne nispeti, Shakespeare'in bir dramını Gervinus'un[211] yorumlamasına benzer. Müzikal ifade toplamda *şimdiye kadar bilinenden çok daha ötelere uzanan ifa-*

210 Bizzat.

211 19. yüzyıl Alman milliyetçi-liberal tarihçi ve politikacısı.

*denin vekilidir*. Değişik bağlamlarda her büyük müzikte gerçekleşmişti bu, fakat oralarda da ancak buna giden yolu açan müziğin içinde dilin saati gelip çattığında tam işitilebilmiştir. Brangäne,[212] Isolde'nin gecenin suskunluğunda pınarın sesi olarak duyduğunu ancak boru sesi olarak işitir; demek, şimdiye kadar olan müzik de, şayet müzikal şiirsellik sayesinde *a se* böyle bir kulağı delikliğe erişebilirse, *bundan sonra şimdiye kadarkilerden daha başka ifade içeriklerini işittirecek ve neşredecektir*. Bunun karşısında müziğin şimdiye dek işitilen ifadesi, bir çocuğun kekelemesi gibi, kendini yaratmak isteyen ve sadece bazı yüksek yerlerde aşağı yukarı yaratabilmiş bir dil olarak görünebilir; ne kastettiğinin sezilebildiği olsa da, hiç kimse anlayamaz onu. *Ama kimse Mozart'ı, Beethoven'i, Bach'ı gerçekten sesledikleri, dedikleri, öğrettikleri gibi duymuş değildir*; bu çok daha sonra olacaktır, bu ve bütün büyük eserlerin artçı olgunlaşmaları tamamlanınca. Yani kulaklarına peçe çekmeden, yine kendi yerinin ve zamanının müziğinin içinde, sesin henüz kendi idrakinin konuşan ışığına tam erişmediği veya onu duyuramadığı yerden gelen müziğin içinde. Sanatlar arasında müzikten akan özel bir mayi vardır, şarkısını enstrümanlara söyleten ve şarkı sözünde hem alçak seslere hem fazlasına nüfuz edebilenin ve henüz kelimesiz olanın zikrine uygun. Ütopik bir sanat olan müzik, çoksesli haliyle çok genç olan bu sanat, böylece kendisi de ütopik olan bir kariyere, baştan ayağı biçimlendirilmiş *Exprimatio*'ya[213] doğru (içli veya tasvirci olanın yerine böyle bir *Espressivo*'nun içinde) yol alır. Bu ifadedeki ütopiklik, *keskin kulakla anlaşılan, müzikteki dilin saatidir*; her pınardan fışkıranın az çok uygun bir görünüşe kavuşmadan önce maddi ses yapısına nüfuz etmeyi sağlayan parolasıyla bir *Poesis a se*'dir. Bizim ve her şeyin nüvesine uygun olan şey henüz dışarı çıkmış değildir; onun duygusal ama sadece duygusal da olmayan vicdanı, onun büyük ustalarda rastlanan ritmik-melodik çağrısı: neticede buna müzik denir. "Kendimize ad verebilseydik başımız göğe ererdi ve yegâne öznel teurji[214] de müziktir" (Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, 1918, s. 234), yani, insana

212 Wagner'in *Tristan ve Isolde* operasında bir Isolde'nin hizmetçisi.

213 Ifade, anlatım.

214 Tanrısal etkinliği keşfetme ve onla ilişkiye geçmeye dönük ritüeller.

en benzer Asl'ın şarkısını, niyazını önüne koyan müzik. Bu şarkı ve onun ifadesi özneldir, başka sanatlardakinden, şiir dışında, daha özneldir; bu bakımdan duyuların/duyguların, bilhassa beklenti duyularının/duygularının hermenötiğine en iyi nüfuzu müzik deneyimi sağlar. Fakat müzik başka bir anlamda daha, onun *ifadesinin, duyuları/duygularıyla halihazır toplumu ve vuku bulmakta olan dünyayı* yansıtan *duyusal/duygusal aynayı* yansıtmakla kalmayıp, vuku bulanın öznel bir 'dış'ı olarak öznel *ocağına ve failine* yaklaşması bakımından da manidar biçimde özneldir. Bu fail, belirlenmiş halde bulunan her şeyin ortasında henüz mayalanmaktadır ve henüz ifadeye kavuşmamış, nesnel biçimde ortaya çıkmamıştır; demek müziğin ifadesi de henüz mayalanmaktadır, henüz bitmiş, tanımlanabilir biçimde ortaya çıkmamıştır. Müziğin ifade kazanmış, şekle şemaile bürünmüş içeriğindeki nesnel-belirlenmemiş olan, erdemin (geçici) gölgesidir. Olmakta olanın kaynayan varoluşsal çekirdeğiyle (anla) en yoğun ilişkiyi kuran ve onun ufkuna en fazla uzanan şu Ön-Görünüş sanatıdır böylelikle; – *cantus essentiam fontis vocat.*[215]

### *Kanon ve yasalar dünyası olarak müzik; küreler âhengi, daha insanî kılavuz yıldızlar*

O oranda zorunludur, sesin esintisiyle iyice ayık ve serinkanlı meşgul olmak. Burada zanaatın itibarı hep yüksekti, ressamlar arasında zeval bulduğunda veya tamamen unutulduğunda bile. Bir blok flütü çalmayı bile öğrenmek gerekir, valsin, cazın bilinmesi gereken kuralları vardır, her hata işitilir. Yine de müzik zanaatı, içli büyücülükten ırak olan müzik, hiçbir zaman kendi başına veya soyut olmadı. Daha Syrinx'ten beri, insanî ihtiyaçları, toplumsal olarak değişen ödevleri oldu. Tam da böylesi cemiyet ehli bir sanatın araçlarının ve tekniklerinin dönemin toplumsal ilişkilerince bunca koşullanıyor olması, toplumun asla kendinden menkul veya doğal olmayan sesin maddesine dahi ne kadar derin nüfuz ettiğinin göstergesidir. Ahenkli, oktavlara kıstırılmış hararet tarihsel olarak inşa edilmiştir, öyle ki birkaç bin yıldan geriye gitmez. Ana notanın, gelişmenin, yinelemesiyle iki tema-

215 Şarkı söylemek, çeşmeyi var olmaya çağırır.

nın çelişkisine dayanan sonat biçiminin ön koşulu kapitalist dinamiktir, katmanlı, tamamen gayrı dramatik füg'ünki ise zümrevî-durağan toplum. Atonal denen müzik, güç burjuva çöküş döneminden başka hiçbir devirde mümkün olamazdı, cüretkâr bir çaresizlikle mukabele eder bu çöküşe. Sakin, sıkı diziler oluşturmak üzere ahenkle ahenksizlik, modülasyonla[216] kadans arasındaki dinamik ilişkiyi geride bırakan on iki ton sistemi, serbest rekabet çağında düşünülemezdi. Evet, müziğin ancak 1600 sonrası tarihi, hatta ancak 1750 ile 1900 arası, ahenksizlikle kadansın tarihiydi. Sadece ifadeler değil, müzikal biçimler de, insan-insan ilişkilerinin hâlihazır durumuna ve onun yansımasına bağımlıdır. Elbette çok defa işitilen ifadeye bağlı, şeyleşmiş, müziğin *Humanum*'undan bile tuhaf biçimde kopuk bir yansımadır bu. Tam da bundan ötürü, sanki iki tarz müzik varmış gibi bir görünüm ortaya çıkabilmiştir: şarkıyla tüketilen ruhsal duygunun müziği ve neredeyse mekanik biçimde özerk, saf biçimin müziği. İkisi arasındaki çelişki sadece müzik eserinde değil müzik kelimesinin değişik, hatta birbiriyle telif edilemez anlamlarında da görünür. Bu kelime bir keresinde *tamamıyla biçimlendirilmemişi*, salt ruh halini tanımlamakta kullanılır, sesin tekinsizliği de buna uygundur; bir başka keresinde ise tersine, ruh halini değil sesi idare eden terkibî-öğrenilmiş *ustalığı* tanımlar. Bir keresinde müzikallik, Schiller'in kendine dönük gözlemindeki gibi, yaygın müphemlik demektir: "Belirli bir müzikal ruh hali önden gider, şiirin fikri ancak onu takip ederek gelir bende." Hegelci Christian Weiße bu durumu kendi estetiğinde müziği sanatların en alt sırasına yerleştirerek ifade etmiştir; öyle ki, idealin ruhu sesler dünyasında henüz surete bürünmemiş haliyle kendi kendini örüyordur ve ancak plastik sanatlarda kendini ortaya serecek ve ancak şiirde yoğunlaşarak ifade kazanacaktır (karş. Lotze, *Geschichte der Ästhetik*,[217] 1868, s. 455 vd.). Başka bir keresinde ise müzikallik inşa edilmişliğin en yüksek derecesi sayılır, hatta sanki bir tür yanlış anlaşılma sonucu sanatın kesinliksiz işleyişinin içine düşmüş –Saul'ün peygamberler arasına düşmesi misali– bir parça matematik akıl gibidir. Ortaçağ öğrenim düzeninin *Qu-*

216 Eksen (ton) değiştirme.

217 *Estetiğin Tarihi*.

*adrivium*'unda[218] müziğin mevkii burada da etkisini gösterir: Müzik, aritmetik, geometri, astronomi ile birlikte bir bilimi oluşturuyordu. Bu sanata *Quadrivium*'daki yerini veren hatta onu çok yukarıda, kozmik güçlerce düzenlenmiş bir bilim mertebesine yükselten, Pisagorcu matematik-astronomik müzik teorisi idi. Buna göre müzik biçimsiz bir gürültü veya sıcak, sisli bir tatmin sayılmıyordu; Kepler onu yıldızlara, en yalın haliyle, onların dünyanın da en nesnel döngüsünü oluşturan deveranına bağlıyordu. Gönülden kabarıp gelmez de gezegenlerden aşağı akar, ilkin yeryüzünün, sonra insanların üzerine: "Dünyanın ruhunun eseri ve mukadderatı, dünyayı terletmektir, yağmur oluşsun ve yeryüzünü bizim faydamıza ıslatsın diye. Onu semavi bir musiki misali bu eseri meydana getirmeye iten âmiller vardır; o müziği çalan dünyanın ruhu değildir, semanın ıslığı nağme verir... Astronomik âmilleri müzikle mukayese etmemizin nedeni, arz dairesinin âmillere bölünüşüyle monokordun[219] armonilere bölünüşünün orantılarının aynı olmasıdır" (*Johannes Kepler in seinen Briefen*,[220] 1930, I, s. 289 vd.). Yani müzik ruh hali anlamında tamamen müphemleşirken, orantı anlamında, beste anlamında da, öteden beri matematikselleştirilmiştir. Ruh hali olarak müziğin, kendisini aklen kavranabilir biçimde düzenleyip hatta gitgide plastik sanata, şiire intikal ettikçe artık müzik olmaktan çıkarken, biçim olarak, orantı olarak müzik, kendisini yasallıklara uygun biçimde dışavurduğu ve kozmografikleştiği ölçüde tam anlamıyla müzik olacaktır. Ruh hali olarak müzik ruhun kuyusunda kalır, hatta bütün sanatlar içinde en fazla yeraltına ait sanat olarak görünürken, *Musica mathematica* denen tarz, tamamen uranik[221] hale gelir, semaya çıkar. Bunlar, daha üst teorik düzlemde ona akraba olmakla birlikte, ifade ile biçim arasındakinden çok daha başka çelişkilerdir. Bu durumun etkisi, müzikal zanaatın, ifade içeriklerinin nadir olduğu çağlardaki muazzam ince işlenmişliğinin bilhassa kolay şeyleştirilmesidir. Müzisyenin kendi

218 Latince "dört yol". Dört temel matematik dersi: Aritmetik, geometri, astronomi, müzik.

219 Müzikal sesler arasındaki matematik ilişkilerin ölçeği.

220 Johannes Keppler'in Mektupları.

221 Astrolojinin ilham perilerine has; Afrodit'in sıfatı.

içinde bir şamanla bir mühendisi birleştirdiği söylenmiştir; tek başına mühendis gerçi, romantik mübalağanın itibardan düşmesinden sonra, daha modern bir etkiye sahiptir. Nitekim zanaat yönünün taşıdığı ifade misyonu inkâr edilir ve müzik tamamen ses fiziğine bağlanır – çok üst düzeyde gelişkin bir fizik olsa da bu. Burada sorun yalnızca ifadesiz melodi değil, *–özerk kanon idealinden ve mükemmellik imgesinden hareketle–* Ben'siz melodidir, yasallığı olmayan müziktir. Burada Pisagorcu, Keplerci arka plan karanlığın içinden hep kendini duyurur: Müzik insanların dışındaki bir düzen içinde birbirini izleyen veya dönenen sesler dokusu olarak görünür. Bu düzenin kendisi en ayık düzen olabilir, salt tesadüflerin üzerindeki bir yasa da olabilir; temasını bir kedinin piyano üzerinde yürürken tuşlara basışından alan Scarlatti'nin kedi füğü bunun ayrıcalıklı bir örneği olarak zikredilir. Düzen, iyice yüce bir biçimde insan dışı olabilir; bu durumda anlatımcı müzik biçimindeki görünüşü dahi yasallık sevinci sayesinde hor görülmez, Bruckner'in 6. Senfonisi'nin *Adagio*'sunda üç oktav boyunca süren gamla yavaşça altın kovaya[222] uzanması gibi – harareti iyi ayarlanmış ses fiziğine dayanan ve başkaca bir şeye de dayanmayan müziksel varoluşun (Beethoven'de bile Pastoral'in finalinde benzer bir şey vardır) sevilen bir örneğidir bu. Genelde, sözümona insan dışı bir düzen, müziği ifade olarak reddetmekten ziyade geride bırakır, en azından onu ikame eder. O zaman müzik psişik ifade yerine *kozmik kopya olarak, kozmik ilişkilerin yansıması olarak* görünür; aşağı yukarı, dünyanın inşasını taklit ettiğinde mimarînin en büyüğe ve mükemmele eriştiğine inanması gibi. Biçimci müziğin elinde her ne kadar bir model olarak dünya inşaatı yoksa da, öznesiz bir düzene yani varoluş olarak müzik yerine yasa olarak müziğe olan imanı vardır. Ahenk öğretisi ve kontrpuan buradan bakıldığında hem özerk hem şeffaf görünürler, daima matematiksel-fiziksel olanı gösteren bir şeffaflıktır bu. Sayılar ve formüller işitilemeyeceğine göre en azından mekanik olaylarda, dinamikte ve statikte rastlanabilen kuvvetler müzikle algılanabilmelidir; iniş-çıkış, enerji boşalması, denge vesaire. Sonatların konu ve yapı olarak ikiye bölünmesine

222 Goethe'nin *Faust*'unda: "İnip çıkan meleklerin birbirlerine altın kovayı uzatışları..."

rağmen, burada sadece doğanın diyalektiğinden söz etmiyoruz. Müzik aracılığıyla işitilen insanî bir şifre olarak doğa da, tek yanlı hale gelen bir dışsal dizi açısından devre dışıdır; çünkü *böyle salt şeyleşmiş bir yasa öğretisinde* ufukta mekanikten, sekülerleştirilmiş eski Kepler doğası içindeki bir araçsallaştırma refleksinden başka bir şey görünmez. Böylece, geç-burjuva ifade-karşıtı müzik teorisi ve onun biçimi şeyleştirmesi, –belirgin bir altyapı atfıyla–, insan dışı olanı kolayca insana karşı olana dönüştürür; nesnellik münhasıran yabancı/dışsal bir yasallık olarak yorumlanır. "Müzik, âşık ruhların melûl gıdasıdır", der Shakespeare; fakat tözselleştirilmiş kedi füğünden peri Syrinx'e giden bir yol ve kendini aşmaya, ütopik kaynağın ve varoluşun tınısına giden bir yol yoktur. Bu ayrım yine de yapaydır, tıpkı hakikatte ikisi bir olan ve memnuniyetle yan yana duran ifade ile iyi biçim arasındaki ayrım kadar yapay ve soyuttur. Benzer biçimde ahenktar-kontrpuan yasallığın dünyası olarak müzik ile, ütopik varoluş tınısı olarak müzik arasında da ancak yasallık dünyası, yani araçların özgül mükemmelliği şeyleştirilip mutlaklaştırıldığında çelişki doğar; ancak hedeflenen imgedeki o en iyi müzik, lâkapsız bir müzik içinde, salt melodik-kontrpuan neticenin kendiliğe dair güvencesine kapılarak yitip gittiğinde; ancak kontrpuan kulağa hitap eden türden bir biçim fetişi haline geldiğinde. Bu mutlaklaştırmadan kaçmıldığında ve herhangi bir ifade taşıyan hiçbir şeyin hissedilmediği müzik ortaya çıkmayıp ona tekabül eden bilim de ortalığı kırıp geçirmediğinde, müziğin o derin ve uzun erimli yönelimi tam da o *biçim öğretisinden* serpilip çıkar ve yola koyulur. O zaman zanaat sesin salt esintisine ve hiçbir yere oturmayan sıcaklığına karşı *pekâlâ bir yasallık dünyasına* aracılık eder, fakat *otomatik işleyen bir dünya değildir bu,* Kanon teşkil etmeyen fakat kanonikleşen *Mozartçı, Bachçı, Beethovenci insanîliğin dünyasıdır*. Bu arada mutlaklaşmış bir zanaatın son şeffaflığını teşkil eden müziğin evrenle rabıtası, yani küreler arasındaki gitgide sekülerleştirilen ahenk bile artık bir zarara yol açmaz hatta en iyiye hizmet eder. Doğanın da pastoral'le yani insanî bir anlamla seslendirdiği en iyiye ve ön-tasvire.

Böylelikle ses uzaklara açılır, bu yolculuk için teçhiz etmiştir kendini. Biçimlendirilmiş ses kesin kurallara ve muhkem bir id-

rake maliktir, bundan ötürü ressamlar onu öteden beri kıskanırlar. Müzik zanaatı bütün esnaf zümreleri içinde *en erken rasyonelleşendi*, yalnızca üstatların ampirik olarak sınanmış el becerilerine ve meslek sırlarına dayanmıyordu. Leonardo ve Dürer'in deneylerini yaptıkları doğru nispetlerin kuralları ve bunları ölçme sanatı, çoktan beri, *mutatis mutandis*, müziğin kanon'unda mevcuttu. Bu faydalı rasyonelleşmenin temel bir nedeni, müziği bilim olarak sunan antik gelenekti. Böylece müzik ortaçağ üniversitesinin yedi *artes liberales*'inden[223] biri olarak *Quadrivium*'a katıldı. Elbette bu geleneğin, sayısal ilişkilerin abartılması gibi pahalı bir bedeli vardı zira müzikal pratikle hemen hiç ilişkisi bulunmuyordu, dahası Pisagorcu spekülasyonlar ona ayak bağıydı. Yine de bu rasyonelleştirme töresi 11. yüzyılda başlayan çokseslilik için bir şanstı; Pisagor değil ama skolastik eğitim ve düşünce biçimine yakınlık, Burgundlu-Flaman kontrpuancıların inşa ettiği incelikli mucize eserleri mümkün kıldı. Ressamlar atölyelerde ampirik yollarından geçiyorlardı, taş ustalarının çoğun ölçüm sanatıyla sözlü aktarıma dayanan Gnosis'in[224] sırlı beraberliğini yaşatan locaları vardı, fakat aynı zamanda daha zengin çokseslileri yansıtan rasyonel teori kitapları da bulunuyordu: Jean de Muris'in, Lüttichli[225] Jakob'un 1330 tarihli *Speculum musicae*'si, Vitryli Philipp'in *Ars nova* ve *Ars contrapuncti*'si. Ve şimdiye kadar hiç izi sürülmemiş olmakla beraber kontrpuana bugüne dek taşıdığı gururlu rasyonaliteyi kazandıran bir bağlantı meydana çıktı: *skolastik mantıkla, daha doğrusu onun birleşim biçimleriyle* olan bağlantı. *Ars musica*'sında Yunan müzik bilimini aktarmış olan yazarın, Boëthius'un, aynı dünyaya ve çok defa aynı insanlara Aristoteles'in mantığını çevirmiş ve yorumlamış olması manidardır. Abelard Boëthius'u müzik meselesinde her vukufun temsilcisi olarak övmüştür; bu hüküm Abelard'dan sonraki kontrpuan yüzyıllarında değişmiş olsa da, bunun yerine yine ilk olarak Boëthius'un aktardığı bir hüküm cümlesinin çok yanlı *conversiones* ve *contrapositiones*'inin[226] otoritesi geçmiştir. Kontrpuandaki

223 Özgür sanatlar.

224 Sezgisel bilgi; dinsel 'saklı' bilgi.

225 Lüttich: Belçika'daki Liège şehri.

226 Değişimler ve zıtlıklar.

sanat kuralları ile mantıktaki hakikat kuralları arasındaki fark, bu çapraz bağlantıya engel değildi. Çünkü yedi özgür sanattan biri olarak müziğin *Quadrivium*'daki mertebesini bir kenara bırakırsak, skolastik mantık Aristoteles'teki gibi bilgi teorisine yönelik olmaktan çoktan çıkmıştı. Daha ziyade, özellikle hüküm tevillerinde, Petrus Hispanus'un ders kitaplarından beri, biçimsel bir tutarhlık öğretisi yönünde gelişmişti. Kontrpuanda temanın birçok çok sesle değişik çeşitlemesidir, *ex una voce plures faciens;*[227] tersine çevirmeyle, taklitle, geri dönüşlerle vs. Skolastik mantık biçimsel hüküm unsurlarının çeşitleme ve birleşimlerini öğretiyordu, *ex uno judicio plures faciens;*[228] değiştirerek, zıtlaştırarak, tabi kılarak, modal sonuçlar çıkararak vs. Bu çıkarımlara, öncüllerin değişik birleşim imkânlarını sunan sonuç çıkarma biçimleri veya sonuç çıkarmakta başvurulan unsurların değişik tarzları eklenir; birleşim teorisi daha İskenderiye'de matematiğe dayanarak geliştirilmişti. Füglerin (14. yüzyıl İtalya'sında *conseguenza*[229] da denirdi bunlara) ve skolastik mantığın "mozaik oyununun" "matematik işlemlerini" kıyaslarken elbette fazla ayrıntıya inmek mümkün değildir çünkü bunların maddeleri fazlasıyla farklıdır. Fakat Petrus Hispanus'dan beri mantıkta da esasen biçimsel doğruluğun gelişmesinin ruhu olan ruh, iki alanda da dikkat çekici derecede yakındır. Gelişme ve yaratımın yeni rasyonalizminden farkh olarak açılım ve kapsamanın rasyonalizmidir o ruh. İşte bu miras müzikal biçime andığımız tehlikenin dışında manalı bir haysiyet kazandırır – özellikle de sadece cisimleştirilmesine hizmet ettiği fasih ifade yapısıyla bağlantılı olduğunda. Şimdi yine tüm müzikal yasallık hazzının en ünlü dayanağına dönelim: *küreler âhengine ve onun kızı olan kozmik müzik teorisine.* Zira onun mitsel-ütopik arketipi içinde, salt ses yasalarının görünüşteki ilişkiselliğine dönüştürülmüş bulunan yarım Pisagor'unkinden başka bir öz vardır. Bu öteki özün kabuğunu kırmak gerekir, insanî bir temelde, bizzat kozmik müzik teorisiyle de kırılmış bir bağıntı içinde. Bu teori haddinden fazla zaman hüküm sürmüş fakat ses zanaatına kendisi hakkında büyük

227 Tek sesten birçok şey yapmak.

228 Tek hükümden birçok şey çıkarmak.

229 Sonuç, tutarlılık.

düşünmeyi de öğretmiştir. Üçüncü ve altıncı perdelere koyduğu Pisagorcu yasakla müziğin gelişmesine ket vurmuş fakat buna rağmen meydana gelen gelişmeye muazzam bir ilişkiselliğin hırsını vermiştir. Şifasız yıldız mitosudur fakat müzikal mükemmellik düşüne, dünyayı inşa etmenin sözde kanonunun nicedir mimarîye verdiği şeyin mütekabilini vermiştir (karş. yukanda 38. Bölüm, "İnşaat loncaları veya tatbikattaki mimarî ütopya" başlıklı kısım). (Hz. Süleyman Tapınağı'na kadar uzanan) bu kanonun etkisi çok defa salt şiirsellikle veya gizli okullarla sınırlı kalırken, skolastik aklın kendisinde, başlangıcından çok daha ilerisine kadar, semavi müzik ideal örnek olarak dünyevî-âlimâne müziğe bağlanıyordu: "Erken ortaçağ müzik teorisi küreler müziğinin ve bizzat Pisagor Okulu'nun öyle sadık bir takipçisiydi ki... kilise babalarının vaz'ettiği, kilise müziğinin tanrıdan geldiği ve semavi orduların şarkı söyleyişini örnek aldığı savı, belirli bir felsefî dayanak buluyordu" (Abert, *Die Musikanschauung des Mittelalters*, 1905, s. 154). Müziğin Süleyman Tapınağı, gezegenlerin şarkısıydı, Augustinus'tan beri meleklerin şarkısı; Pisagorcularm gezegenler arasındaki mesafelerle denkleştirdiği entervaller, artık *ordines angelorum*'a[230] tekabül ediyordu. Gezegenlerle bağlantı Hıristiyanî açıdan da asla koparılmıyordu: Hıristiyan kilise şarkılarını temellendiren Ambrosius, sır dolu dünya müziğinin, dünyevî müziğin kadim ve ön örneği olduğunu öğretiyordu; gezegenler şarkısını (gökler tanrının ebedîliğine medhü senalar eden) taklit eden Kral Davut, psalmodi[231] sanatını başlatmıştı. Yunan makamlarının en nüfuzlu yenileyicilerinden olan Karolenjli müzik âlimi Réoméli Aurelian, sekiz makamı pekâlâ göksel hareketlerle bağdaştırıyordu ama onun müzik disiplini önce şunu öğretiyordu: "*In hoc (sc. cantadi officio) angelorum choros imitamus.*[232]" Böylece müziğin yapısı, Ptolemeus'la mistik intişarın buluştuğu kademeleriyle, hem kozmik hem kutsal oluyordu. Daha Boëthius'un öğretisinde, yukarıdan aşağıya doğru şu düzen vardı: *musica mundana*, evrenin ölçü ve sayıyla belirlenen hareketi; *musica humana*, bedenle ruhun âhengi; *musica instrumentalis*,

230 Meleklerin düzeni.

231 Şarkılaştırarak Zebur okuma.

232 Böylelikle (şarkı söyleme disipliniyle) melekler korosunu taklit ediyoruz.

intişarın en aşağı, işitilebilir düzeyi. Semavi yedili dizi entervallere ve makamlara, melekler korosu kadim Hıristiyan antitonal[233] ve responsorial[234] şarkılara tekabül ettiriliyor, yeniliğin kendisi yani çoksesli kanon bile küreler müziğinin yol gösterici imgesi olmadan geliştirilemiyordu. Arap müzik teorisinden (Al Farabi) çiçek veren ağaç teşbihi gelmişti, ağacın dalları sayılarla güzel bir ilişki içinde bulunmalı idi, çiçekler iki ses arasındaki uyumun değişik tarzları, meyveler tatlı ahenkler idi (karş. Abert, I, s. 175). Dünya ağacı teşbihi, muhtemelen gezegen küreleriyle ilgili olandan çok daha eski, kadim bir Şark teşbihidir fakat müziğin yeni örülen gotik örgüsüyle birleşmiştir. Nitekim ölçücü Paduali Marchettus 1300 yılı civarında bu teşbihe başvururken, bunu melodinin bir notasına, yukarı partide farkh uzunlukta birkaç notanın karşılık geldiği şarkı söyleme sanatından, yani başlamakta olan kontrpuandan bağımsız yapmıyordu. Böylece müziğin kendisi çok sayıda alt bölümleri olan bir yapıya ve çok dallı bir ağaca dönüşürken, bu çokseslilik ve onun dal budak sarması, astral düzenin dışına çıkmamıştı: Çok ritimli, çok sesli *Continuo*'da da meleklerin koroları yer alıyordu. Müzik biçiminin tamamen yeni olmasına ve sona ermekte olan ortaçağda küreler âhengine karşı yükselen şüpheye rağmen böyleydi bu. *Musicae mundanae*'nin kasıtlı bir taklidi, –en iyi taklit–, zikrettiğimiz kontrpuancı Vitryli Philipp'in motetlerinde[235] bulunur. *Ars nova* yani burjuva özgür fantezi sanatı olarak ortaya çıkmalarına rağmen melodiler sıkı bir tek biçimlilik içinde ve periyodik olarak akarlar, ritim değişmez, bu yıldızların deveranının bilinçli bir "taklididir". Bunun teorik temellendirmesi aynı dönemde, andığımız Lüttichli Jakob'un kademeli dünya imgesini seslerle tastamam özetlediği *Speculum musicae*'sinde yapılmıştı. Müziğin evrenselliği savunuluyor ve skolastik olarak düzenleniyor; bu evrensellik "*res transcendentales et divinae*"den[236] yıldızlara, insanlara, hayvanlara, bitkilere, taşlara, baştan aşağı tüm dünya katedralini kapsıyordu. Gökte yansıtılan zümrevî dünya imgesi yıkıldığında da, küreler

233 Tonsuz, tona uygun olmayan.

234 Koro ile rahip arasında diyaloga dayanan.

235 Katolik kilise müziğinde bir şarkı türü.

236 Aşkın ve kutsal olanın krallığı.

âhenginin sanattaki çınlaması sona ermedi. Lorenzo Shylock'un kızına yıldızları açıklayıp gösterdiği "tatlı âhengin dokunuşları"[237] değildir yıldızlar; hafızanın şu yüce ses suretleri de değildir: "Güneş eski tarzında ses veriyor/ Kardeş kürelerle yarışarak şarkısını söylüyor."[238] Dünyayı tanrılardan arındırmış olan doğa bilimi de başlangıcında Pisagorculuğun derinlerine saplanmıştı. Eski dünya imgesinin yıkıcılarından biri olan Kepler bile küreler müziğinde ısrar ediyor hatta onu kendi zamanının kontrpuanıyla betimliyordu. *Lyra Apollinis vel Solis*,[239] Kepler'de tastamam çok sesliliğiyle barok orkestrası olmuştur: "Demek göksel hareketler,... altı sesli cümlelerin (tek tek seslerin altı gezegeni temsil ettiği) durmak bilmez bir ses uyumundan başka bir şey değildir" "ve bu notalarla zamanın sonsuzluğunu tanzim eder ve kesintiye uğratırlar. O halde yaratıcısının taklitçisi olan insanın kadimlere kapalı olan çoksesli şarkının idrakini bulmuş olması garip değildir. Böylece o, dünya tarihinin kesintisiz akışını bir saatin küçücük bir kesirinde sanatlı bir çoksesli örgüyle tasvir etmekte ve böylece tanrıyı taklit eden müziğin ona sunduğu, tanrının eserinden duyduğu yaratma neşesindeki en tatlı vecd duygusunun tadına bakmaktadır" (*Harmonices mundi*, V, 7. Bölüm). Sonunda, beklendiği üzere; romantik doğa bilimi de eski göksel büyüye katkıda bulundu, bunun en duyulabilir olanı Schelling'dedir. Onun *Sanat Felsefesi* yine astronomik tarzda "ritmin, âhengin ve kontrpuanın en yüce anlamını açığa çıkartmak" ister. Bu arada ritim ve tek sesli melodi, antik çağdaki gibi gezegenler dünyasına, ahenk ve kontrpuan ise, karmaşık hareket sayıldığından, kuyrukluyıldızlara tekabül ettirilir. Fakat bunun haricinde tüm astronomik müzik teorisi bir defa daha yinelenir, tabii kozmik yapılanması oranında da çağdaşı olan müziğe alabildiğine yabancıdır: "Ahengin ve ritmin kanatlarında göksel cisimler salınır; merkezcil kuvvet ve merkezkaç kuvvet dediklerimiz işte o ritimden, bu ahenkten başka bir şey değildir. Aynı kanatlardan doğan müzik uzamda salınır, sesin ve tonun şeffaf gövdesinden işitilebilir bir evren dokumak üzere" (*Werke*, V, s. 503). *Küreler âhenginin tarihi dai-*

237 Shakespeare'in *Venedik Taciri*'nden

238 Faust'tan.

239 Apollo'nun veya güneşin liri.

*ma müziğin kanonik dünya inşasının, bununla beraber Süleyman Tapınağı'nın müzikteki inşasının*, yani niyet edilen en yüksek biçim ütopyasının inşasının *tarihidir*. Bu biçim ütopyası ütopik açıdan tabii mekâna mesafelidir, halihazırda olandan başka bir yere aittir onun arzu düşü. Arzu zamanının, demek gerçek ütopyanın da, küreler âhengindeki bu dönüşümlere, yaradılışın ahenkli mükemmelliğine nüfuzu, ancak onun arzu düşü sadece melek müziğiyle değil *müstakbel Kudüs'ün* müziğiyle dolmaya niyet ettiğinde mümkün olur. Bütün bunlara mesut bir sonun arifesine dair hikâyelerde rastlarız; veda eden, iyilikle geçip giden, öte dünyanın yaklaşan sevincinin şarkısını işitmeyi başarmış görünüyordur. Bu ayrıca baroğun derinlerine kadar uzanan müzik mucizelerinde soluk alır, çok sayıda örnekten bir tanesini verecek olursak, Joachit[240] ve Gül Haçlı Sperber'in 1660 tarihli *Von den drei Seculis*'inde[241] olduğu gibi: "1596'da Kudüs'te tesadüfen kapısız bir şapel bulduklarında, içerden Anglikan veya semavi bir müziğe yakın, lâtif, âhenkli bir ses işitilmişti. O zaman, dünyevî müziğin sadece başlangıcını teşkil ettiği semavi müziğin tamamıyla ve yüreklerde kesintisiz bir sevinçle dinleneceği yeni *Saeculum*'un[242] ve sevinçlerle dolu çağın birkaç yıl içinde başlayacağından kimse kuşku duymamıştı." Ayrıca hiç de sapkın olmayan muhitlerde, Papa IV. Pius'un Palestrinalı Marcellus ayinindeki anılan çağrısı da hatırlardadır: "Dünyevî Kudüs'te bir Yuhanna, Havari Yuhanna'nın semavi Kudüs'te peygamberce bir coşkuyla işittiği o şarkıya ait bir duygu veriyor bize." (bkz. yukarda, s. 975). Bu tarzı takip eden bir yankı Pfitzner'in *Palestrina*'sında da bulunur, birinci perdenin sonunda, Marcellus ayininin yaratılışı tasvir edildiğinde: bir melek sesi, sonra birkaç melek, ardından melek korolarının baş döndürücü basları, "ilhamı almış" olana şarkıyı söylerler. Bruckner'in azametli triadı[243] da semavi tahta çıkışın gerçekten hâlâ iman edilen arka planını anlatmak ister, *Te*

240 13. yüzyılda yozlaşan kiliseye karşı Hıristiyanlığı dinin kuruluşundaki haline döndüreceğini söyleyerek peygamberlik ilan eden Fioreli Gioacchino [Joachim] tarafından kurulan bir tarikat. Tarikat daha sonra Fransiskenliğin ana akımdan kopan katı unsurları tarafından devralındı.

241 Üç kutsala dair.

242 Bir insan kuşağının yaşam süresine tekabül eden zaman kesiti.

243 Temel ses, üçlüsü ve beşlisinden oluşan üç sesli akor dizilimi.

*Deum*'unu[244] kat etmekte olan beşlilerle bölünmüş oktav atlayışı melek seslerinin bir yankısı gibidir. Ve şimdi: *Gerek astral gerek Hıristiyan-astral arzu yönelimindeki* tözselleştirilmiş mitsellik, teorik açıdan da bugüne dek ölmemiş olmakla beraber bütün tartışmaların ötesinde bir aşikârhk taşır. Müziğin bu şifasız astral mitosundaki olumlu yan, o müziğin kırılmasını, insanî-ütopik açılımını tanımlayan olumluluk, yine de görmezden gelinmemelidir. Hakiki müziğin çok büyük düşünülmüş biçim ilişkiselliği doğru değerlendirilmelidir – fakat *makanthropos'a*[245] *yönelik* somut-ütopik *işlev değişimiyle*. Elbette ahenktar yıldızlar vardır ama ancak insan isimleriyle oluşmuş yıldızlardır bunlar. Elbette ahenk öğretisinde ve kontrpuanda yüce düzenler vardır ama bunların adları Mozart veya Bach veya Beethoven'dir, içerikleri de bu kategorilerle dışavurulan *Existere*'dir,[246] tınının yakın aracılığıyla. Ahengin değilse de ritmin ve kontrpuanın elbette şeffaf bir ilişkisi vardır, fakat bu şeffaflık bu biçimlerin kendisinin herhangi bir rabıtasız yapısal özelliğinden, hele o kadar zaman iman edilen evrenin müziğinden değil, büyük müzisyenlerden ve onların bu biçimlerde kendini nesnelleştiren Her Şeyinden kaynaklanır. Böyle bir nesnelleştirme vuku bulduktan sonra, yüksek yasaların krallığı anlammda değil ama Mozart veya Bach veya Beethoven'de ifadesini bulduğu gibi sesli-ütopik özne-nesne içeriği anlamında bir kontrpuana müracaat edilebilir – bu İç sayesinde bir evren de ses verecektir. Peki müzik olarak yankı veren sözümona dünya tapınağı? Böylesine özneye bağlı görünen bir sanatın sesli bir 'özel'lik olmasını engellediği için yardımı dokunmuştur. Küreler âhenginin hizmet ettiği ve edebileceği en iyi şey budur: müziği salt iç ışığın alanından, hatta salt psikolojiden çekip çıkarmıştır. Ama "kozmik ölçülü" mimarlık bile öncelikle ve nihayetinde toplumsal ihtiyaçları ve insanî ölçüleri esas aldığını nasıl asla unutturmadıysa, gizil özneyle ve ona tekabül eden nesneyle başka hiçbir sanatta olmadığı kadar rabıtalı olan müzik de bunu hiç unutturamaz. Müzikte aranan ve kastedilen dil halihazır tasvirlerin ve bu tasvirlerdeki olmuşlukların yukarısında, bunların,

244 Erken Hıristiyanlık döneminde dua ezgisi.

245 Makro-insanî; 'büyük insanlık'.

246 Var olacak olan.

başka bütün sanatlarda olduğundan çok daha ilerisindedir. Bu dil duygu içeriklerinin kesin addedilen bilinenlerini ve manzaradaki bütün kesin-sabit olmuş bitmişleri aşar; müziğin şarkıda, oratoryoda, operada yalnızca bir metne refakatçi olarak yankılarla sönümleniyor göründüğünde de yapar bunu. Müzik gerçekliği, resmin ama çok defa şiirin de henüz gemleyemediği veya kavrayamadığı "doğalaşmasının" hâlelerinin görünümleriyle yansıtır. Vukuflu sesin bu duygulu olduğu kadar aydınlatıcı da olan ifadesiyle böylece aktardığı şey yoğun bir köktür, bu kök toplumsal eğilimin veya –pastoral çeşitlemeleriyle– bir ses sureti olarak kulak misafiri olunan doğa-dünyasının sinyalini verir. Böylece müzik, beste sanatındaki yasallık hazzı olarak da ve tam da bu yanıyla, tüm varoluşun insanî ve insana akraba sinesini dolduran ferasetli dilini, *in realitate*[247] *dürten sükûnetsizliğe* ve *şafağı söken imkâna* doğru ilerletir. Bu arada müzik kuşkusuz kendi yoğunluğu bakımından hem salt hayvanî kan sıcaklığının, hem de ufuklarının devasalığı bakımından fazlasıyla ucu açık olanm, henüz genel olarak belirsiz olanın tehdidi altındadır fakat her iki tehdit de onun onca derine inmeye ve onca ileri gitmeye cesaret eden ifade erdeminin (geçici) karanhk yüzünü oluşturmakla kalır. Her şeyden önce: Gregoryen korallerden beri müzik ahlâkî düzen eğilimine ve –küreler mitosu ve yıldızlar olmadan da– ses veren bir âhenge uyarlanmıştır. Müzik tarihsel açıdan olduğu kadar maddî açıdan da esasen Hıristiyan bir sanat olarak gösterir kendini, onun küreler âhengi aynı anda hem çöküyor hem açılıyordur: *dünyada henüz başarılmamış öz-yaratımın pınarından gelen sese* doğru.

### *Ses ressamlığı, tekrar doğanın eseri, müziğin yoğunluk ve ahlâkı*

Sesin mutlaka dışsal bir şeyi anlatabilmesi ve onunla irtibatlandırılabilmesi, kendiliğinden olmaz. Gözlerin haber verecek bir şeyinin kalmadığı yer, başka bir dans halkasının kurulduğu yerde değil midir zaten? Yine de tını sadece içte kalmaz, dahası, onun İç'inin sadece dışa dönüklükle kalmayan o Dışa Dönük'le gizli

247 Gerçeklikte.

bir bağı vardır. Çisenti, şimşek, bülbül gibi zaten mevcut bulunan iki çift gürültü ve sesin ahmakça kopyasıyla kendini sınırlamadığı ölçüde bütün ses ressamlığı için geçerlidir bu. İyi müzik, ses ressamlığıyla daima yüzeyden başka bir şeyi yansıtır, dahası, olmuş olan şeyin yanı sıra, artakalan bir ses vermeyi ve göstermeyi de çekip çıkartır ses ressamlığından. Bu tarz ses ressamlığı iyi müzik kadar eskidir, bir tutukluk da yoktur onda. Ses ressamlığının en aşağı biçimleri de vardır, elbette, enstrüman ne denli hafif, müzik ne denli hiç, dinleyici ne denli vulgerse, sevileceği de o denli kesindir. Yunan *kithara* virtüözü Timotheus'un muharebelerin seslerini yankıladığı, hatta bu nedenle haklı olarak Sparta'dan sürüldüğü aktarılır. 16. yüzyıl İngiliz klavsen virtüözleri kuş seslerini, yıldırım ve şimşeği, onların yanında tabii güzel havayı da taklit ediyorlardı, tabii bu klişe kopyadan fazlasını gerektiriyordu. Fakat çok erken bir aşamada, dış dünyanın ses yanına giren, virtüöz müziğinden başka şeyler, yani küçük nüktelerden, efekt yapmaktan, balmumuna suretler çıkarmaktan başka arzular da vardı. Josquin'in öğrencisi Jannequin, ses ressamlığını (azametli Josquin bile bu işi horlamıyordu) kendine mahsus bir tarz haline getirmişti: kopya ve kontrpuan yöntemiyle av, kuş ve muharebe parçaları yazıyordu. 1529'da yazdığı, sokak gürültülerinin ve satıcı seslerinin müziğe karıştığı *Cris de Paris* bir dönem ün kazandı; Eric Satie 1910'da yine itibar gören "Kaplıcanın terasında yemek yerler" adlı parçayı yazdı, Honegger *Pacific 231*'de bir lokomotifi *musicae personam*[248] yaptı. Böylesi yapıtlara ve keza müziğin sesler yerine salt gürültülerle tazelenmesine 'istisnai' damgası vurulsa da, bu durum en büyük müzisyenlerin eserlerinde görüldüğünde, istisna anında kurala dönüşür. Bach ses ressamlığı yapmakla kalmaz, ses grafiği çizer, yani ses biçimini metinsel tasvirin, görünebilir dünyada olmuş olanın suretine oturtur ve böylece olmuş olanı yeniden ses veren bir konuşmaya, kendi içeriğinin pıhtılaşmayan dil akışına çevirir. Kantat ve pasion'larda yürümenin, yıkılışın, inişin, yükselişin vs. müzik imgeleri bundandır, sahnenin sürekli kulaklara sokulması, tabii *in fluxu nascendi*,[249] de bundandır. Yüzlercesine bir örnek ola-

248 Müzik şahsiyeti.

249 Doğum sürecinde.

rak, "Talihsizlik dört bir yandan tonlarca ağırlıkta zincirlere vuruyor beni" metnini besteye döken 39. kantatı alabiliriz; yakından, uzaktan, bir yardım eli, teselli ışığı yetişiyordur. Bach'ın müziği üç tasvirî biçime başvurur: yani kurtaran, yalnızca kalkmasına yardım eden elin yukarı çekişi yoktur, yalnızca ışığın tipik titreşen sureti yoktur, kalın zincirlere vurulmuş olmak da, sarıp dolanmanın karakteristik bir hareket figürüyle sembolize edilir. Bu tür bir ses grafiği küçük müzikte kolayca sakil durabilirdi, Bach'ta şeyleştirmekten kurtaran ses hareketine dönüşür. Böylelikle henüz akışkan ve oluşmakta oluşuyla, görülebilir veya donmuş imgeye tekabül eden ses imgesi işitilebilir kılınmıştır.

Daha yeni, daha hareketli biçimi içinde de kesilmedi bu, tasvirden biraz geri çekilmiş görünse bile. Ses ressamlığı, Bach'ın ciddiyetinden sonra sadece bir oyunmuşçasına, Haydn'ın *Yaradılış*'ında neredeyse kesintisiz devam eder. Şimdi de bunu, "ruh halinden" çıkarak, kendine mahsus tür imgesinden kendine mahsus bir freske uzanan yeni müzikal doğa üslûbu izler. Bu üslûp birbiriyle bağlantılı tüm duygusal edimleri kendi vesilesine, dolayısıyla müzikal açıdan kendi nesnesine dönüştürür. *Figaro*'daki iğne aryası bunun örneğidir, Beethoven'in burleski ziyadesiyle bundan ötürüdür: "Kaybolan kuruşun öfkesi", keza *Fidelio*'da, altının söze gerek olmadan orkestrayla şmgırdatıldığı ve insanı dürtüklediği, Rocco'nun aryası da öyle. Tam erkekçe üslûbuyla "Kıra varışta şen duyguların uyanışı", o tatil ülkesinin ta kendisi olan bir müzik olarak bunun örneğidir; "Dere kenarında bir sahne", hele aynı pastoral senfonideki, insanın kendi doğasının seçilmiş akrabalığı sayesinde işittiği fırtına tasviri bunun örneğidir. Boğucu havada köylü adamları uyaran ve danslarını kesen kükürt sarısı uyarı sesi, şimşeğin (yıldırımın değil) iki kere düşüşü, bunlar elektriktir, ancak müziğin, kendisi de fail olan müziğin, görünüşün dışındaki yanma kulak verebileceği, onunla sanatsal olarak buluşabileceği elektriktir. Böyle bir ses dünyası öteden beri uyandırılmış değildir; önemsiz ayrıntı yanında ve onun yerine onun sesindeki mayiden kâh sevimli kâh şedit bir doğa yeniden üretiliyordur. Ama bu aynı zamanda, birçok basamak aşağıda (yeraltı anlamında da) devreye giren romantik ses ressamlığının şiârını da koyar. Karanlık seslerle ve doğanın gece yüzüyle, kıs-

men şüpheli, kısmen heybetli bir sis olarak çöken, bir şafak olarak yükselen niyazlar için. Bu, kurt boğazı müziğinin[250] üzerine Wagner'de hayaletler ve sihirle doruğa varmıştı, artık hareket pek kavisler çizmiyordu, onun yerine kaynama, yıldırım, fosfor, kor ve tazyik vardı. Müziğin artık grafik olmayıp doğurtan veya beraber yüzen bir sis ve bahar müziği olması, *Walküre*'nin başlangıcındaki o ağır ağır gürleyen fırtınalı hava, habercinin kabadekoratif at sürüşü, ateş büyüsü, bundandı. *Nibelungen* müziğinin yükseldiği Ren'in derin akıntılarının mi bemol majörü gibi veya yeraltının işitilebilir en kuvvetli ifadeleri arasında sayılan Erda sahnesinin parıldayan-fısıldayan, karmaşık-çıkıntılı müziği gibi ilk başlangıçlar da bundandır. Kaynamakta olandan gelip düşlenen-mitsele giden yolda bir dolu soluğun aydınlatıldığı yerdir, doğa taklididir bunlar: Hans Sachs'ın Beckmesser'in ayakkabılarına çivi çakmasındaki ve Aberich'in cücelerinin örslerini tıkırdatmalarındaki[251] "natüralizme" rağmen. Wagner'de ses ressamlığı esasen yeraltına aittir, etraftaki ışık derinlerden gelen bir alevin ışığıdır ve pek sevilen bahar kutlamasının veya çayır aydınlığının ışığına dönüştüğünde bile en kuvvetli ışık hep odur. Çok daha yüzeyde veya ışıklı olan geç romantik doğa seslerinden veya ses doğalarından da farklı olarak. Örneğin yüzeyin üstadı olan Strauss'tan, sözgelimi onun *Don Quixote*'unun koyun sürülerinin melemelerini aktaran tuhaf tınılarından. Örneğin evrensel Noel üstadı Mahler'den, onun hep ışık ve kurtarıcı bakışıyla ilkbaharda bile doğa seslerini içeri doluşturmasından. Bütün romantik akrabalığına rağmen Mahler'de Wagner-olmayan tek şey, bunun dışında son derece trajik olan altıncı senfonisinin ilk cümlesindeki yükseliştir; dipteki bas üzerinde belli bir ton duygusu vermeyen akorlar, üç sesli akorlarla yer değiştiren iki sesli akorlar, arada sürüden gelen çan sesleri, flütler, davullar; yüksekterdeki doğal yalnızlıktan bir ses imgesidir. Wagner'in doğayla ilişkisi asla bu Eolya arplerine ayarlı değildir ama doğal engelleri yıkan bir kurtuluşun sinyalini de vermez. Değil mi ki Wagner'in hemen bütün insanları volkanik güdüler dünyasına, Schopenhauerci iradeye aittir, bu doğa düşünden çıkarak eyler ve konuşur-

250 Carl Maria von Weber'in *Freischütz* (Nişancı) operasından.

251 Wagner'in *Meistersingern* ve *Nibelungenring*'inden sahneler.

lar. Yalnız manyetik Senta ve Elsa değil, çoğu *Nibelungen Yüzüğü* şahsiyetinin kızışmış lirizmi de, hatta Eva ile Water de dişisini bulan veya bulamayan ateş böceğidirler (Sachs'ın kendi sözlerine göre); tersine dönmüş, zira doğanın karnından yükselen küreler müziğinin bedeli budur. İnsanlar burada, onlar vasıtasıyla eyleyen ve ses veren, kaleyi korumak için gürüldeyen ateşten veya asla duyulmamış bir dalgadan ses veren aydınlanmamış doğayla aynı kabiledendirler. Wagner'in müzikal şahsiyetleri müziğin 'dört unsur' ressamlığıyla uyum içinde çok defa "aşağı-insan denizinin acısına, kavgasına, aşkına, kurtuluş özlemine hiç direnmeden dahil olan dans eden gemilere" dönüşürler "ve her tayin edici anda, birbirleriyle ve kendi kaderlerinin derinleriyle yüzleşmek yerine yalnızca Schopenhauerci iradenin dünya-dalgasını aşarlar" (*Geist der Utopie*, 1923, s. 110). Romantik müzikte her zaman tuhaflığını koruyan *doğa kazısı olarak*, yani doğanın salt gece yüzünün ses ressamlığı olarak *doğa taklidi* fenomeninin bedeli bu olmuştur. Bach görülebilen veya katılaşmış ses biçimini işitilebilir kılmıştı, *in fluxu nascendi*, belirttiğimiz gibi; romantizm *natura naturans*'ı[252] grafik değil fosfor olarak resmetti. Her halükârda somut-altı, somut öncesi olarak, Bach'ta da vardı; Goethe'nin Bach üzerine ünlü cümlesinde dikkat çekilir buna: "Ebedî ahenk kendi kendine konuşuyormuşçasına, dünyayı yaratmazdan hemen evvel tanrının göğüslerinin dolmuş olabileceği gibi, anlattım kendi kendime. Böylece benim içimde de bir şeyler kıpırdadı ve öyle hissettim ki, sanki ne kulağım ne diğer duyularıma varmış ne de ihtiyaç duyuyormuşum onlara, gözlerim zaten hiç yokmuş." Mamafih işte bu son *Regressio* veya kazılıp çıkarılan, yeraltına ait bir şey olmaktan çok uzaktır; onun kulağı (manidar biçimde Bach'ı hiç anmayan) Schopenhauer'den ziyade (manidar biçimde Bach'ın "gürbüz dehasını" öven) Hegel'dir. Wagner'de de teorik açıdan Schopenhauer'e ve onun iradî temeline dayanan romantik müziğin doğa kazısının tesiri çok başkadır. Burada resmedilen ve yeniden üretilen, şeylerin kaba iliğidir; buradan yükselen de yine sadece gayrı insanî dünyadır, Norne[253] dünyasıdır, kader dünyasıdır, bu müzik çıkış yolunu bulamaz buralardan. Bizzat doğanın

252 Doğayı yapan doğa; yaratıcı doğa.

253 Kuzey mitolojisinde kader tanrıçası.

çocuğu olan Siegfried zinciri kırdığında bile, yalnızca önceden yazılı bir kaderi ifâ ediyordur. Parsifal ortamın dışına çıktığında bile yine hep genel dünya iradesinin değişmesidir bu; o şehvetli arp ve çan sesiyle, *kitsch*'in de ötesinde tamamıyla dünya-libidosuna ait olan o tatlı saadet tiyatrosuyla. Böylece *natura naturans*, işitilmişliğin verdiği yeğ parıltıyla, düşlenen mitostaki *Regressio*'ya has arkaikleştirici ütopyayla, romantik müzikte bir defa daha *natura naturata*[254] olur. Fakat hâlihazır dünyanın bu yeniden doğuşu Schopenhauer'in müzik felsefesiyle, daha doğrusu onun müziğe atfettiği dünya bağıyla uyum içinde gerçekleşmiştir. Müzik burada gerçi karanhk bir suskunluk içinde süren kökü kavrar fakat aydınlatılmamış dünya ağacının tasvirinde sona erer ve nihayetinde salt "iradenin nesnelleştirilmelerine" yönelir. Orkestra bile, altta taş gibi bir bas yürüyüşü, organik ortada ahenkli sesler, üzerinde melodik tizlerle, dikkat çekici bir evren-biçimlilikle doğa krallıklarıyla irtibatlıdır. Schopenhauer'in analojisi esasen sadece İtalyan zevkine uygun opera stiline dayansa da, bunun ötesine geçen bir öğreticiliği vardır: tam da müziğin Schopenhauer'in gösterdiği gececi irade kökleri, *natura naturata* içinde kahr. Burada görünen, iradenin hâlihazır dünyasından ibarettir, sesin yansıttığı gayrımaddî doğum dışında bir yeni doğuş yoktur. Schopenhauer'e bakılırsa Beethoven senfonisi bile eski iradenin ve bilinen kıyı boyu seferinin dışına çıkamaz, bütün o ayrışmaya rağmen: "Orada ileriye açılan, *rerum concordia discors*'tur,[255] dünyanın sadık ve mükemmel bir resmidir, sayısız suretin karmaşası içindedir ve daima kendi kendisinin tahribini içerir" (*Werke* II, s. 528). Her halükârda romantik müziğin pınar başı muhabbetini veya şiddetli kabarışını engellemek mümkün olamazdı; doğa mitosunu veya mitosun doğasını pek ender terk etse bile, kendi doğasının seste gelmiş arkaizminin göbeğinde başka türlü kaynayan bir dünyaya gelip çatıyordu. *Natura naturans* veya doğanın öznesi, müziksel bir yönelimin hedefi olduğunda, bizzat icra ettiği ses ressamlığını şeffaflaştırır. Çıkıp gitme veya özgürlük anlamında değil; Wagner'de bunlar hiçbir yerde yoktur, onun Hıristiyanî-teatral parçalarında da yoktur, hatta oralar-

254 Yaratılmış doğa.

255 Maddelerin uyumsuz birliği.

da daha da az vardır. Fakat arkaik-ütopik olana, mitsel-kapsüllenmiş doğanın henüz olmamış anlamlarına doğru durmaksızın kaynayıp taşma anlamında. Aslî yani insanî irade bu doğa eserinde tamamen eksiktir, Sachs ve isyan ederek ölen Siegmund hariç. "Bilinçsizce batmak, boğulmak, en büyük haz": bu yeraltı rabıtası, onun kapsülüne kapatılmış ütopyaya rağmen, Beethoven'in ve erkekçe irade dünyasının karşıtıdır. Buna karşılık müzik doğanın çekirdeği olarak insanla ilişkilendirildiğinde, karşı konulmaz biçimde kabuğunu çatlatan, çatlatıp çıkan bir doğayla, *regnum hominis*[256] olarak aydınlatılabilir bir doğayla da ilişkilenir. Wagner'in pınarın sesine yakınlığının sadece suda boğulmaya yakınlık olmayıp, parçalarının önemli yerlerinde bir tür doğanın göbeğinde bir doğaüstülüğe de yakın olması, duruma uygundur. Kendine mahsus, ancak burada rastlanabilir bir yankılanmanın şeffaflığının, içi de Schopenhauerci iradeden ziyade bir vatana doğru çemberler çizerek alçalışı yankılanan bir pastoral şeffaflığın, uzak ufuklara ve ufukların ardına doğru fırlatılmasıdır. Brünhild'in finaldeki şarkısında böyledir, sonunda devasa çemberler çizip geri dönen yayın uzak ötelere uzanışıyla. Fakat Wagner'de bu doğanm, şayet onun yankısında geri dönen bir yankıyı da, Beethovenci bir şeyleri de, insana yaraşır bir şeyleri de, bunların ses suretindeki dev bir pınar uzamının kabuğunu çatlatışını da işitmezseniz, hâlâ belirsiz bir ayartı olarak kalır bunlar. Böylece müziğin uyuşturucu yerine etik bir etkisi ve imgesi zuhur eder, kadim geceden kalma büyük doğa düşünün kudretli *ses ressamlığı* yerine *müziğin ahlâkı* ortaya çıkar.

İnsanlar arasındaki insan da resmedilmeyi istemişti: bunun sesli olanından daha yakını, iyisi, iyileştirilmişi olabilir mi? Böylece ses çıktığı seferlerden geri döner, kendi kapısının eşiğini süpürür ve evinde ısınır. Ses ressamlığının ve onla daha derinden bağlantılı olanın aksi, ibretlik bir biraradalıkla, sesle yapılan otoportredir. Böyle ahlâkî bir etki müzikten öteden beri umulmuştu, sanki insanın içinde de ehlileştirilmesi gereken vahşi havyanlar veya canlandırılması gereken bir solukluk vardı. Bu umut Orfeus'tan sihirli flüte dek uzanır; gecenin kraliçesinin hanımları, onun şarkısını söylerler: "Bununla her şeye kadir olabilirsin, tut-

256 İnsan krallığı.

kularını dönüştürebilirsin insanların." Aynı umut daha az büyülü haliyle Platon'dan tüm ortaçağa uzanır ve Güzeli İyiyle ilişkilendiren eski tartışmalı çizgiyi, şiirde hele ahlâkçı şiirin küflü yaratılarında mümkün olduğundan çok daha büyük bir üslûpla sürdürmüştür. Bir çağın sanatı, kendi başına, salt ahlâkî vaazdan çok daha iyi görebiliyordu, kendisini vaaza teslim ettiğindeyse ortaya Gottsched veya dökme demirden süpürge[257] çıkıyordu. Fakat sanatın bakışı da o dönemin hümanizminin filisten olmayan enerjisinden daha iyi değildir ve kendini o insaniyete teslim ettiğinde de ortaya Schiller ve Beethoven çıkıyordu, bizatihî müziğin ahlâkı. Hatta salt ahlâk vaazı bile müziğin bu 'ahlâk olma' kabiliyeti sayesinde daha yüksek bir düzeye çıkmaya zorlanıyordu. İncir yaprağına olan filistence talep ile kilise babalarının hülyalı müziğe karşı Platoncu mücadelesi ile Papa Marcellus'un aşırı süslenmiş müziğe karşı mücadelesi arasında bir fark vardır. Platon, liberalizmi kıt devlet ütopyasına uygun olarak müziği sahiden ciddiye almaya başlamıştı; müziğin gevşemesi onun için aptallık işareti değil, kızgınlık sebebiydi (*Politeia*'nın 3. kitabı). Yakmmacı ve yumuşak tonlar elenir, "Mutsuzlarla mutluların, basiretli ve cesurların seslerini en iyi taklit edebilen kuvvet dolu ve iyi niyetli tonlar" taltif edilir. Tüm bunlar, müziğin nesnesine küreler âhenginden ne de olsa daha yakından tekabül eden veya daha ziyade müzikteki insanî yana, bedenle ruh arasındaki âhenge uygun bir hürmetten kaynaklanır. Bu arzu imgesinden hareketle Platon "müzik eğitimine en yüksek önemi" verir, "çünkü ritim ve âhenk ruhun iyice derinlerine iner, onu olanca kuvvetle kavrar, güzel biçimi beraberlerinde getirir ve doğru eğitim alacak olursa ruha güzelliği aktarırlar." Kilise babaları, hedef imgesini disiplinli bir *polis*'ten selâmetli bir *civitas Dei*'ye çevirdikleri bu katı müzik *Ethos*'unu devralmışlardır. Müzik burada daima tehlikeli ve dolayısıyla gözetime muhtaç görülüyordu; "şeytanın şarkıları" vardı (bunlar öyle tasvir edilirdi ki, bir Tannhäuser bacchanale'i çalıyor sanırdınız), bir de "sahih müzik" vardı, yani iyileştiren, arındıran, Augustin'in övdüğü gibi, *praeludium vitae ae-*

257 Johann Christoph Gottsched (1700-1766), erken Aydınlanma döneminin dramaturg ve edebiyat eleştirmeni. Eski Alman tiyatrosunun yozluğunu anlatırken, onu temizlemek için demir süpürgeyle süpürmek gerektiğini yazmıştır.

*ternae.*[258] Lir çalarak Saul'un delilikten kurtaran Davut imgesi, patrisyen ve ortaçağ müzik etiğini baştan aşağı kaplar; "sahih müzik" dünyanın Hıristiyanca yeniden kurgulanmış, taklit edilen selâmetiyle uyumu örgütlemelidir. Pseudo-Justinus, ilâhîleri seslendiren ahlâkî müzik için şu yol gösterici ilkeleri tayin eder: "Şarkı hoş duygularla bağlantılı ateşli bir özlem uyandırır, tenin tahrik ettiği fena duyuları yumuşatır, görünmez düşmanlarca zerk edilen kötü düşünceleri kovar, tanrısal toprakların zengin meyveler vermesi için ruhu sular, imanın öncülerine tehlikelere göğüs gerecek takati verir, dünyevî yaşamın meşakkati içinde dindarlara ilaç olur." İlâhi şarkılarının en yüksek ereği *compunctio cordis*[259] olmuştu, günahkârın pişmanlıkla un ufak edilişi, ama aynı zamanda meleklerin müziğiyle uyum; böylelikle "sahih müzik" alt üst olan ruha özlenen yüceliğin tohumlarını ekiyor görünüyordu. Sesle bağlantı, ahlâkî ifadesi ve etkisi içinde tamamen insanî temellere dayanır, öz-portre tözsel krallığa yükselten, bizdeki cevheri çıkartan bir imge olarak vaz'edilir. Hiçbir müzisyen buna Beethoven kadar yaklaşmamıştır, onun müziği ahlâkî tutkuyla, yani kafasız yaşama değil aydınlık olmaya yönelen o iradeyle doludur. Beethoven'in şu açıklamalarının kaynağı budur: "Her bir müzik cümlesinin nasıl bir tutku tahtı olduğunu pek az kişi anlar, tutkunun bizzat müziğin tahtı olduğunu pek az kişi bilir"; veya: "Pek azı buna erişir, çünkü nasıl binler aşk uğruna evlenir ama aşk bu binlerin birinde bile kendini ifşa etmezse, yine binler müzikle meşgul olur ama o ifşadan yoksun kalır; her sanat gibi müziğin de temelinde ahlâkın yüksek işaretleri yatar, her sahici buluş ahlâkî bir ilerlemedir." Böylece insana en yakın olan bu sanat, onun kendine mahsus içe dönüklüğünde kuşkusuz eksik olmayan ve mitselliğin doğasında barınan kaotik, karanlık alt üst edici etkinin yanında, pekâlâ o sihri dağıtan insan çehresini taşır; müzik romantik-sihirli doğa bağlantısının büyük anlarında da, o bağlantıya rağmen, tam olarak bunu gösterir. Müzikte sürmeye devam eden dünya kökü, pekâlâ ona uygun bir dünya varoluşunun, arkaik biçimde sabitlenmemiş, ütopik yönelimli insan köküdür neticede. Ve onun hâlâ içinde durduğu yara-

258 Ebedî yaşam prelüdü.

259 Kalbin nedameti.

tıcı koyuluk, Schopenhauerci iradenin karanlığı değil, Şimdi'nin her şeyi kat eden, dünyanın kendisinde saklı Bilinmeyen'idir. *Varoluşa olan eşi bulunmaz yakınlığıyla müzik,* kabaran Var olacak Olan'ın kendini yoğunlaşmış prelüdlerde aydınlığa çıkartmaya çalışan, Bilinmeyen'i olan *bu Bilinmeyen'in en yakın ve en kamusal organıdır. Moralitas musicae*'nin kendi yeraltı bağlantılarının olduğu, sürekli dip akıntısının veya *ante rem* ses akışının bağlantılı olduğu dünya veya nesnellik: bu dünya henüz olmuş bir dünya değil olmuşun içinde dolanan, *regnum hominis* olarak ancak gelecekte, endişede, umutta vaki bulunan dünyadır. Bu dünyayla ilişki müziği toplumsal sismografa dönüştürür, müzik toplumsal yüzeyin altındaki kırılmaları yansıtır, değişim arzularını aktarır, umut etmek demektir. Meleklerin müziği kuşkusuz bunu sağlamaz, kilise babalarının büyük çağ dönümlerinde ummuş oldukları gibi *conpunctio cordis* bile sağlamaz; ama yine de yüzeyin altındaki düzensizlikle veya bilincin artık sadece yabancı bir nesneyle bağh olduğu başka bir düzenin şemalarıyla yüzleşmeyi sağlarlar. Müziğin dünyadaki konumu ve dünyanın müzikteki konumu budur, müziğin doğayla bağlantısı da esasında budur. Hiçbir su ve ateş müziği, hiçbir romantik yaban müziği yoktur ki zorunlu olarak, bizzat ses malzemesinden ötürü, beşinci unsuru, yani insanı içermemiş olsun. Müzik doğayı ondaki kaçamaklı, aranan, yuva sıcaklığındaki Syrinx'le, Hero'nun Hellespont sularına tuttuğu lambayla[260] vaz'eder; öğleden öncenin en aydınlık müziği bile, dünyanın tükendiği ve müziğin kendi müstakbel yurtsallığının ön-görünüşüne inkılap ettiği akşam karşısında kendi doğasını koyar ortaya. Özne temeliyle arayıştaki dünya temelinin kaynaklarının birlikte aktıkları yerde, öbür sanatlardakinden farklı olarak sürekli kıyametçi bir momentumu barındıran ön-görünüşte. Resim hatta şiir, çoktan yerelleşmiş veya hâlâ yerel kalmış ve görünüşle doymuş dilleriyle bu momentumu es geçebilirler; ucu açık akışıyla, henüz tanımlanamaz olanın başlangıçlarıyla dolu müzikse, zorunlu olarak, ekstra-teritoryal[261]

---

260 Bizans mitolojisinde, Afrodit'in rahibelerinden Hero, ona âşık olan Leandros'un Hellespont'un (Çanakkale Boğazı) karşı (Anadolu) yakasından kendisine doğru yüzmesi için boğazı aydınlatır.

261 Toprak/yer/bölge dışı, onlara bağlı olmayan.

olanı da vaz'eder. Hiçbir doğa bağlantısı buna dayanamaz, meğerki doğadaki insanî şifrelerin ve reel sembollerin, görülebilir bilinirliğinin sınırındaki gerçekçiliği olsun. Mozart, Bach, Beethoven'le adlandırılan, onları kapsayan kontrpuanın gittiği yer sadece budur. Ve yalnızca daha evvel hiçbir yerde var olmamış, kesinkes başka hiçbir yerde biçimlenmesi tamamlanmamış bir malzemenin başka bir evrene geçtiği bir tabakada, Mozart, Bach, Beethoven kategorileri evinde sayılır. *Sınır aşıcılığın ses kürelerindeki suretleridir bunlar; tüm özünü*, kulak kesilerek ve genişleyerek, ona gelen dünyadan elde etmek isteyen bir yoğunluğun kendini oluşturmakta olan dilindeki insanî varoluşun ifadeleridir. Müzik böylece içine işlemiş ve içe işleyen yoğunluğuyla bir odak noktasının ahlâkîliğine ve evrenselliğine sahip olur. Melodi lirik bir etki kazandırır ona, füg epik, sonat ise diyalektik-dramatik bir etki, fakat kendi kendisini ve dünyayı varoluş-içinde-işitme deneyi olması, bütün müziklerde –hele sıkı olanlarında– ortaktır. Sadece müziğe bu kadar açık olan bir yoğunluk alanında, *fonte hominum et rerum*[262] içinde hâlâ mayalanan ütopik biçimlenmedir anlatılan.

### *İçi boş alan; sonatların ve füglerin öznesi*

Ses kendine çekerek ve gerihmle başlamıştı ama hep öyle kalmayı ister mi? Kesinlikle ister bunu ve öyle de kalacaktır; mesele, aynı anda hem rahatlayan hem müşkül hale gelen eski yolunda devam ederek mi yapacaktır bunu? Sese onca zamandır kaydedilmiş görünen akort gerilimi ve çözümü, baki kalacak mıdır? Alışıldık biçimde, uyumlu-uyumsuz [akortlu-akortsuz], dizinin beşinci derecesinden başlayıp dördüncü derece üzerinden, diziye adını veren ilk dereceye. Tam da bu tarz geride kalmıştır işte, malûm, toplumsal ve dolayısıyla teknik açıdan nefesi tükenmiştir. Klasik-romantik tonlarda kendini ifade etmiş olan rekabetçi-çelişki dolu toplum geride kaldı. Onun yerini, cephenin önünde, yerinden edilmiş ana notasıyla atonal müzik aldı. Hemen peşinden, Schönberg'in on iki ton tekniğiyle baştan aşağı yeniden biçimlendirilmiş ses malzemesiyle, artık kadansa itibar etmeyen

262 İnsanın ve şeylerin kaynakları.

müzik ortaya çıktı. On iki ton tekniğinin de ana notayla bir alâkası yoktur, dolayısıyla sonatların esasını teşkil eden, gerilimin ahenkli çözümüyle de alâkası yoktur. Uyumsuzluk ve uyum anlamsız hale gelmişlerdir, modülasyonla kadans arasındaki dinamik ilişki, daha ziyade kayıp giden, sakin ve katı dizi [sekans] bağlantılarına bırakmıştır yerini. Hararetli ses dizisi baki kalır, esasen bütün on iki tonlar geleneksel oktav alanına çekilirler (yani çeyrek veya sekizde bir sesler yoktur) ama mod bilinci bertaraf edilmiştir. Böylece temel dizilerin sınırlanarak iyice düzenlenmiş bir çeşitliliği meydana çıkar; sürekli, aralıksız, hep tekrar eden bir dizi akışı içinde her defasında bunlardan birine veya bir başkasına müzikal öncelik verilir. Bu tekrardan kaynaklanan monotonluk, en azından ölçeğin on iki tonunun da aktarmaya [transpozisyon] amade olması nedeniyle, kaçınılmaz değildir. Zaten hazırlıksız dinleyicinin şikâyet edeceği şey yalnızca monotonluk da değildir, tersine: tepkisi şoka girmek olur. Monotonluk daha fazla uyku getiriyor olabilir, yeni müzikte sözünü ettiğimiz yeni nesnellik akımı tarafından telkin edilen ünlü ifadesizlik bir şoka yol açmış değildir. Bu şok, anlaşılmamış, hiçbir alışkanlığın temas edemediği bir geleceğin belirmesinden ziyade, tamamen feda edilmiş olana verilen bir karşılıktır. Schönberg daha on iki ton tekniği öncesi zamandan kalma *Ahenk [Armoni] Öğretisi*'nde bunu şöyle ele almıştı: "Melodi Yeni, Sonsuz veya Tamamlanmamış'la başlar", armoni çıkış noktasını da seyahatin hedefini de bildirmeyi bir kenara bırakır. Ulaşılan on iki ton tekniği de, bütün tonlara eşit hak tanıdığı ve her akoru mümkün kıldığı için artık tonal bir referans tanımaz ve dolayısıyla sonattaki gibi kadans ile temanın yurt tuttuğu türden modal[263] bir yurdu yoktur. Hiçbir tema, sonatta hele füg de olduğu gibi yeniden tanınabilirliğin fonu olarak başlangıca yerleştirilemez: böylece müzik ancak vuku halinde oluşan bir varoluş tarzına dönüşür; "Bu nedenle," diye belirtir Křenek haklı olarak (*Über neue Musik*,[264] 1937, s. 89), "yeni müziğin biçimlendirilişinde fragmenter bir yan vardır, bu fragmenter yan hüzün ve hoşnutsuzluğun tüm sonuçlarını taşıyan bir izlenim bırakır." Bu tamamlanmamışlıkta bir sonsuzlu-

263 Ses dizisinin diziye adını veren ilk derecesiyle ilgili.

264 *Yeni Müzik Üstüne.*

ğun sert varlığının bulunması da bundandır; on iki ton müziği en kendine mahsus teknik teşekkülüyle her ikisini de temsil eder. Schönberg'in müziği bu bakımdan pekâlâ yine bir ifadedir, özel olarak da bu geçiş çağının, müphem ama inkâr edilmeyen veya es geçilmeyen bir durum olan öznellik durumunun ifadesidir. Atonal çığır bu *Espressivo*'yu nasıl ortadan kaldırmadıysa (bunun örneği Schönberg'in *Erwartung*'udur[265]), o denlı rasyonel inşa ilkeleriyle on iki ton tekniği de kaldırmamıştır. O da "hava müziğidir", Stravinski'nin katı neoklasisizmin yanı sıra niyet ettiği "makine müziği" değil. Schönberg'in sanatı kesinlikle bu dönemin bilinen makineciliğinin yine gayet iyi bilinen neoklasisizmin kılığına bürünmüş hali değildir; o daha ziyade o dönemin içinin boşluğunu ve bu boşlukta mayalanan atmosferi, sessiz dinamiti, uzayan öngörüyü, ertelenen vuslatı yansıtır. Schönberg'in müziği bu bakımdan asla ayağı yerden kesici değildir, hatta onun yüceliği ifade etme kabiliyeti eksik bulunmuştur, bunun yanı sıra, sanat hazzının tescilli töresel rehavetini ifade etmekteki kabiliyetsizliği de açıktır. Hatta bu müzikte baki kalan yegâne ana notanın, burjuvazinin çıkışsızlığını ve nihayetinde onun kurbanlarının her türlü değişim isteğini zayıflatmaktaki çıkarını yansıtan ümitsizlik olduğu söylenmiştir. Fakat bunların tamamı beyhude bir abartıdan ibarettir; bundaki tek hakikat, salt cüreti ve aklı ile bile mutlak nihilizmden farklılaşan bu müziğin, hiç de cennetsi olmayan sert bir geçiş döneminin yara izleriyle kaplı oluşudur, ancak aynı zamanda belirsiz veya henüz belirlenmemiş suretler kıvılcımlanır çehresinde. Bu çehre toplumsal olarak açığa çıkmış olsaydı, Schönberg'in sanatı da anında daha fazla güzellik sarhoşu ve daha basit olurdu; ne var ki, bunun için müziğin, kasları çok başka anlamda gelişmiş ahlâklarla ittifakı gereklidir. *Rebuc sic fluentibus*[266] bu eserde tamamıyla dürüst ve yaratıcı kabiliyettedir, kendi çağında meşru bir ışık vardır ve yeni müziğin filizlenen cevherinin serpilebileceği yegâne şey de vardır onda; içi boş alanda, kıvılcımlanan. Yeni müzik, kendi kendisinin bilincine varmazdan evvel, saike bağlı ilişkiler menzilinde, seyyar akorların barınaksız şiddetinde bir ustalık göstermişti; tam açıklığın ifade karakterine

265 Beklenti, bekleyiş.

266 Şeylerin şimdiki durumunda.

sahipti. Henüz Schönberg'in ilk yaylılar dörtlüsünde ve ilk oda senfonisinde müzik, çıkış yönünden kopar gibi gelişir. Saik temelli ilişkiler bağlantının taşıyıcısı haline gelirler, tematik malzeme serbestçe tek bir fikrin dölleyici hücresinden çıkar. Piyano için üç parçasında, özellikle üçüncüsünde, saike bağlılık da biter, hiçbir tema tekrarlanmaz, hep yenileri devreye girer. *Bekleyiş* monodramında[267] tematik tamamen bir kenara bırakılmıştır, daha sonra Alois Haba ve okulunun atonalliği mahfuz tutarak geliştirdikleri, esasen atematik[268] olan üslûp başlar burada. Fakat on iki ton tekniği, ikinci oda senfonisinde ve onun talihsiz mistiğindeki gibi sekans yapılarıyla beraber de, ileriye dönük tam açıklığını yitirmez; sekansların geri dönüşlülüğü, tematik tekrardan çok uzaktır. Böylesi tekrarlarıyla sonat biçimi, on iki ton tekniğine sımsıkı kapalıdır ve üflemeliler dörtlüsüyle sonat biçimini yenileme denemesi (keman ve piyano için sahici sonatlar olarak da görünen), Schönberg'in orkestra çeşitlemeleriyle kıyaslandığında yüzeysel kalmıştır. Çember çizmeden dosdoğru Yeni, Sonsuz, Tamamlanmamış'a giden bu düz çizgiye eski biçimlerden tekabül eden, yalnızca varyasyon ve süitler vardır. Şokun karşılığı da ancak buradan, *fragmenter-sonsuz* olandan doğar: yeni doğan, yeni işitilen ve ucu açıklığa çevrilen eskiyle yeniden karşılaşmaktır bu. Burada yalnızca varyasyon tekniği ve yalnızca saf kontrpuanın çokseslilığini radikal bir biçimde serbest bırakma iradesi yoktur ancak böylece oluşan müziğin, ifade içeriği itibarıyla, son klasik-romantik sanat emeliyle ve o emelden hareket etmese de ona varan yasayla bir biçim ilişkisi bile vardır. Gerçi tematik ifadeye ve onu vurgulayan tekrara bağlılığı bakımından dizi [sekans] biçimine en yabancı olan fakat nihayetinde yine giderek ucu açıklığa varan sonat bahsi ve sanat emeli bahsi, buraya kadardır. Beethoven'de tema, Mozart'tan hele füglerdeki temadan farklı olarak, *Eroica*'dan beri, gelişkin değildir; ancak icrası esnasında kendi idrakine varır ve ancak icrayla diyalektikleşir. Eski tonalitenin[269] çok zaman da şeffaf bir biçimde son bestecisi olan Mahler, vaz'ettiği başlangıçtan itibaren hiçbir tematik gelişme

267 Tek kişilik oyun, solo.

268 Tematik-olmayan, bir konuya dayanmayan.

269 Eksen özelliği; tonal sistem.

planı çizmiyordu. Tam da bu nedenle onun *Espressivo*'su bir şeyden çıkıp gelmez de bir şeye doğru gider, gerilim ve duygu ifadesinin aşinalığı kaybolur, tekrar ve çok defa çok geniş olan bitiş bölümü (Yedinci Senfoni) yeni bir sahada, ücra sahalarda yaşam bulur. Manidar uzunluktaki giriş cümleleri çok defa tema grubunun önünden gider, "havadar seslerden bir Bilmem-ki-nasıl fışkırır",[270] gelişme bölümü sapmalarla, saike bağlı yeni biçimlenmelerle doludur (Üçüncü Senfoni'nin ilk, Yedinci Senfoni'nin son cümleleri), bitiş bölümü gerçi Noeldir ama aynı zamanda Noel arifesidir. Böyle bir yakınlaşma vardır orada, Mahler'in müziği bizzat bu yakınlaşmadır, 'uyanın' haykırışlarıyla, içtimalarla, geçit resimleriyle, kumandalarla, bir nevi uzaklardaki karargâhtan gelen melizmatik telgraf emirleriyle karışmış. Son sözü, *Yeryüzünün Şarkısı*[271] olarak, halledilmemiş bir geciktirmeyle,[272] ebediyen, uçsuz bucaksız bir Ebedi'ye uzanır; her ne kadar ana nota mahfuz tutulsa ve sonunda salıverilse de. Yeni müzik artık romantik müziğin dinamiğini içermez, deyim yerindeyse had safhada dışadönük bir *Adagio*'nun paradoksu olarak görünür fakat şayet daha fazlası değilse, dinamik olanın hedeflediği kadar, erişilmemişe niyet eder.

Eski sesin tarihsel olarak aktardığı da, yeni bir seda verir şimdi. Tam da kendi içinde işlenemeyeceği için, –ehemmiyetsiz taklitçileri bir yana bırakırsak–, gün be gün güzelleşir. Muazzam bir miras vardır burada, sonradan olgunlaştıkça istirahat etmeyen ve körelmeyen bir miras. Gezgin unsurun ve hava gibi olanın sonu gelmez, kavga ve uyumsuzluk, girişimciliğin iştigal sahası dışında bile, zaten hiç bitmez. Adı artık serbest rekabet değil de tersine uyumsuz olanla uğraşan devrimci çalışma olduğunda bile. Böylece çelişki dolu bir öze sahip ses biçimi olan *sonat* da yeni bir türde işitilir: keyfine varmak üzere hararetlendirilmiş değil de infilâkîdir artık. Sonatın burjuva-devrimci üslûbuna önemle işaret edilmiş, resitalin tamamen değiştirilmiş bir tarzı olan orkestra üslûbuyla siftahı yapılmıştır aynı zamanda. Stamitz, 1750'lerde,

270 *Faust*'tan.

271 Mahler'in senfonik şarkı dizisi.

272 Geciktirme, genel anlamı yanında, geciken ve ağır ağır sönümlenen, armoniye uymayan notayı belirten bir müzik terimidir.

Mannheim orkestrasını aydınlatmayı, ötelemeyi, karartmayı icra etmek üzere eğitip, orkestraya *Diminuendo*[273] ve *Crescendo*[274] sanatını öğrettiğinde, sonat üslûbuna giden yol açılmıştı. Zıtlıklar içeren fakat kendi içinde hareketsiz bir *Forte Piano*[275] dizisine dayanan taraça dinamiğinin yerini, kavislerin dinamiği ve onla beraber atmosferin özselliği aldı. Fakat ardından, çok sonra, Beethoven'de, sonatların nesnel inşa ilkesini oluşturan ikili tematik ve onun içindeki çelişki olgunlaştı, diyebiliriz ki bilince çıkarıldı. Böylece sonat, hava özlü tarzıyla, dinamik kavisli icrasıyla, *ab ovo*[276] atalarından, orkestra suitinden, Bach konserinden, hatta kendi karşıtı olan fügden kopmuştur. Havanın ışığı kendi başına tabii kaotik bir etki yaratır veya *Sturm und Drang*'ın onla eşzamanlı müziğinin dilinden yoksun bulunduğundan –Stamitz'teki şaşırtıcı derecede erken ön seda müstesna– sırf bestelenmiş histerinin aracısına dönüşür. Başlamakta olan toplumsal antagonizma bunun karşısında, müzikle eşzamanlı olarak 'bir kalpte iki sevda' çelişkisiyle kendini yüceltmiş ve sonatta diyalektikleşmiştir. Bilindiği gibi sonatta ana temayı ana nota çizgisinde daha yumuşak, melodik, zıt bir yan tema izler (Schumann gibi cansız senfonicilerde çok defa sadece bir tür yağ lekesidir bu). Gehşme, tematik ayrışmayı, sapmaları, gerilim yüklü taşmaları doğurur; tekrar, ana notanın tekrar tesisiyle, zafere erişircesine ilk temaya geri döndürür. *Eroica*'da tematiğin "iki ilkesi" tümüyle işleme konmuştur, toplumsal olarak aktarılan antagonizma burada aynı zamanda bizzat bu antagonizmayı meydana getiren engelleri veya Fransız Devrimi'nin kısıtlarını yıkmanın antagonizmasıdır. *Eroica* aynı sebepten ilk bilinçli ve en mükemmel sonat senfonisi olmuştur. Her şeyden önce ilk cümlesi, Beethoven sonatlarının şeytanî dünyasını meydana getirir; yani başkalarından ayrışmış, kendi iradesini azat eden girişimci iradesini değil, onun en yüksek fazlası ve çok daha eski bir katman olan Prometheuscu iradeyi. Başka her müzisyenden daha fazla infilâk ve devrim müziği idraki sağlayan Beethoven'in eserinin kendinden sonraki olgun-

273 Sesin gittikçe hafiflemesi.

274 Sesin gittikçe hacimlenmesi.

275 Kuvvetliden hafife.

276 Başından itibaren.

laşmasının temeli, bu meşru titanlıktır. Sonatların öznesi ancak sonraları, *Nibelungenring*'deki Siegfried misali, münasip biçimde çift anlamlı hale gelmiş bir gönül atılımına inkılâp edebildi; ta ki Strass'un *Don Juan*'ında, hele *Heldenleben*'inde[277] girişimci iradesi tek başına öne çıkıp her türlü Prometheuscu fazlayı bertaraf edene kadar. Fakat sonatların sahici öznesi, *müzikal-teknik* açıdan, tematik olarak içerdikleri bütün imkânları geliştirecek ve biçimlendirecek kuvvet etkenidir. Sonatların öznesi: *müzikal içerik* açısından, bu kuvvet etkeninin kendini bilhassa kesin ve kanonik biçimde dışavurduğu bir kategori olarak Beethoven'dir. Aracının ses olduğu düzlemde Faust'un soyundandır bu kategori, muazzam gerilim yüklü, azametle ileri doğru iten bir özdür ve aynı zamanda Faust'taki gibi sivil olmayıp baştan aşağı ritme bağlanmış ve tamamen stratejiktir. Bu, sonat formuna aynı zamanda ileriye doğru bastıran özelliğini verir; bu özelliği sonatı romantik-sonrası müziğin, bu sekans yapısının ve paralel kaydırmaların tabii ki üstüne çıkarmakla kalmaz, tek temalı üslûbun büyük eserlerine, füglere de üstün kılar. Sonat, kimileyin rekabetçi bir itkiyle ateşlenen tutkusunun dışında, ikili tematiğin zıtlıklarından ve armoni alanlarının çelişkilerinden doğan devrimci bir gerilimle yüklüydü; bu tarz gerilim, belirttiğimiz gibi, yeni müzikte artık yoktur. Yeni bir tarza erişmek, o mücadele döneminin müziği için kaçınılmaz bir zorunluluktu; bu zorunluluk sonat biçiminin dışsal olarak devralınmasıyla halledilemediği için başka araçlara el atılmalıydı. Zarafet veya kusursuz yoğunluk gibi seçkin değerler pahasına bile olsa sahici sonatın devrimci tutkusuyla baş edebilmek için gerekliydi bu. Atonal müzik, gerilimi bir dizi felâket formunda muhafaza etmeye çalışır; eski tonalitenin çöküşüyle beraber en az kaybolan bir unsur, gereken eğilimsel kuvveti daha meşru bir biçimde sunar: bu, ritimdir. Ametrik[278] (ölçü çizgisinin devreden çıktığı) besteler ona dokunmaz, terk edilen armonik çokritimlilikten bağımsız ve onun dışında, ilkel müzikten beri devralındığı gibi çokritimli çalışır. Hatta kendine mahsus, iyice derinde yatan, henüz pek keşfedilmemiş bir ritmik *to-*

277 Kahramanın Yaşamı.

278 Müzikal zaman dizisinden bağımsızlaşarak tamamen ritme bağlı hale gelen müzik.

*nik*[279] *bağlantısı* vardır; bu keşfedilseydi sadece sonatların son derece gerilimli keşifsel özüne yeniden varılmış olmakla kalınmayacak, onun kesinlikle fragmenter olmayan, temanın zaferiyle tanımlanan başka bir özüne de erişilecekti. Yeni müzikte tekrar bulunmaz, ana notaya dayali tarz yeniden tesis edilir, zaferin işareti de budur; zira onun büyüklüğü ve istikbali, sanki baştan konmuş belirli bir temasının bulunmayıp ancak kendi kendini oluşturan, Sonun Yenisini ve Sonsuzunu ciddiye alan bir müzik olmasındadır. Fakat sonatta tekrar, yalnızca geriye dönüşü değil, varışı da ifade ediyordu, yani o olmasa devrimci gerilimin anlamsız kalacağı unsuru. Tekrarda, sonatın altın çağı vardı: bir hatırlama aracı olarak tekrara başvurmaksızın o çağa erişmek, yalnızca sonatın ritmik tonik bağlantısının yardımıyla mümkün olabilirdi. Fakat *sonat, gerilim için de çözüm için de* –yeni bir basamakta– emsal olmayı sürdürür; sadece sonradan olgunlaşan dinlemelerde değil, devam eden üretimde de canlı bir miras olarak kol gezer. *Orada-Oluş* anlamındaki *öteki emsal* ise, *müziğin teminatıyla*, hâlâ eski kontrpuanın sonat üslûbu öncesi *düz çizgisel [lineer] çokseslilığidir,* dolayısıyla öncelikle *füğdür*. Malûm, tek seslidir, tek tema vardır: *Dux*[280] ve tekrarları; tek tema sesler arasında gezer, ayrışmadan, mücadelesiz açılarak. İki ve üç temalı ikili ve üçlü füğler de bunları kesinlikle çelişkili temalar olarak koymazlar, eserin dinamik icrası tekdüzedir, sabırsızlıktan mahrumdur. Elbette, gerilimin düşük durgunluğunun yoğun olması, bu haliyle geçip gitmiş ve kanonik olmaktan çoktan çıkmış zümrevî bir düzeni yansıtır. Elbette füg biçimi, onu tanımış olmaksızın dinamizmi aşmakla, gerçeklik olarak sonatın arkasında kahr; sonat, sökün eden diyalektiğiyle onu aşar, belirttiğimiz gibi. Lâkin füğün tam da *sonat biçimi içinde* eski zemininden kopabilmesi ve sonrasında sükûna eren bir *Continuo*'sunun bulunmaması da dikkat çekicidir. Füg biçimine sadece biraz yaklaşan Fugato füge sükûnetsiz bir donukluk sunar veya sunabilir, bunun en tekinsiz örneği *Sihirli Flüt*'te zırhlı adamların fügleştirilmiş korosudur. Burada yaratılan yeni ifade biçiminin devamı, Mozart'ın örneği olmasaydı asla meydana gelemeyecek olan ve gayet dinamik tören alayıyla

279 Müzik ölçüsünün ilk notası, dizinin ilk derecesi.

280 Önderler.

hiç de *quietas in fuga*[281] olmayan *Eroica*'daki cenaze marşının Fugato'sundadır. Daha da tuhaf olan, esas füg biçiminin de, senfonik bir bağlamda kullanıldığında, kuvvetli bir sabırsızlık göstermesi, bir kan davasını ortaya sermesidir. *Meistersingern*'deki dayak fügü böyledir, Strauss'un *Sinfonia domestica*'sındaki canlı dalaş fügleri de böyledir; iki füg de ayrıca bilhassa alimâne ve karmaşıktırlar. Veya bizzat yeni müzikte: Berg'in *Wozzeck*'ine, bu üst düzey atmosferik-dramatik esere, buluşlar ve *passacaglia*lar[282] yerleştirilmiştir ve dramatik ifadenin doruğuna çıktığı şarkı sesi herhangi bir üslûp kopukluğu olmaksızın ikili fügün dinamik icrasına katılır. Bunun mümkün oluşu, füg biçiminin sonradan olgunlaşmasının, gevşek eklem yapısı içinde *Dux* ve seslerde bir dizi tekrarla kendini kısıtlamayan bir unsuru açığa çıkardığını gösterir. Peki ya eski fügün kendisi, füg öğretmenlerinin değil de füg ustalarının sanatı, *Bach'ın sursum corda*[283] dolu *org fügü*? Onun son ifadesi, yukarıda belirttiğimiz gibi (karş. s. 447) henüz fethedilmemiştir ve bir sükûn içeriyorsa da göklere hücum eden bir sükûnun paradoksudur bu, dramatikten yoksun ama kule inşa eden. Yani füg de tek sesli düzenlenmiş *Continuo*'suyla sabırsızlıktan yoksun olmakla beraber bir hedefe sahiptir, hatta kendisi bir hedeftir, daha doğrusu onun *ante rem* düzeltisidir. Sonat üslûbunun mirası artık kaybolmayacak, bu mirasın tüm romantik borçlarından azade yeni bir biçimle ortaya çıkacak fakat *müziğin kontrpuan mimarisi* tarafından temsil edilen *orada-oluşu veya teminatı* bir öncelik olarak kalacaktır. Mekânın zaman üzerindeki, krallığa ilişkin tahayyüle bağlı olanın duruma bağlı olan üzerindeki düzelticiliğinin önceliği, burada da baki kalır. Müziğin içinde ve daha da ahenkli-düz çizgisel biçimde Palestrina'da tanımlanmış olan o uzak Eşanlı-Oluşun önceliği, meleksi dengenin bir düzeltisi olarak baki kalır. Zira sanatta da özgürlüğün düzeni, değişimden sonra kendine bu alanı açamamış olan özgürlükten daha yüksek mertebededir. Değişim ve atmosferik olan, çağa özgüdür, başarmışlığa değil: yalnızca ayrışmanın zamanda, hem müzikal ve tarihsel zamanda bir gerçekliği vardır, fakat ne-

281 Fügde sessizlik; uçuş halinde sükûn.

282 Eski İtalyan dansları.

283 Kalbimizi havalandıran.

tice olarak yalnızca açılan tek sesliliğin krallık tahayyülüne ait yanı gerçektir. Geleceğin müziğinde bütün mesele, bu tek seslilik temasının yörüngesindeki dönüşlerin kendi içinde oluşmasını sağlamak olacaktır. Hep yenilenen deneyleri ve fragmanlarıyla, son sözü söyleyen ana tema ise insanî yoğunluğun çekirdeğidir. Bach'ın teşkil ettiği kategoriyle ve onun sonradan olgunlaşmasıyla, krallığın düzenine uzanan bir kule inşası olarak tanımlanan füg̈un, duruma bağlı olmaktan çıkmayı isteyen öznesidir. Geleneksel müzik biçimleri olarak sonat ve füg, demek kadere karşı *mücadeleyi* ve demek nihayetinde yönelinen durumsuzluğu, *kadersizliği* işaret ederler. Sonatın mücadelesinde bile en azından sakin cümle barınak bulur, çatışma arasında *Andante* ve *Adagio* soluklanırlar. Onlar güzelliğin yavaşça uçan okunu bile gösterir, aynı zamanda Schubert'teki gibi kalmaktan ve hediye vermekten kendini alıkoyamayan müzikal cevheri de gösterirler. Dahası, en kuvvetli görünüşleriyle, sonatın ana cümlesine ve füge de kapalı kalan şeyi, işitilmemişte eğleşmeyi içerirler. *Hammerklavier* sonatının[284] *Adagio*'su, A minör dörtlüsünün nekahet bölümündeki *Adagio*, 9. Senfoni'deki çeşitlemeli *Adagio*: Öznenin, ne temanın muzaffer tekrarının ne de şimdiye dek kotarılmış bir finalin ulaşamadığı bir yerde kulak kesilmesidir bu. Senfoninin hakiki finali büyük *Adagio*'dur, müzikten uzaklaştırmayıp ona giden yolu gösteren son danstır. *Adagio* gürül gürül sözleşilmiş bir son noktaya doğru gitmez, tersine, finalin uçuş perspektifini ona varmazdan evvel toparlar en iyi biçimde, müziğin en yüksek iyisi gibi. Büyük *Adagio* cümlelerinin tasvirî bir koralin sahasıyla kesişmeleri veya şiddetsiz ufak duraklarının gerisinde onu içlerinde tutmaları meşrudur; senfonide *Adagio*, ruhu itibarıyla kendi yoğunluğunun korali demektir. Müziğin yavaş mucizeleri nesneleri bakımından aynı zamanda en derin mucizelerdir; zamanın ötesine uzanır, zamanını ötesini hedef alırlar, yani silinip gitmezler. Ortalık hakiki aydınlanır – ve final, yeniden: Müzik o en uzak-dolaysıza, en yakın-yoğuna uzanan bir hatırlayışın altın yatağını kazarak arar hazinesini: resim ve şiirin ancak talepkâr olduğu *yoğun özselliği*.

284 Beethoven'in, piyanolarda bugün hâlâ kullanılan "çekiç klavye" düzeneğinin adını taşıyan –ve bu tekniğin ilk geliştirildiği dönemde bestelediği– eseri.

Burada ses, ihtiyaç duyduğu ışığı kendi yakar. Dış ışığa ihtiyacı yoktur, karanlığa tahammül eder, hatta arar ondaki suskunluğu. Sessizce ve geceleyin çıkarılır hazineler, müzik sessizliği bozmaz, lâhiti bilir, zira lâhitin ışığıdır. Bundandır, yalnızca körlerin saadetine değil ölüme de yakın olması; dahası, ölümü aydınlatmaya çabalayan arzuların derinlerine yakın olması. Mademki hiçliğin baltası olarak düşünülen ölüm en katı gayrı-ütopyadır, müzik de bütün sanatların en ütopiği olarak sınar kendini ölümle. Ölümün olmayan-ülkesi, doğurganlığıyla bu dünyada müziğe o kadar yakın görünen gece tarafından doldurulduğu oranda, daha müteessirdir bu sınama. Nitekim ölüm gecesi bütün diğer gecelerden ne kadar kesinlikle farklı olsa da, müzik, haklı veya haksız, Styx'te[285] yanmaya devam eden Yunan ateşi olarak hisseder kendini. Orfeus muzaffer bir edayla ölüme karşı arpinin tellerine vurduğunda, bu vuruşu ancak ölümde bu denli muzafferane yapabilir, yani Hades'te. Ölmekte olanların, batmakta olan halleriyle, müzik işittiklerine dair söylenenler belki efsanedir. Veya daha ziyade resimleştirilmiş bir ifadedir, tıpkı bunun tam tersine, insanın acılı hallerinde gökyüzünde meleklerin ıslık çaldığını işittiği hakkındaki çok daha ayık rivayette olduğu gibi. Benzer şekilde, dünyadaki birçok şey gibi, küreler ahenginin suratına çarpan bir ifade, tıpkı tersine, efsanevî Eol arpinin ölüm anında bu eski mitosu çok defa fazlasıyla geleneksel tarzda ele almasında olduğu gibi. Ancak ölmekte olanların müzik işitip işitmediklerini bir kenara bıraksak bile yaşayanlar müziğin sesinde, ölümün seçilmiş bir akrabayı andıran sesini işitirler; ölümün alanı müzikle dolaylı olarak sınırdaştır. Müziğin sık rastlanan içe dönüklüğüyle sınırdaştır, her şeyden önce onun görünmez malzemesiyle sınırdaştır, başlangıcındaki ve hedefindeki görünmezde, dışsallığı olmayan bir evrenin tanımlamaya dönük daimî eğilimiyle sınırdaştır. Bu sadece bir hislilik hali olabilir; o zaman kendi başına, inkârın veya şayet bizzat ölümcül düşkünlükte değilse dümensiz yuvarlanıp giden genel bir dışarı çıkma veya yükselme eğili-

285 Yunan mitolojisinde cehennem nehri.

minin biraz daha fazlasıdır. Fakat duygusal olmaksızın, tuttuğu konum itibarıyla müzik gerçekten ölümle yüzleşir, –*İncil*'in bir sözünün içeriğine uygun olarak–,[286] *zaferiyle onu yenmiş olmaya* niyet eder. İlkin engelleri aşarak birleşme özlemini ifade etmiş olan veya umuda teselli, teselliye umut veren aşk şarkısı, üretken ölüm müziği olarak müstakbel geceye uzanır, buna rağmen engellenmeyenin lambalarını yakar. Yağmur, fırtına, bulut, şimşek, hatta çöküş bu yurdun bilmeceli bir yoluna veya bilmeceli biçimde uyumlu bir çevresine dönüşür; bu ölüm gecesi bileşiminin eczası ne kadar derin müzik salar onun karanlığına, hatta ışığına ve zaten mevcut bulunan aydınlıktan başka ne çıkar onun siyahından? Neredeyse her resmedilen tasavvura direnen şey, müziğe karşı koyamaz, öyle ki onun en yüksek saadetinin *Sostenuto assai*'sinde[287] bile suskun bir cenaze alayını peşinen tertiplenmiştir – yavaş temponun en ciddi tarzı olarak cenaze alayı. Şimdi de *Requiem*'de ah vah etmenin, ölümü aşmayı da içeren ölüm saplantısının, cenaze marşının, dönen korku büyüsünün, aniden yön değiştiren dehşet diyalektiğinin ketumluktan en uzak tarzları belirir. "Vur, arzulanan an, arzulanan saat, vur hele": Bu tarzın Bach kantatında insan, sıla hasretiyle son korkusunu kat eder. Beethoven'in *Eroica*'daki cenaze marşı ölümü aşan bir şeylere cüret eder ve *Götterdämmerung*'un[288] cenaze marşında da bu cüret bir miktar geri döner; Beethoven Heraklitos'un, aşağı giden yolla yukarı giden yolun aynı olduğuna dair arzu düşü paradoksuna cüret etmiştir. Başlangıcın boğuk bir biçimde kapanan C minörü, aydınlık obua temasıyla ve üçlü dansıyla gelişmenin C majörü, matem temasına dönüşte karar kılar, hemen sonuca doğru kemanların ürkekçe sallanan, tekrarsız mutluluk süslemeleri vardır: bu feda edilmişlik ve bu gök mavilik, aynı içeriğin iki görünüşü gibi dururlar. Karanlık görünüşün aydınlığı tarafından ortadan kaldırılması gibi de değildir bu, bu dünyaya ait bir nurun ucuzundan ilahlaştırması da söz konu değildir. Çünkü aydınlık görünüş büyük *Forte*'nin ardından tek bir *Pianissimo* keman sesine çekilir ve yıkılmakta olan bir şeyin müziği olan cenaze mar-

286 *Eski Ahit*, İşaya 25, 8

287 Sürdürülen çaba.

288 Tanrıların Alacakaranlığı. Richard Wagner'in eseri.

şının karanlığına geri döner. Demek bu art arda geliş hakikatte dolambaçlıdır veya ölümdeki aynı şeyin kâh dehşet kâh dost olarak ilerleyişidir. Barok dizi: *Lamento e trionfo*,[289] *Eroica*'nın kendi *Adagio*'su olarak koyduğu cenaze marşında aşılmıştır. İkisi de mevcuttur, *Lamento*'daki alışılagelen de hele *Trionfo*'daki dışsallık da, katı biçimde birbirlerinden ayrı tutulan halleriyle, ölümün ışığında onun ışıttığı (7. Senfoni'nin *Allegretto*'su) sözleşilmemiş sapada geçersizleşmişlerdir. Derinlik kavramının örgünlüğü müziğin *Grave*'sinde[290] de kendini gösterir, hatta tam da orada etkilidir: *De profundis*[291] olarak ve semanın düşünüldüğü o derinlik olarak, yüksekliğini derinliği olarak.

Ölmek, sese uğraşacak iş çıkartan karanhk-aydınlık imgeler geliştirmiştir. Bu imgeler bir kahramanın ölümü veya cenaze marşı veya ona refakat eden *nenia*[292] gibi kendi içlerine kapalı ve bu dünyaya ait değildirler. Aksine, kilise *tertiplenmiş* ölüm imgeleri sunmuştur, *Requiem*, arka planda hakikati ve sırrı fâş eden bu imgelerle tartar kendini. Kilise metni, bir ölümüne düşman, ölümüne dost ilişkisine dair dolambacın karşısında metnin çözüldüğü zıtlıklar sunar. Beri yandan, *Requiem*'in müziği böylece, artık o haliyle mevcut bulunmayan ve zaten anılan dolambacın şaşkın derinliğiyle hiçbir ortak noktası olmayan sofu bir inancı koruyor görünür. Gerçekten: insanların çoğu ölüm ve lânetle ilgih kilise metnine yüz, hatta iki yüz yıldır inanmamaktadır ama o metin buna rağmen müzikte yaşamaktadır. Buna rağmen Beethoven, Cherubini, Berlioz, Verdi, büyük edalı ruhanî ölüm ayinlerini yazmışlardır – ve insana nüfuz eden bir sahiciliği vardır bu eserlerin. Bu büyük eserlerde dekoratif görünüşün izi bile yoktur, tiyatro duygusunun olağan karşılanacağı Verdi'de bile yoktur. Gerçi bu bir sorundur ve bu sorunu, sanatın büyüleyicilik denen ve eskiden tam pahasıyla korku içinde titreyerek iman edilenin –zevkini tenzilatlı fiyattan sunan– tabiatına el atarak da çözemeyiz. Eskiden kilise metnini istila eden ve bu nedenle saptırma sayılarak kilise tarafından yasaklanan şakımala-

289 Ağıt ve zafer.

290 Çok yavaş tempo.

291 Derinliklerin.

292 Eski Roma'da ölenin ardından yakılan ağıt.

rın şimdi kilise metnini kurtarması ve yenir yutulur hale getirmesi gibi tuhaf bir iştir yani olup biten. Fakat hakikatte *Requiem*'in sonradan sonraya çiçeklenmesinin sebebi bu değildir; çünkü katı Cherubini, cüretkâr ve açık seçik ifadeli Berlioz, illüzyon üretmediler. Büyük *Requiem*'lerin müziği sanat hazzı vermez, içlendirir ve sarsar; chiliastik[293] endişe ve özlemin erken devirlerine dayanan kilise metni, kilise babalarının geçici biçimlerinden bağımsız olarak müziğe büyük *arketiplerini* verir. Demek müziğin kendisi, beklentinin/umudun *Requiem*'de etkisini gösteren sembollerini tekrar öne çıkartır zira onda kayıtlıdır bunlar. Müziğin kıyamet mahkemesinin salt mitolojik bir dava veya Rubens'teki gibi salt yukarıya doğru bir hareketin saiki olmayışının, buradaki ahlâkın temeli, *müzikte her daim mevcut bulunan ölüm – ölüme karşı çıkma – ütopya meselesindedir*. Demek, apokaliptik olan[294] oradan da, kilise metninden başka her şeyin olduğu o noktadan da neşet eder; Beethoven bunun örneğini ve kanıtını sunmuştu. Hiç *Requiem* yazmayan Beethoven *Fidelio*'da bir tane yazdı; kesinlikle müphemlikten uzak, Pizarro için *Dies irae*,[295] Florestan için *Tuba mirum spargens sonum*.[296] Bu ruhlar dünyası müzikte kapanmış değildir, devrimde de ruhlar dünyasının kapısı kapanmadığı gibi; Kıyamet arketipi müziğe kapalı değildir. Cherubini'nin *Requiem*'indeki, evrenin patlayarak dağılmasını haber veren şimşek çakışı bile müziğe dışsal değildir; sonunda uyuşur onla müzik. Mistik gaddarlık Berlioz'da da Verdi'de eksik değildir: Berlioz'da, dört bir yandan dinleyicilerin üzerine çöken kıyamet atlılarının trompetleriyle belirir; Verdi'de davul gümbürtüleriyle, *Dies irae*'nin dipsiz düşüşünün çığlıklarıyla. Fakat Verdi'de bunun peşinden, *Requiem*'inin *Offertorium*'unda,[297] *Sed*'in[298] zıtlığı gelir, *Signifer sanctus Michael*'in[299] yedi ölçülük *Sed*'i, ayrıca onun etrafından dolanan gök-

---

293 Bkz. 39. bölüm, 49. dipnot.

294 Kıyamete dair, ebedî hakikatle ve sırla ilgili olan.

295 Gazap günü.

296 Trompet hayret verici sesini yayıyor.

297 Kilisede okunan dinsel parçalar.

298 (Latince) Ama.

299 Mübarek sancaktar Michael.

sel melodi, zaferle değil, umudun salınışıyla. Böylece müzik son bir barokla hayal kırıklıklarını ve kurtarışları işler; baroğa da kilise metninin hüküm teolojisine de bağlı değildir bunlar. Lâkin ölüm karşıtlığının, başka her yerdekinden daha sahih biçimde müzikte ?imtidah? eden bir ölüm bilincine ve arzu bilincine bağlıdırlar. Böylesi bir bilinç, geleneksel kilise metninden azade olarak, en son *Alman Requiemi*'nde Brahms'ta görünmüştü. *Ütopyanın hakikatine ve müziğin nüfuzuna* dair örnekler aradığınızda ilk karşılaşacağınız, *Fidelio*'nun her şeyi içeren ışığı, ikincisi –örtülü ışığı ve buna uygun mesafesiyle– *Alman Requiemi*'dir; şarkısında, "Çünkü burada baki olan bir şehrimiz yoktur, ancak gelecek olanı arıyoruz"[300] der. Korosunda arayan adımların tereddüdü, bilinmeyene, uyanışa giden bir yol çizgisi vardır. "İşte, size bir sır söylüyorum: Hepimiz uyumayacağız, fakat son boruda hepimiz bir anda, bir göz kırpmasında, değiştirileceğiz"[301] – St. Paul'un bu sözünün Brahms'ın *Requiem*'indeki esrarlı şarkısı bizzat son borunun sedasını dört açılmış kulaklara, cehennem ve zaferin, zaferin yuttuğu cehennemin metafizik kontrpuanına sokar. Kendini tutuyordur aynı zamanda fakat Brahms'ta kendini tutmayla aynı anlama gelmek üzere, ilahlaştırmaları gevşeten müstesna derinlikten de yoksun değildir. Bu, Jubal'in arpinin ve Miriam'ın sesinin sedasının bile ışıkta rahat etmesine veya sadece ahenkli bir takdimine izin vermez. *Alman Requiemi*'inin ikinci cümlesi şu metni alır: "Ve Rabbin kurtardıkları dönecekler ve terennümle Sion'a varacaklar ve başları üzerinde ebedî sevinç olacak":[302] fakat ebedî sevincin müziği, hiç de saf-ışıldayan bir ahenge değil ama *Fortissimo*'da G minöre uzanır. Bunun nedeni, Brahms'ın sevinçle alışverişinin Kant'ın *Pathos*'la meşguliyetinden bile müşkül oluşudur (aynı gayrı Katolik nedenlerle), buradaki semaviliğin içinde bir tutam acı da olduğundan, onu görenekselleşmekten ve aptallaştırmaktan ahkoyuşudur. Kesinlikle solgun sevinçler yoktur burada –Nietzsche'nin Brahms'ı yanlış anladığı gibi–, "Ekim ışığı tüm sevinçlerin üzerinde" de değildir, hem bunun için haddinden fazla parlaktırlar, şüpheli karanlığın

300 *İncil*, İbranilere, 14, 14.

301 *İncil*, Korintoslulara Birinci Mektup, 15, 51-2.

302 *Eski Ahit*, İşaya, 51, 11.

ortasında. Gizeme dönüşen mutluluk burada tabii ahenksizliğe sarmalanmış görünüyor, hatta ahenksizlik kendi içinde, bilinen dünyanın *triad*'ına nazaran onun daha güçlü bir ifadesi olabilir. Müzik burada şunu gösterir: ebedî sevincin serpilebileceği ve karanlıkta da süren, hatta onun suyunu çeken bir filiz vardır, daha fazla değil ama daha az da değil. Bu, en sert gayrı-ütopya karşısında bir kesinlik ifade etmez fakat onu kendi zemininde reddetme kabiliyeti sağlar. Rüzgâra karışan ses oluşumlarından başka bir şeye sahip değildir kuşkusuz, fakat bunlar, sonunda bir fanilik ve ölümden başka hiçbir şey mümkün olmasaydı, mümkün olamayacak bir sonun hayatiyetini içerirler. Sesin Henüz-Hiçbir Yerde'sinin aracılığında baskıdan, ölümden ve kaderden bir özgürleşme meydana gelir, belirli bir görünürlüğe erişmemiş ve henüz erişemeyecek bir özgürleşmedir bu. İşte bu nedenle her imha müziği çekirdeksel bir şeye, henüz çiçek açmadığı için geçip gitmesi de mümkün olmayan bir şeye işaret eder; bir *Non omnis confundar*'a[303] işaret eder. Bu müziğin karanlığında pas ve güvelerin kemirmediği hazineler titrek titrek parıldar; irade ve hedefin, umut ve içeriğinin, erdem ve mutluluğun artık ümitsizliğin olmadığı bir dünyadaymışçasına bir araya gelmiş olabileceği kalıcı hazineler yani, en yüksek iyi gibi: *Requiem en yüksek iyinin gizli manzarasının etrafında dolanır.*

### *Marseillaise ve Fidelio'daki an*

Sesin gayet ilginç bir şekilde aynı anda hem yükleme yapıp hem nişan aldığı bir parça vardır. Bu *Fidelio*'dur, bir seslenişi duyulur kılmaktır onun meselesi, her an buna uzanır. Marzelline ile Jaquino arasındaki açık havada geçen hafif prelütte bile sadece dıştan gelmeyen huzursuzluk, bir kalp çarpması vardır. Her şey geleceğe havale edilmiştir, "o zaman dertleri sükûn bulacak"tır, her ses bu geleceğe vekâlet eder. Marzelline, "Kalbini görebileceğimi mi düşünürsün?", diye sorar Rocco Leonore'ye ve ardından sahne toparlanır, dört ses saf bir iç alan oluşturur. "Harika hissediyorum, kalbim sıkışıyor", cevabını verir Leonore ve kuartet [dörtlü] başlar, kendi harikasından başka bir şey söylemeyen bir şar-

303 Tamamen yok olmama izin vermeyin.

kının *Andante sostenuto*'su[304] tam karanlıkta icra edilir. Marzelline bunu Leonore için söyler, büyük tehlike içinde, umut hedefi aydınlatır: "Karanlık bulutların üzerinde apaydınlık uzanan bir gökkuşağı ışıyor karşımda". Leonore bizzat bu ışığın içinden konuşur, en hakiki umut aryasıyla, karanlık ses hareketlerinin üzerinden bir aşağı, bir yukarı, yüzü yorgunların yıldızına dönük. Yıldız, daha dörtlünün başlangıcındaki ürkek Harika'da göstermişti etkisini, Leonore'nin aryasında, yalnız Leonore ile Florestan'ın değil, bu dünyanın bütün lanetlenmişlerinin yarının ışığına baktıkları mahpuslar korosunda da gösterir. Yıldız Florestan'ın ateşli vecdinde parlak ve yüksektedir, Leonore'nin kendisidir yıldız; insan üstü kadanslara tırmanan, bayılıp paramparça olan ve sönen: "özgürlüğe, göksel krallığın özgürlüğüne" ait düş çığlığı onundur. O sırada yeraltı solosu başlar, en vahşi gerilim sahnesidir bu, Pizarro Florestan'm önüne dikilir: "bir katil, bir katil duruyor önümde". Leonore, Florestan'a gövdesini siper eder ve böylece belli eder kendini, akabinde yeni bir cinayet saldırısı peyda olur, Pizarro'ya doğrultulan tabancayla: "bir adım daha atarsan ölürsün". Bu müziğin ruhundan ve eylem alanından doğan başka hiçbir şey olmasaydı, o zaman o kurşun kurtuluşun sembolü ve edimi olurdu, onun toniği çağrılana ve baştan itibaren seslenişe verilen cevap olurdu. Fakat bu tonik, bu müziğin zorunlu olarak apokaliptik ruhundan ve eylem alanından ötürü, *Requiem*'den, dahası *Dies irae*'nin gizli paskalyasından bir sembol çıkartır; *trompet sinyalidir* bu. Bu sinyal, Pizarro'nun kendisini uyarmak için trompeti burçlardan üflemelerine dair daha önceki talimatına bakarak yüzeysel olarak ele alınırsa, düz anlamıyla sadece bakanın Sevilla yolundan gelişini haber verir, ancak bu Beethoven'de *tuba mirum spargens sonum* anlamında Mesih'in gelişini haber verir. Nitekim trompetin sesi zindanda çınlar, Vali Beyin yukarı çıkışına eşlik eden meşale ve ışıkları titretir. Beethoven'in müziğinin artık askıya da almadığı[305] adh ve adsız sevince, kalenin değiştirilmiş avlusundaki "Mübarek gün, mübarek saat" selâmı yansır. Zindanla özgürlüğe erişilen son perde arasındaki üçüncü Leonore uvertürünü, gerçekte ütopik bir hatıra olan, ta-

304 Yavaş ve sürekli.

305 Bkz. yukarıda 109. dipnot.

hakkuk eden umudun efsanesi olan bu uvertürü dairevî biçimde trompet sinyalinin etrafında seslendirmek, Mahler'in büyük bir ilhamıydı. Sinyal çalar, kendisine ait bir sahnesi yoktur, buna müzik ne kadar yavaş çalınsa az gelecek bir sükûnet melodisiyle mukabele eder, sinyal ikinci defa işitilir, aynı melodi, esrarlı bir modülasyonla, şimdiden değiştirilmiş bir dünyanın uzaklardan gelen bir modunda cevap verir. Şimdi özgürlük edimine, Bastille'in düşmesi üzerine söylenen *Marseillaise*'e dönelim. *Büyük an gelmiştir*, Şimdi ve Burada nail olunan umudun yıldızı parlar. Leonore Florestan'ı zincirlerinden kurtarır: "Aman Allahım, nasıl bir an" – tam da Beethoven'in metafizik katma yükselttiği bu sözlerden, –zaten bizzat oradaki eğleşme öyledir:–, asla kendi vuslatını sonuna erdirmemeye layık bir şarkı doğar. Başlangıçta müzik mod değiştirerek ansızın uzaklaşır; bir obua melodisi umuda nail oluşu ifade eder; durakalmış, anda eriyen zamanın *Sostenuto assai*'si. Her müstakbel Bastille hücumunun kastı vardır *Fidelio*'da, insan kimliğinin başlangıç malzemesi *Sostenuto assai*'yle mekânı doldurur, sondaki koronun *Presto*'su[306] bunun sadece refleksidir, Leonore-*Maria militans*[307] coşkusudur. Beethoven'in müziği chiliastiktir ve o zamanlar hiç de nadir olmayan kurtuluş operası biçimi bu müziğin ahlâkına yalnızca dışarıdan malzeme tedarik etmiştir. Müzikal şahsiyet olarak Pizarro, Firavun'un, Herodes'in,[308] Gessler'in,[309] kış şeytanının, hatta bizzat insanları dünya zindanına tıkan gnostik iblisin bütün hatlarını taşımaz mı? Ne var ki, müzik burada savaşçı-dinsel bir tarzda, başka hiçbir yerde olmadığı kadar şafak kızılına keser ve salt umuttan ötesiymişçesine işitilir doğan gün. Beethoven'in esasen insanlardan bağımsız evreninde asla görülmediği şekilde, saf insan eseri olarak ışır. Böylece müzik, neticede insanlığın serhat boyunda durur, ama *erişilen Biz-Dünyasının, erişilen yoğunluğun çağrı hâlesinde* ve yeni bir dille kendini henüz yaratan insanlığın serhat boyunda.

306 Canlı, çok çabuk.

307 Savaşan Meryem.

308 Roma İmparatorluğu'nun Yehuda eyaletindeki zalim valisi; *İncil*'de "Masumların Katli" faslında bahsedilir.

309 Ortaçağ İsviçre'sinde, Habsburg İmparatorluğu'nun işbirlikçisi olan zalim yönetici imgesini temsil eden (somut tarihsel kişiliklerden de ilham alan) mitsel figür.

Tam da müzikal ifadesiyle bu düzen bir evi kasteder; bir billurdur ama müstakbel özgürlüğün billurudur, bir yıldızdır ama yeni bir dünya olan bir yıldızdır.

## 52
## KENDİLİK VE MEZAR LAMBASI VEYA EN KUVVETLİ GAYRI-ÜTOPYAYA: ÖLÜME KARŞI UMUT İMGELERİ

"Kefenin cebi yoktur."
– Atasözü

"Bir belâya çatma ihtimaliyle karşı karşıya kalan her insan, hemen elinin altındaki demirden bir şeyleri aklından geçirir. Bu demirden varlık kimisi için fikridir, kimisi için inancı olabilir, bir başkası ise ailesini düşünür sadece."
– Anna Seghers, *Das siebte Kreuz*[310]

"Bütün gün çahştıktan sonra dinlenmeye çekilen bir insan gibiyim.
Her türlü değişikliğin tadına varıyorum, girdiğim bütün kalıpları seviyorum, yenileri bekliyor beni kuşkusuz,
Bilinmeyen bir küre, umduğumdan çok daha gerçek, çok daha yakın, uyandırıcı ışıklar salıyor çevreme, Hoşça kalın!"
– Walt Whitman, *Çimen Yaprakları*[311]

"Şu sorulara kayıtsız kalabilen kişi, âdeta insanlığından soyunmuş olmalıdır: Tarihin ereği nedir, tüm türümüz için nasıl bir nihai durum tayin edilmiştir veya sadece görünüşlerin hep tekrar eden hazin döngü-

310 Yedinci Haç.

311 Çeviri: Memet Fuat, *Çimen Yaprakları*, Adam Yayıncılık, İstanbul 2003, s. 171-2.

sü mü söz konusudur burada da? Kuşkusuz bu nedenle gizemlerin incelenmesi son derece sınırlı tutulmuş, kimse bunların insan türünün geleceğine dair bir ifşaatı da içerebilecekleri fikrine varmamıştır... Tüm gizemler öğretisinin ereği, nihai anlamı, en yüksek kuvvesiyle Dionysos idi."
– Schelling, *Philosophie der Offenbarung*[312]

"Ve sonra tin umudu getirir, en katı Hıristiyanca anlamıyla umudu, ummaya karşı olan umudu. Çünkü dolayımsız bir umut her insanda vardır; birisinde ötekine göre daha fazla yaşam gücüne sahip olabilir; ama ölümde bu tür her umut ölür ve umutsuzluğa döner. Bu umutsuzluk gecesinden (ölümdür, betimlediğimiz) sonra canlandıran tin gelir ve yanında umudu getirir, ebediyet umudunu. Ummaya karşıdır bu, çünkü o salt doğal ummada artık umut kalmamıştır; demek bu umut umuda aykırı bir umuttur."
– Kierkegaard, *Zur Selbstprüfung der Gegenwart anbefohlen*[313]

"Je m'en vais chercher un Grand Peut-être."[314]
– Ölüm döşeğindeki Rabelias'nin son sözü

## I. GİRİŞ

### *Ölmekten konuşmamak*

Sona dair korkuyu nasıl savuşturur insan? Bugün bu savuşturma birçokları için aydınlanma öncesi zamanlara göre daha kolaydır. Her saat çalışında mezara biraz daha yaklaşıyorsunuzdur. Fakat mezara dikilen bakış başka yerlere kayar veya yapay biçimde miyoplaştırılır. Şimdiki halde, yaşlanma korkusu insana ölümü düşünmekten daha fazla eza verir hale gelmiştir. Ölüm hatırlatılma-

312 Vahyin/İfşanın Felsefesi.
313 Zamanımızın kendini sınaması tembihiyle.
314 Büyük Belki'yi keşfe gidiyorum.

malıdır, ucuz imgeler itelerler onu. O imgelerden birine göre, insan mum gibi eriyordur. Gerçi öyle de olabilir ama bunun nedeni insanın muma benzemesi değildir. Sönmezden evvelki insan muma benzemez, kafasız değildir mesela, demek ki bu mukayeseyi sönmenin sonrası için de zorlamamalı. İnsanlar gitgide azalan yıllarını saymaya hiçbir zaman meraklı olmamışlardı, şimdiyse burjuvaca günü yaşayan kişiyi, başka şeylerin yanı sıra, asla sona bakmamaya teşvik ediyorlar. Böylece her şey kırmızı yanaklı bir başlangıca istif ediliyor, geçtiyse de o fasıl, sahte bir gençliğin yüzü boyanıyordur. Ölmeyi ötelerde bir yerlere itiyorlar, yaşadıklarından pek memnun oldukları için değil bu iteleme; gelmekte olan bir şeyleri görmek istedikleri veya böyle bir şeyi –kişisel açıdan da– görebilecek oldukları için de değil. Böyle, akşamdan sabaha sabahtan akşama yaşayıp gidiyoruz, kötü sonu asla düşünmememiz lâzım. Tek arzulanan onu hiç duymamak ve görmemektir, son gelip çatsa bile. Korku en azından büzülüyor, yavanlaşıyor böylece, geri kalan pek çok başka şey gibi.

*Bu dünyada artık sabahı kalmamış gecenin ütopyaları*

Ama hiçbir şey herkesi deviren darbe kadar yabancı ve karanlık değildir. Yaşam da yolunda değildir, lâkin evimizdir orası, iyileştirilebilir. Ne var ki, ölmenin ardından kimse var olarak görülmemiştir – ceset halini saymazsak. Ürpermek, ölmenin uyandırdığı ve kendi kendimizin bu garip çekip gidişiyle mütenasip yegâne duygu değildir ama. Sırıtış bile karışır araya, bizzat kuru kafadaki gibi; zira uzun uzun planlar yapan insanın davar gibi çekip gidişinde matrak bir yan da vardır. Ümitsizliğe sevk eden ve gençlik daha nihai olduğu için ölümle yüz yüzeyken yaşlılıktan ziyade gençliğe yakın duran o âli ciddiyetin de yeri olacaktır. Demek: sadece ceset değildir solgun olan, çabalamalarımız da onun suretinde kendi kötüye varan sonunu görerek kan kaybeder, kıymetten düşer. Mezar, karanhk, çürüme, solucanlar, bastırılmadıklarında, bir tür geriye dönük etkiyle kıymetten düşürme kuvvetine sahiptiler ve hâlâ da öyledirler. Bir arkadaşının cenazesinden dönen işadamı da biraz düşmüş bir tutkuyla oturur yazışmalarının başına ve karısıyla çocuğunun sigortasından başka şeyler de dü-

şünür. Niyet dizilerimizin uzunluğu ve hareketliliği ile yaşamımızın değişmeyen kısalığı arasındaki oransızlıktaki artışı da ekleyelim buna. Bu orantısızlık her zaman o kadar büyük değildi, kapitalizm öncesinin uzun devirlerinde bilinmiyordu veya müphemdi, o çağda tarih bugüne göre daha durağan, daha döngüsel, deyim yerindeyse mevsimler gibi görünüyordu. Marcus Aurelius bile tefekkürlerinde, kırk yaşında bir adam olarak, açık duyuları ve yeterince yüksek mevkiiyle, kendi çağından önce vuku bulmuş ve kendinden sonra vuku bulacak her şeyi görmüş olduğunu, çünkü bunların hepsinin kendi yaşadıklarıyla aynı olacağını belirtir. Bugün hadiselerin katarı bizim yaşamımızdan öylesine uzun, yeniye doğru tarihsel gidiş bizim doğal olarak düşen yaşam eğrimizden gerek geometrik gerek dinamik açıdan öylesine farklıdır ki, düzgün bir insan tarihsel anlamda hayata doymuş olarak ölemez artık. Mezar merakı çoğalan tanığı yok eder ve o, kısa yaşamında, hareket halindeki hadiselerin neticesinden, nerede kaldı ki zaferinden, pek az pay almış olur. Wedekind'in *Frühlings Erwachen*'indeki,[315] aşkın sevinçlerini tanımadan yaşamdan çekilen oğlanın manidar bir istihzayla haykırışındaki gibi: "Mısır'da olup da piramitleri görmemek"; *mutatis mutandis* veya en azından kısmen, gerilim dolu zamanlarda yaşamdan ayrılanlar, tarihin yamalarından başka bir şey görmemiş ve elde etmemiş gibi görebilirler durumlarını. Ancak müstakbel dava için yaşamlarını feda edenlerin, yaşam deneyimlerinin öznelliğini daha başından, isteyerek ve bilinçli olarak bertaraf ettikleri yerde, yani en başta şehitlerde, böyle bir duygu tamamen aşılmış görünür. Lâkin bu en ahlâkî şahsiyetin kendi adına reddettiği şey bile, başkalarının zafer anında orada olmadıkları, kendilerini dosdoğru zaferin öznesi olarak bilmedikleri için yakınma hakkını ellerinden almaz. Şehidin isminin işçi sınıfının kalbindeki mahfazaya konmuş olması o isme gözlerini ve bedeniyle varoluşunu geri vermez, o da ceset olarak yönelinen zaferin ırağında yatıyordur. Cefası çekilen şehitlik, sonradan gelecek ve –şayet vuku bulacak olursa– başkaları tarafından deneyimlenecek olan adaletin ne kadar uzağındadır. Dünya katledilmiş iyiliklerle, yaşamının akşamı uzun süren ve huzur içinde geçen muteber katillerle doludur; şehitler yeni-

315 İlkbaharın Uyanışı.

den dirilişlerini yaşamaz, beyaz terör canileri mahkeme edilişlerini çok defa görmezler, ölüm her iki durumda da telâfisizdir. Bir şeylerin düzene girdiği yerde bile son balta, zaten hep geçici olan mutluluğun üzerine iner. Masal insanlarının ütopyaları yansıtan mutluluğu bile ancak "tüm sevinçlerin yok edicisi ve tüm cemaatin bölücüsü onlara gelene kadar" devam eder, *Binbir Gece Masalları*'nda ölümün adlandırıldığı ve İslâma ve ona teslimiyete rağmen adlandırılması gerektiği gibi. Son hezimetten geriye, kısa sürmüş güneşli günün kendini bilinçli olarak dışına çektiği bir çerçeve veya karanhk zemin kalmaz; *Memento mori*,[316] bizzat iflastır bilinçte. Veba zamanlarındaki gibi telâşlı yaşam sevinci de, tersyüz olmuş çaresizlik veya kara mizahtır, hiçliğe bir cevabı ve onu aşmayı içermez: Haz, ebediyet ister. En yüce an bile, en temel ütopyanın meylettiği "Eğleş hele, ne güzelsin" bile ne anlam ifade eder ki eğer ölüm, kendisi bundan etkilenmeksizin, varoluşsal kudreti en yüksek olan deneyim kabiliyetinin varlığının üstünü çizerse? Bu sebeple, hiçbir düşman daha esaslı görünmez, hiçbir düşman onun kadar kaçılmaz bir yerde konumlanmamıştır, baştan aşağı kesinlikten uzak olan yaşamın ve onun ereksel oluşumlarının hiçbir kesinliği ölümünkiyle kıyaslanamaz. Hiçbir şey en sonunda onun yer alışı kadar nihai değildir, hiçbir şey tarihsel erek tespitinin öznesinin emeğini onunki gibi nihailik karşıtı bir darbeyle paramparça edip fragmana dönüştüremez. Ölünün çenesi her şeyi öğütür, çürümenin kursağı her teleolojiyi yutar, ölüm organik dünyanın en büyük sevkiyatçısıdır, ama felâkete sevk eder onu. Hiçbir hayal kırıklığı onun menfi manzarasıyla boy ölçüşemez, tam hedefe varmak üzereyken uğranan hiçbir ihanet *Exitus letalis*'e[317] benzemez. Pek ikna edici olmayan bu kesinliğe karşı, insanla dolayımlanmamış bir dünyada salt vakıaların hakikatine karşı, dünyada *arzunun kanıtlarını* koymak da o oranda bastıran bir zorunluluktur. Yaşamın yol gösterici imgelerine tekabül eden, ölüm sonrası yaşamın yol gösterici imgeleri vardır; sükünetsizliğin yol gösterici suretlerine tekabül eden, mezarlık barışına karşı suret oluşumları vardır; müzikteki derin ölüm büyüsüne tekabül eden daha eski dinsel bir ölüm büyüsü

316 Ölümü hatırla.

317 Ölerek çekip gitmek.

vardır. Aşağıda *büyük dünya dinlerinin* değişik *ölüm ütopyalarıyla* meşgul olacağız; bunu, *artık o kadar dinsel olmayan ölüm imgesi* izleyecek. Yani önceki çeşitli inançlardan 18. ve 19. yüzyılda sekülerleşerek ve rasyonel olarak dönüşerek çıkmış olan imge. Ölümden sonra yaşamın çeşitli imgelerinde insanlık yalnızca bencilliğini ve bilmezliğini değil, kadavraya razı olmamanın inkâr edilmez onurunu da gün yüzüne –ve geceye– çıkartmıştır. İnsanî arzu düşlerinin dökümü, ölüm bahsinde de cennete ait belirli resimsel, şiirsel, müziksel arzu manzaralarını içerir, fakat başka bir veçheden, yani ütopik anti-ölüm olarak *to be or not to be*'yle[318] bağıntılı olarak. Tabii burada da, sadece arzudan bahsedeceksek, küçük Ben'e yapışıp kalmaya dönük o yapışkan-acınası arzu var idi, hâlâ da vardır; Shaw haklı olarak tamahkârlıkla karşılaştırmıştır bu arzuyu. Egemen sınıfların ve onların ruhbanının aşkınlık dalaveresindeki en karanhk çıkarı, esas burada etkisini göstermiştir, hâlâ da gösteriyor; bu dünyaya ait korku imgeleriyle halkı ürküterek, öte dünyaya ait semavî imgelerle teselli ederek. Zaten gölgeler imparatorluğu, Kant'ın dediği gibi hayalcilerin cennetidir; orada verimli eyaletlere sahip olan da, sadece Kutsal Roma değildir. Ancak aşkın tasavvurların en berbat taşkınlığının üstün tecrübesi ve dünya bilgeliğiyle kendini kanıtladığı Roma'nın yanında, şunu da gözden kaçırmamak gerekir: yine salt arzudan bahsedeceksek, başka amiller, başkaldıran başka amiller de vardı, örneğin St. Paul'de ölümün parmaklıklarını sarsan dinsel bir gurur amili, dönüşüm amili, huruç amili son sırada gelmez. Ölüm sonrasına uzanan, hatta ölümü bilinir kılarak değiştiren –gayet iyi anlaşılacağı gibi yalnızca efendileri değil en alttakileri de kapsayarak– böyle bir genişletme, halkın afyonu muydu yoksa insanın kendi ruhunun sonsuz değerliliği duygusunu ve dolayısıyla onun kendini şimdi de davar gibi güttürmeme iradesini mi kuvvetlendiriyordu? Göksel vaazın muhatabı olan adamlara ve koşullara bağlıdır bu; sözgelimi Thomas Münzer'in vaazı, çok defa "semavi marabalara" atıfta bulunsa da, halkın afyonu değildi. Gölgeler krallığında düş fenerinin her yanışının hayalcilik mi olduğu ve ayrımsız öyle mi göründüğü de yine gerçeğe dair erişilmiş kavrayışa ve sınır tayinine bağlıdır. Somut

318 Olmak veya olmamak.

vakalar denen şeyle yetinmeyip şeyleştirilmemiş süreçleri ve açık alanlan tanıyan bir kavrayış, bu alanları az çok yavanlaşmış vecd duygularına işgal ettirmeyecektir. Ne olursa olsun böyle bir kavrayış, hakkında bir şey bilinmeyen içerikleri bu nedenle gerçek dışı veya gerçekliğe kabiliyetsiz sayarak reddetmeyecektir, çünkü mucizeden başka bir de ölümsüzlük imanın en sevgili evladıdır ve ölümsüzlüğün yerine insanın hiçliğe dönüşümünü kesin addedenler de yalnızca varoluşçular değildir. "*Non omnis confudar*"ın[319] insanî arzu imgelerinin temellerinde yatan onur sorunu içinde tüketilmemesinin yegâne nedeni de budur; demek, bu insanî arzu imgeleri *bu sorunu* ve *onun dünyasını* hiçbir surette –zorunlu olarak fantastik surette de– yitirmiş değildirler. Kant'a göre gerçek, Newtoncu doğal biliminin nesnesiyle örtüşüyordu; bunun ötesinde yalnızca bir kötülük veya salt düşünümsel bir koyut [postüla] olabilirdi. Böyle bir ikiciliği tanımayan, gerçeğin kendisinde bir koyutlamanm (tamamına ermemiş bir eğilimin) ve koyutlamanm kendisinde mümkün bir gerçeğin varlığını kavrayan diyalektik-materyalist idrakte, dünya Newton mekaniğiyle tüketilmez. Dünyanın bir Öte'si yoktur (materyalizm dünyanın kendisinden kalkarak kavranmasıydı ve öyle kalacaktır) fakat bu dünyada bir sınır da yoktur, diyalektik sürecin istikametinin koyduğundan başka bir sınırı yoktur dünyanın. Nasıl mekanik materyalizm tanrının istediği bir düzeni ve bitmişliği bilmedi, tanımadıysa, diyalektik materyalizm de bu nedenle doğanın istediği bir düzeni ve kapanmışlığı tanımaz. Ölümü aşan arzular ve ritüellerdeki, Yunan'ın, Mısır'ın, Hıristiyanlığın ölüme dair umutlarındaki tek tek her unsur ve sabite hayalciliktir ama izleyen bölümde hatırlatacağımız özgül umudun küresi fazla fazla meşrudur; çünkü yaşam sürecinin ne kadar görülmez de olsa, bir dönüşümü içerip içermediğini ve buna tahammülünü bilen bir insan yoktur. Şimdiye kadarki ampirik niteliğine rağmen dımdızlak olan hayır cevabı, bir hükme bağlamaz bunu; salt kör bir zorunluluğun, anlaşılmamış, demek hâkim olunamamış, demek insanî ereklerce dolayımlanmamış zorunluluğun Hayır'ıdır. Bu Hayır'ın ereksel irade üzerinde tamamen felç edici bir etkide bulunmamasının yegâne nedeni de, sonunda göstereceğimiz gi-

319 Beni tamamen mahvetme.

bi, hâlâ ölüm-sonrası duyusal imgelerden kredi alıyor olmasıdır; bunlara artık inanılmıyorken ve özleri kaybolmuşken de alıyordur o krediyi. Ölüm bugün yaşamın ardına saklanabiliyor (daha ne kadar saklanacaktır, bilemeyiz), çünkü ölümün ardında yeni bir yaşam saklanmış, yani düşlenmiştir. Bu düşler de, ağırlıkla mitolojiye bağlanan bir ütopya olmakla ütopyaya dahildirler ve kesintiye uğramış erek dizilerinin noktalarını birleştirirler, sanki mezar ve cesedin de dahil olduğu anorganik evren, insanî olarak aydınlatılabilirmiş gibi. Bu aydınlatma düşleri en karanlık suretiyle bir kaderle uyuşamamışlardır; bu onların onurudur, onurlarını temellendirir. Feragat Etmemenin karşı konulmaz paradoksuyla, en uç yok edişe, korkunç bir ölüm sonrası yaşamın yanı sıra, bir uyanışın, göksel bir özdeşliğin mutluluk imgesini katmışlardır; İslâm'da böyledir, Hıristiyanlıkta böyledir. Böyle bir yüceltı eksik olduğunda, çürütülmez olarak koyutlanan bir şey gerçi gölgeler krallığına uzanıyor ama asla bedenle beraber çukura inmiyordur. Ölümsüzlük arzuları Kendiliğin eline en yabancı geceyi bile ışıtan, mikroptan arınmış mezar lambasını tutuşturmak isterlerdi; ölümü birçok defa kandırmış fakat ışıtamamışlardır.

## II. ÖLÜM VE ZAFERE DAİR DİNSEL KONTRPUANLAR

### *Ölüm hakkında sırf iyi şeyler*

Ölüm endişesinin baskısı öteden beri vardır, demek ki ilkseldir. Ceset, herkesi bekleyen şeyi duyguya da düşünceye de gösterir, ceset karşısındaki ürperiş herhalde ürperişlerin en eskisidir. Lâkin ilk arzu, cesedin dışında yaşamayı sürdürmek değildi, fazlasıyla doğal sayılıyordu bu. Ölüm, seyahate çıkmak sayılıyordu, bütün ilkel halklarda böyleydi bu, şimdi de çocuklarda böyledir. Burada tek arzulanan, onları güvenle veya huzur içinde öte tarafa yerleştirerek cesetlerden korunmaktı. Bu tabii herkesin iyiliğine idi çünkü sonuçta herkes cesetler arasına çağrılacaktı. Cesedin hizmetini görmek, cesedin gecesini güzelleştirmek, kendilerine yönelen tehditten korunmaları için herkese yönelik bir davetti. Ölünün kendisi, her kötülüğün ve pek az iyiliğin geldiği hayalet-

si karanlığa kaymıştı. Gecedeydi, ateşsiz ve ışıksız topraklardaydı, çepeçevre kulübelerin dışında, geri dönmenin hasretini çekiyordu. Tüm ölü âdetleri, ecdada yönelik görevlerle beraber, ona geri dönüş yolunu kapatmak içindi. Naaş dönüş yolunu bulamasın diye ayakları önde olarak köyden dışarı taşınır veya buşmanlarda tırnakları kesilir, elleri ayakları bağlanır, hatta gözleri oyulurdu. Bazen ölenin kulübesi de yakılırdı; onu bağlayan ve deyim yerindeyse kendisini iyi hissedeceği yer, mezar olmalıdır. Serseriler Alman bölgelerinde de bağlanmış olarak gömülürlerdi ki geri gelmesinler. Yontma taş devrindeki mezarlara dair kanıt bulunamasa da, cilalı taş devrinden yeraltı ve yer üstünde olan çok sayıda mezar kalmıştır. Mezara, naaşm yanına yiyecek içecek koyma âdeti de çok eskilere uzanır; ölünün geri dönmeyi isteyen dahası kan emen ölü olmak yerine yatışmış hatta bazı masallardan anlaşıldığına göre müteşekkir bir ölü olması sağlanacaktır böylece. Elbette yiyecek içecek mezar için düşünülmemişti, tıpkı soylunun yanına katılan, yani onun mezarı başında katledilen kadınların ve kölelerin mezar için öngörülmemesi gibi. Tüm bu yolluklar başka bir yerde yenmek veya kullanılmak üzere düşünülmüştü, ki böylece ölünün hürmet görmemiş ruhu mezarın etrafında, köyün etrafında kol gezmesin ve mezar cesedi sahiden bağlasın. Onun ruhu, yani son nefesi, bedeninin defin veya yakma töreniyle şereflendirilmesinin ardından, artık sükûnetle başka bir yerde yaşayacaktı. Hayalet değil gölge olarak yaşayacaktı, bedenden alışmış olduğu yaşamı kendi kendine sürdüren bir gölge olarak. Avcı halklar arasında öte taraf hâlâ herkes için eşittir, tarımcılar ve hayvancılar arasında ise ölüm bile herkese eşit değildir. Zenginle yoksul arasındaki ayrımlar süregider, en ufak bir denkleştirme yoktur. En iyi yerler öte dünyada da güzidelere ayrılmıştır, kötüler ve en kötüler de sıradan halka. Tonga'da yalnız reis Bolotu ülkesine vasıl olur, alttakiler karanhkta kalır, bu dünyada da oldukları gibi. Benzer biçimde Hawaii'de prensler ve güzideler için bir gökyüzü, aşağı tabaka için bir yeraltı vardır ve bunlar birbirinden ayrılmıştır. Velhasıl öte tarafta rahmetin ve cehennemin arazileri arasındaki ayrım sınıf ayrımına tekabül eder ve bu ayrım muhakkak ilk onun tarafından yaratılmıştır. Yüksek mevkili mücrimlerin cezalandırılması, tabii egemen anlayışa göre us-

lu olan yoksulların ödüllendirilmesi; arzulanan bu telâfi ancak çok sonra zorlanacaktır. Ancak reisin artık sorgulanmayan ve iyi de olsa kötü de olsa öte dünyada da baş kalacak olan bir sürü başı olarak görülmediği, çatışmalı, ayrışmış kabilede buluruz bu telâfiyi. Her ölü, defnedildikten itibaren, ailesi tarafından atadan sayılarak saygı görür.

### *Gölgeler ve Yunan alaca karanlığı*

Öte dünyasının tamamen solgun göründüğü yerde de yaşamaya devam ediyordu insan. Bütün halklar içinde en fazla Yunanlılar cesedi yaşlanmaya, gölgeye dönüşmeye bırakıyorlardı. Fakat gölgenin kendisi baki kalır, aydınlanma öğretisinin de burada imhadan söz ettiği enderdir veya ancak bihnen Ben'in sona erişinden söz eder. Tabii böylece ölümün ardında yarım bir hiçlik belirir, insanda güneş altında çiçek açanın zıddı yani. Pompei'deki bir mezar yazıtı der ki: "Ölümden sonra hiçbir şey yoktur, insandır gördüğün tek şey." Bir diğeri de şöyle der: "Bunu okuyan arkadaş, iyi bir hayat yaşa, çünkü ölümden sonra ne gülmek var ne şaka ne sevinç." Bu sözlerdeki, muhtemelen Roma'nın geç dönemiyle ve eyalet şehirleriyle sınırlı olmayan, biraz yavan melankoliyi burada keselim. Fakat bu sözlerde insan silinmiş veya tasavvuru imkânsız bir tam hiçliğe gark olmuş değildir. Gölgesinin ne olursa olsun acıdan, telaştan, zayıflıktan arınmış garip varoluşunu muhafaza ediyor, yaşamın kıyısında fakat büsbütün ölümcül olmayan bir Samanyolu gecesine vasıl oluyordu. Gece yaşamda da vakidir, sönümlenen yaşamda; zaten kendi kendilerinin Hades'inde eğleşen, engellenmiş veya büyülenmiş insanlar sahiptirler ona. Kaybolmuşluk ve amaçsızlıkla doludurlar, öyle kudretli ve aynı zamanda içi boşturlar ki, Yunanlıların Hades'i, zaman zaman aynı duruma yaklaşsa bile kesinlikle yumuşak, neredeyse sağlıklı görünür. Ölüm Homeros'ta uykunun kardeşi hatta ikizidir; Hesiod'da yeraltının girişindeki bir sarayda ölüm ve uyku beraber otururlar. Aşağıda Lethe[320] bekler (unutuşu içmek isteyen

320 Yunan mitolojisinde yeraltı dünyasının (Hades) bir nehri, onun suyundan içen gölgeler (ölülerin ruhları) dünyadaki yaşamlarını tamamen unutacaklardır.

zaten içmiştir ve Lethe'ye ihtiyacı yoktur), Styx temelli ayrılır, Kharon[321] grileşmiş saçları, kirli paltosuyla ama ateşten gözleriyle ölüyü karşı tarafa geçirir. Hades grisinin sakinleri arasındaki farkları ve ayrımları bertaraf ettiği, orada bir tür cehennemin ve rahmet toprağının bulunmadığı sanılmasın. Yunan öte dünyasının girişinde, tıpkı sonra Mısır'da ve daha sonra Hıristiyanlıkta olacağı gibi bir ölüler mahkemesi vardır; yani burada da kısas ve telâfinin arzu imgeleri pekâlâ etkilidirler. Keza imgeler Hades'ten, onun sağlam yapılı alaca karanlığından, dünyadaki yaşama etkide bulunurlar; Yunanlılardaki dikkat çeken, insanın son anındaki ahlâkî düşünceliliği de bundandır. Perikles ölürken arkadaşlarını başına topladı, her birinden işlemiş olabileceği haksızlık için özür diledi; yaptıkları hakkında, hiçbir yurttaşı hiçbir zaman kedere sevk etmemiş olduğu dışında bir şey duymak istemiyordu. Oysa Yunan cehennemi gölgeler kralhğını son derece tuhaf biçimde karartarak aşağıya, ağırlıkla verimsiz bir yeknesaklığa, aynı şeyin verimsiz tekrarının eziyetine doğru bastırır; Sisyphos'ta, Tantalos'ta, Danaidlerde.[322] Rahmet toprağı Hades grisini ıslah edip yukarı, latif alaca karanlığın dostça meşrebine, ebedî bir ilkbahar akşamının alaca karanlığına doğru iter. Bu cennet de tabii pek zengin melodili değildir, yaşam şenliklerindeki gibi altından değildir ama gümüştendir, tutku da yoktur sıkılma da. Başlangıçta Yunan seması yalnızca tanrılarm sevgilileri için öngörülmüştü, yoksa basitçe iyi insanlar için değil. Ancak feodalite sonrası, Homeros sonrası çağda cennetin Batı [Atlas] Okyanusu'ndan yeraltına aktarılmasının ardından, burası iyi insanlara da uygun gibi görüldü, tıpkı yanı başındaki Tartaros'un[323] kötülere uygun görünmesi gibi. Bu öte dünyanın solgun olan yaşamı yine de epey arzu edilir bir etkiye sahiptir: ölüler siluetlerle dolu bir düş dünyasında tasavvur edilir, kötüler kâbusun değişmez çıkışsızlığında, iyiler resimlerden oluşan bir yaşamın dermansız ama aynı zamanda zahmetsiz hoşluğunda-

321 Yunan mitolojisinde ölüleri Acheron nehrinden geçiren kayıkçı. Onun alması için ölüler gömülürken ağızlarına bir metelik konurdu.

322 Danaidler: Yunan mitolojisinde Libya Kralı Danaus'un, babalarının emri üzerine düğün gecesi kocalarını öldüren elli kızı.

323 Yunan mitolojisinde cehennem; Hades'in bile altındaki bir yer.

dırlar. En önemlisi, Yunan öte dünyasını başka bir katmanda anlamlı kılan bir şey daha vardır. Zira popüler Hades imgesinin yanı sıra, Orfeusçu[324] Pelasg[325] çağından başka bir imge kalmıştır: gizemler imgesi. Bu imge çemberdir: çember hızlı döndükçe yaşama yükselir insan, yavaşladıkça ölüme düşer; ama asıl önemlisi: hep aynı tekerlek çıkıp inmez yalnızca, insan da çıkıp iner ve tekerlek sayesinde tekrar çıkar, ruh göçü öğretisi vardır. Ölümün deveranından en iyiyi çekip çıkartan, böylece insanın cevherinin ölümü atlatmasını ve daha yüksek bir basamakta geri dönmesini sağlayan arınmayı da öğretir. Eleusis[326] gizemlerinde ve Dionisosçu vurguyla Orfeusçu gizemlerde bu vardır; her ikisi de kendilerini münhasıran ölüme vakfediyorlardı, onun hiçliğine değil aşılmasına adanarak.

### *Geri dönüşün onaylanması; Orfeusçu çember*

Şimdi mezar muhatap alınacak, hatta bizzat harekete geçirilecekti. Yerin altındaki hasat olarak görülüyordu mezar, demek ürün dönüp yukarı gelecekti. Hedef, kendine dair bilinci yükselmiş olsa bile, aynı kişi olarak Hades'ten tekrar *yaşama* çıkmaktı. Eleusis ritüelleri, Persefon gizemleri, bu bilinci ve bu eminliği hatırda tutmaya hizmet ediyorlardı. Onların temelindeki efsane, herhalde başından itibaren hem büyüme hem ölüm büyüsü içeriyordu. Anasoylu zamanlarda yeryüzüne eşit oranda hem tohumun hem ölülerin tarlası olarak hürmet eden birlik anlayışına uygundu bu; Eleusis de anasoyluluğun kraliçesi Demeter'e hizmet ediyordu. Demeter'in kızı Persefon'un ölüler dünyasıyla yukarı dünya arasında deveran etmesi, kışın aşağıda yazın yukarıda olması, sadece bitkilerin büyümesinin simgesi değildi. Çok erken zamanlardan beri dirilişin arzu imgesi sayılıyordu: bir tohum olarak Persefon, Hades'in çaldığı insan ruhu idi aynı zamanda. Eleusis gizemlerinde muhafaza edilen kadim bağlantı-

---

324 Dionysos öğretisine dayanan.

325 Helenlerin buraya gelmesinden önce Yunanistan'da yaşayan otantik "barbar" halk.

326 Eski Yunan'da Eleus kenti, verimlilik tanrıçası Demeter'e adanan kültleriyle bilinir.

lardır bunlar. Demeter'in kendisi de bir vakitler Pluton'un makamındaydı ve geç Yunan devrindeki gibi Olimpos'ta oturmazdı. O, anasoyluluğun kraliçesiydi ve tüm doğumları yiyen mezar, tıpkı doğum gibi onun kucağına ve onun dünyasına aitti. Toprak-Ana ölülerin efendisi olarak korkunç ve hiddetli bir kudreti ama bu mezar tanrıçası aynı zamanda yaşam beşiğinin tanrıçasıydı, meyve bahşeden iyi bir anneydi. Doğumla ölüm işlevleri Homeros öncesi Pelasg mitlerinde hâlâ böyle sımsıkı iç içeydiler, Gea-Demeter imanın hâkimiydi, ancak Homeros'un tanrıları, yeni tanrılar babasoyluluk devrine aittirler ve bunlar ne doğuma ne ölüme nezaret ederler, kendileri de ölümden ıraktırlar. Fakat tam da işte Eleusis gizemlerinde Demeter'e eski ikili işleviyle niyaz edilir, kızı Persefon da ölmekte olan insandır, yeraltı döngüsüne tabidir. Şimdi bundan en iyi unsurları çekip çıkarmak gerekiyordur: ölüm ritüelleri sanatını, Persefon'un ahlâkı olarak mutlu yeniden doğuş sanatını. Böylece gizemler, tohum teşbihiyle, ölümle uzlaştırılır: yok oluşun bin meyvesi vardır, daha zengin bir geri dönüş için zorunludur. Ölümle yaşamın teselli dolu münavebesi süregider: Persefon her defasında ona geri dönse de her defasında Hades'in elinden kaçar; Eleusis ona ruh göçünü öğretmiştir, yaşamı onaylayan bir ruh göçü. Hades'e her dalışından daha ileri giderek çıkan ve salt kucakla mezarı değil mezarla doğumu beraberinde getiren bir ruh göçü. Gizemlerin inancına göre bedensel iyilik hali, gizemlerin yaşamın devamı için bahşettikleri kazanımdır, verdikleri daha yüksek kazanç ise ölümden sonraki zamanda daha güzel bir yeniden doğuş umududur. Lethe yerine daha eski doğumların hatıralarının pınarından içilir, yeni, daha iyi doğuma giden yolu bu açacaktır. Ruh göçü böylece son derece iyimserce, yükselişin aracı olarak kavranır; geri dönüşün çemberi onaylanmıştır.

Ölü ise, gömülmüş olmakla, gayet iyi koza haline getirilmiş görünüyordur. Mezar tutmaz, olgunlaştırır, mağaradaki gölge tekrar doğurulacaktır. Kadim-anasoylu Eleusis düsturunda, taş devrinin çömelik mezarı korunmuştur, embriyo vaziyetinde büzülmüş ceset yeni doğumunu bekler. Eleusisci umut, insanı, yeryüzünün ceset suretinden yeniden sadır olduğu ilkbahar imgesine de dahil eder. *Demeter*-Gea'ya böylece *Dionysos* da katılır, di-

yalektik adıyla ἡμέρα νυκτερινή,[327] gecece gün, yeryüzünde ve yeryüzünden ışık. Aşırı babasoylu Roma'da bile, Etrüsklerden beri, bu tamamen yeryüzü-sofusu tesellici ve ikili yan muhafaza edilmiştir. Roma Florealia'ları[328] aynı zamanda bir ölüler ve ilkbahar şenliği idi, Bacchus ölü ruhların efendisidir, ilkbaharla ruhların sürüler halinde dünyadan yükselişiyle aynı anda yeryüzünü çiçeklendirir. Bu nedenle Etrüsk mezar odalarının duvarları müstehcen sahnelerle doludur, Etrüsk cenaze oyunlarındaki ölüler demonu Satir suretinde zuhur eder, Roma lahitlerinde de Bacchuscu sahneler baki kalmıştır, mezar süsü de fallustur. Apolloncu Yunanistan'da da Demeter-Dionysos'un hatta Pluton-Dionysos'un diyalektik hatırlanışı solmak yerine gitgide güçlenmiştir; Eleusis gizemleri [M.Ö.] 9. yüzyıldan ve iyice kesin olarak 6. yüzyıldan itibaren Dionysos'la ve onun yeniden-doğuran, Orfeusca arıtan ateşiyle birleşmişlerdir. Dionysos heykeli Atina'dan Eleusis'e Demeter tapınağına taşınmıştı, Dionysos Demeter'in oğlu sayılıyor, onun kızı Persefon'u ışıtıyor, "anasının oğlu" olduğu vurgulanıyor, nemli ve dölleyici doğal yaşamın efendisi addediliyordu. Menadlara[329] böyle görünüyor, aşk delisi kasaplara boğa-tanrı olarak görünüyor ve ölür ve yeniden dirilir halde paramparça ediliyordu; tıpkı orgazm ve hazza aşinâ oldukları gibi ölüme ve fanilik matemine de âşina olanların nazarında, yaşamla ölümün birliği demekti. Dionysos, Demeter'den eril doğal yaşama, dişil mağaradan fallusa giden yoldur; ölümsüzlük ve yeniden doğuş umudu, simgesini artık yalnız mezar-beşiğin birliğinde değil, onda arar. Bu bağlantıları ilk Bachofen yeniden hatırlatmıştı: "İnsanın ağlayanı yoktur, insan aşağı bir yaratıktır, fakat nihai zafer fallik doğal gücün ve onun ifşa olmuş sembolünündür. Cennet hazlarının bolluk dolu sihri, yaşama ve öte dünya umuduna dönük her talebi tatmin eder" – eski dünyanın doğadan şikâyeti susar kalır. Dionysos, karanlık Pluton'un tersine, neredeyse daha güneşli hale gelir: "Macrobuis'un onu tasvir ettiği gibi, yerkürenin alt yarısının güneşidir (*sol in inferno hemis-*

---

327 Hemera nükterine: Gecedeki gündüz, karanlıktaki ışık.

328 Eski Roma'da, Roma mitolojisinde çiçeklerin ve ilkbaharın tanrıçası olan Flora şerefine yapılan şenlikler.

329 Yunan mitolojisinde şarap tanrısının etkisi altında esrimiş kadın.

*phaerio*), demek karanlık yeryüzünün güneş ilkesidir, uzak vatanın ırağında, maddenin kapalı derinliklerini aydınlatır" (Bachofen, *Die Unsterblichkeitslehre der orphischen Theologie*,[330] 1867, s. 26). Bir yeraltı Helios'u[331] olarak Dionysos, ruhları Hades'ten çıkartır ve geri dönmeye zorlamaz fakat –Demeter-Persefon'a karşı ikinci yeniliği budur– ruhların *yeniden doğurulma zorunluluğu da yoktur*. Geri dönüşün zorunluluk çemberi Eleusis'te Orfeusçu reformasyondan önce veya onun dışında onaylanmıştı; Orfeusçuluk içinde reddedilir. Böylece yalnızca Hades'e karşı çıkan değil, Hades'e karşı olduğu gibi doğuma da karşı çıkan, daha geniş bir arzu imgesi ortaya çıkar. İlkbahar tanrısıyla, ilkin verimlilik tanrısı olan Dionysos'la artık uyuşmayacak, zahidâne bir arzu imgesidir bu. Aksine, Orfeusçuluk, girdiği yerde, kendisi de yeniden doğan *ikinci bir Dionysos'un geleneğine* bağlanmıştır. Bu ikinci Dionysos, titanlar tarafından paramparça edilen ve Zeus'un onun salim kalmış kalbini yemesi üzerine yeniden can bulan Dionysos-Zagreus'tur.[332] Yeniden dirilen, ta kendisi olduğu ve yolunu açtığı şevk ve sevinci yitirmemiştir; gizemlerde Dionysos-Iacchus,[333] yani 'sevinçten coşan' olarak ilan edilmiştir. Fakat artık eski bedeninde yaşamaz, genel olarak ölümün ve onla dönüşüme giren doğumun bedeninde, κύκλος γενέσεως'da[334] yaşamaz, doğum döngüsü, Orfeusçuluğun Hintçe bir ifadeyle söylediği gibi ölümle beraber berhava olur. İkinci Dionysos'un böylece asla aşkın hale geldiği veya Olimpos'a çıktığı yoktur, en yüce yaşam bereketi olmaya devam eder, lâkin işte döngüden azade bir ikinci doğanın bereketi vardır. Sonra onu Orfeusçu mitler takip eder, ölümün de yeniden doğuşun da bedensellikte deneyimlenmemesi için arzu σῶμα-σῆμα'dan,[335] toplamda beden-mezardan huruç halini ahr; tabii asla yaşama düşman olana, tine yönelmeyen bir huruçtur bu. Zühd burada nasıl Yunan iktisadının ve *Polis*'inin çöküşüy-

330 Orfeusçu teolojinin ölümsüzlük öğretisi.

331 Güneş tanrısı.

332 Zeus'un yılan biçimine girerek Persefon'la sevişmesinden doğan oğul

333 Eleusis gizemlerinde Dionysos'un lakaplarından biri; 'tanrının mübarek çocuğu' sıfatını simgeler ve 'meşale taşıyan' imgesiyle bilinir.

334 Küklos geneseos: Doğum döngüsü.

335 Soma-sema: Vücut-işaret.

le birlikte apaçık ortadaysa da, sadece bedenin hazlarını bu kırılgan-istikrarsız bünyeden alıp ruha katması bakımından yaşam düşmanıdır o. Orfeusçuluğun beden düşmanlığını feragat olarak görmek yanlıştır; yoksa onun tanrısı Dionysos olur muydu? Bedenin ruhun zindanı olmasının buradaki anlamı, onun psişe kelebeğine, bu yukarı doğru kabarışa mani olmasıdır. Orfeusçuluğun talebi burjuva erdemlerinin tatbiki değil, terbiye değil, karakterin ahlâkî dönüşümü değil, yalnızca yüzünü sefahat tanrısına dönmektir. Hele bedene eziyet etmeye Orfeusçu zahitlikte kesinlikle yer yoktu, aksine, bedensel zevkleri faniliğin döngüsel sahnesinden kurtarıyordu deyim yerindeyse. Doğum çemberine yönelik nefrette Hintçi tınılar açıkça işitildiği gibi, ikinci Dionysos da bu dünyaya aittir. Şarap ve aşk, bizzat bedenden kendi cevherini çekip çıkartan ve onunla şevk bulan sarhoşluğu temin ederler. Doğumla ölümün istikrarh addedilen münavebesi Eleusisçi açıdan katlanılır görülüyor, ölümden daha iyi bir doğuma geçişte teselli bulunuyordu. Orfeusçu açıdan tastamam bir nihai selâmet ve onun selim bütünlüğü ruha çekilmeye çalışılır, gerek ölüme gerek doğuma dönük bütün ruh göçlerinden azade olan bu ruh, Hades'in tasavvurunda salt gölge olanın damarlarını daha yeryüzündeyken kanla doldurmaya azmetmiştir.

### *Ruhun iksirleri ve semaya gnostik seyahat*

Bu ölümün bedeninden azade kalmaya, hep daha vahşice ve hep daha yabancı bir tarzda özlem duyulmuştur. Çözülmekte olan geç dönem antik toplum, bütün muhitlerinde, o zamana kadar herhalde o şiddette hissedilmemiş bir korku yayıyordu. Bu korku en yoğun biçimde, neredeyse sıkıştırılmış olarak, ölümle ilgiliydi, oysa ölüm bir son vermeyecek miydi bu hazin yaşama? Fakat ölüm kesinlikle bir son, hele bir çıkış olarak algılanmıyor, daha ziyade kalıcı olarak bir mezbahaya düşme duygusu uyandırıyordu. Stoik, mütevekkil intiharın ve onun –bizzat meyus– tesellisinin devri geçmişti; ölüm tüm viranların en tekinsiz kısmı gibi görünüyordu. Eleusis neticede bir şenlikti ve orada birçokları öte dünyadakinden daha fazla dünyevî selâmet niyaz etmişlerdi. Ne var ki, geç antik dönemde bu şenlik imdat çığlığı-

na dönüştü; yaşam endişesi ve ölüm korkusu beraberce dünyaya indiler, ikisinden de kurtuluş aranır oldu. Yunan gizemleri ancak o vakit, Oryantal gizemlerin neredeyse toptan ithaliyle çoğalarak, devasa bir kaçış ve huruç yolunu açtılar. Hiçbir zaman bunun kadar çaresiz ve bunun kadar tuhaf biçimde, bütün sınıfları kapsar halde ölüme derman aranmamış, mezbahadan çıkış pasaportu olarak ölümsüzlüğün peşine bu kadar ihtirasla düşülmemiştir. Hadrianus'tan beri gizemlerin arzu imgesi (yeniden dirilişin kesinliği) her nevi batıl inançla bağdaşıyordu; ölümsüzlüğe erişmek için muskalar, hayalet mühürleri, her nevi niyaz oltası denenmiştir. Tanrılarda büyüklük vasfı veya öykünmeye değer olarak görülen şey onların kudretli yahut bilge veya bizzat mutlu olmaları değil, ölümsüz olmalarıydı, onların gıpta edilen ambroziyak[336] yanı ölümsüzlükleriydi. Geç antik dönemin mitler dininin adakları, ritüelleri, ayinleri, usulleri ağırlıkla ölümsüzlüğe erişmeye hizmet ediyordu. Kuvvet, münzevilik, kardeşçe sevgi biçiminde ahlâkî arınma da kuşkusuz hedefleniyordu fakat bunlar belirleyici değildi. Günahların yıkanıp temizlenmesinden daha önemli olan, takdis edilenin sihirli maddeyle boyanıp vaftiz edilerek ölümlü bedenden kurtarılabilmesiydi. Nitekim daha Orfeusçu gizemlerde, menadlar tarafından parçalanıp yutularak kurban edilen boğa, Dionysos'u temsilen, ölüm döşeğinde yatan ve yeni bir yaşama uyanacak olan Yıl-Tanrı olarak görülüyordu; Dionysos onun kanından içeni yanına alıp ölümsüzlüğe götürüyordu. Sonranın "Taurobolium"larının[337] bununla bağlantısı apaçıktır: gizem, üzerinde bir boğanın kurban edildiği bir çukurdaydı, aşağı akan kan çukuru dolduruyor ve gizemin vaftiz edilmesini sağlıyor, onu ölümsüzlük getirmesi umulan bir tür pagan akşam yemeğiyle doyuruyordu. Kana bulananlar sonra sokakta, alışveriş yaparken de kanla kaplı giysilerini üzerlerinde taşıyorlardı, kısmen alay konusu, kısmen huşu duyulacak bir şeydi bu. St. Paul'un (Korintoslulara 1. Mektup, 10, 18 vd.) pagan kurban yemeğiyle komünyon[338] arasında bir benzerliğe işaret et-

336 Ambrosia: Yunan mitolojisinde tanrısal yiyecek, ebedî yaşama kavuşturan bal; tanrısal ziyafet sofrası.

337 Eski Roma'da Kibele kültü çerçevesinde boğa kurban edilen ritüel.

338 Katoliklikte İsa'yı anmak üzere şarap ve ekmekle yapılan yemek ritüeli.

mesi sebepsiz değildir; St. Paul, pagan kurbanını (Tauroboliumlar da bunun bir parçasıdır) "şeytanın sofrası, şeytanın şarap kâsesi, şeytanın cemaati" olarak tanımlasa da, bu antitez dinler tarihi açısından tam da aradaki mütekabiliyeti ve akrabalığı teyid eder. Bizzat İsa gizemlerle rekabetinde zaferi zahmetkeşlerin ve ezilenlerin mesihi olarak değil, "ölüler arasından çıkan ilk evlat" olarak kazanmıştı ve karakteri "diriliş ve yaşam"dı. Vaftiz o zamanlar tümüyle büyüsel bir ayindi, vaftiz suyu yaşam suyu sayılıyordu çünkü İsa ölüme kefaretini ödemişti. Her şeyden önce İsa, gnostik kavranışıyla, birincil olarak ölümün panzehiri idi; ancak burada da bütün inananlarının kefareti ödenmiş sayılmıyordu, meğerki ölüler vaftiz edilmiş olsunlar. Gnostik ölü vaftizi temel bir ayindi, St. Markus kültlerinde ölünün başı su ve zeytinyağıyla ovuluyordu, Irenaeus'un bildirdiğine göre ölü böylece "arkontlar[339] ve kudretler karşısında görünmez kılınacaktı". Yine böyle bir kötüye karşı görünmezlik pelerini İsa'dan da beklenmiyor değildi; St. Paul zamanında da Korintoslu Hıristiyanlar arasında ölü vaftizi âdeti sürüyordu (Korintoslulara 1. Mektup, 15, 29), yaşam tanrısının ne için geldiğine dair tasavvurları gösteren bir âdetti bu. Gnostik vaftiz iksirleri, herkese açık olmayan ve o oranda artan bir hararetle müstakbel ebediyette aranan bilgi iksirleriyle tamamlanıyordu; gnostik İsa âlim bir kurtarıcıydı. Bilgisizliği bertaraf ediyor, kendini ilk "pnömatikçilere"[340] yani zihin aristokratlarına ifşa ediyordu, veya başka türlü söyleyebileceğimiz gibi, ölümü sadece göğe yükselişin doktorlarına kaldırmıştı. Tabii o devrin gnostik hatta felsefî bilgisi asla iradeden, arzudan, hissiyattan ve zamanın heyecanh-mahzun folklorundan kopmuş değildi. O devrin en keskin akıllı düşünürlerinden Proklos, bulabildiği bütün halk masallarını topluyor, sanki bunlar masallarla bağdaşabilirmiş gibi bütün gizemlere intisap ediyor, böylece popülerle hermetiği[341] –kesinlikle zihin aristokra-

339 Eski Yunan'da şehrin en yüksek memurları.

340 1-3. yüzyılda "yüksek bilgiye" erişimi olduğuna inanan bir gnostik öğreti. *İncil*'de Korintoslulara 1. Mektup'ta bunlardan "Hikmetliler" diye söz edilir ve dirilişe inanmadıkları için yerilirler.

341 Hermetik: Antik Yunan'dan yeni çağa dek uzanan batınî dinsel öğreti. Adını Mısır Helenizminin yarattığı Hermes'ten alır; bu, seyahat edenlerin, tüccarların, çobanların ama aynı zamanda hırsızların, söz ustalarının, büyünün, cim-

tı olmayan bir tarzda– birleştiriyordu, ayrım gözetmeden her ikisini de davet ederek, salt kavramın ayrımıyla. Gnosis [batınîlik] gerek pagan gerek Hıristiyan yanıyla, hiç de çürüyen antik kafanın dini değildi, tersine: arzu mitolojisinin kafalara ilk ve son büyük dalışı idi. Gnosis kendisini her şeyden önce onun en tuhaf ama en müthiş fantazmagorilerinden birinde: *ruhun semaya seyahati* öğretisinde gösterir.

Ölüme karşı görünmez olmak için kanla yapılan vaftizi izler bu seyahat. Ölümün ardına yapılan, kötüsüyle iyisiyle tastamam resmedilmiş bir seyahati kazasız belasız tamamlamayı sağlayacak pasaport da açıkça verilmiştir. Daha yakından bakıldığında, bu yukarı çıkışın veya semaya seyahatin ve onun için hazırlığa tabi tutulma zorunluluğunun mahiyeti şudur: Semayla yeryüzü arasında, kötü ruhların, bu dünyanın efendilerinin hâkimiyetindeki yedi gezegen çemberi yer alır. Bu efendiler arkontlar veya kaderin demonlarıdır, gnostizmde hayvan çehreli demonlar suretinde, aslan, boğa, ejderha, kartal, ayı, köpek ve eşek olarak temsil edilmişlerdir; insanı köleleştirir ve onunla semanın arasını abluka altına alırlar. Bu nedenle arkontlar bu olumsuz astrolojide gümrükçü olarak, "eza dolu yolun bekçileri" olarak tanımlanırlar; gezegen çemberi "kötülüğün çiti" olarak görünür. Böylelikle antik çağın dünyaya duyduğu güven, Stoacılığın orta dönemine kadar o kadar kudretli ve iyimserken, şimdi şeytanlaştırılmış olur. Neron ve Caracalla ideolojik olarak yıldız-demonlara demirli sayılmışlar ve çökmekte olan Roma'yı yutan girdaplar, onun kendi savunmasızlığı, evrene yansıtılmıştır. Ama yalnızca yaşamın kendisi değil, ondan da fazla yaşamın varoluş-öncesi ve varoluş-sonrası, ruhun doğumdan önceki ve ölümden sonraki durumu, arkontlar sisteminin kudretli-meyus yerelliğine saplanır. Zira ruh semadan yeryüzüne doğru inerken (ay aşağı inişin kapısı sayılıyordu) yedi küreden geçmiş ve her biri ona dünyevî kaderi için bir parça büyü katmıştır. Ölümden sonra ruhun semaya yükselirken (güneş yukarı çıkışın kapısı sayılıyordu) aynı arkontlara uğraması gerekir ve her istasyonda yaşlı bir arkont, "mahvoluşun ve ikinci ölümün tanrısı" olarak ruhun karşısına dikilir, önünü keser. Yalnız geze-

nastiğin de koruyucusu olan Yunan tanrısı Hermes ile batını bilgilerin müellifi ve simyanın kurucusu olan Mısır tanrısı Thot'un birleşimi olan bir Hermes'tir.

genler değil, sabit yıldızlar küresinin on iki burcu ve burçlar kuşağının on iki imgesi de çöküşün demonları arasında sayılırlar; tüm yıldız seması şeytanın dişlerine, tüm evren tiranlığa dönüşür. Güneş, ay ve yıldızların topu felâketin, kötü kaderin küresidir, Heimarmene'nin[342] küresidir; dünyanın naibi, şeytandır. Gnosisin, deyim yerindeyse teknik anlamda astral ablukayı kırmak için, semaya seyahate dair kendi mitosunu devreye soktuğu yer, işte burasıdır. Gizem, yedi arkonttan geçmeyi sağlayan ve "kötülüğün çitini" kuvvetten düşüren parola bilgisine muttali kılınır. Bazı parolalar, tamamen anlaşılmaz feryatlarla arkontların adlarını yansılıyorlardı; adını bilmek, kadim inanışa göre, adı konan üzerinde iktidar kurmak demektir. Parolayla ilgili özel öğreti de çok eskilere dayanır: Mısır Ölüler Kitabı'nm 125. bölümünde Hades'in her kapısında, o kapıyı bekleyen tanrı, ölüye geçit vermek için "benim adım ne?" diye sorar. Belki de Kıptîliğin gnostik metinlerinde parolaların bilhassa tasniflenmiş olmasında bu Mısır töresinin etkisi vardır. Buna göre ilk sırada demon isimlerinin törensel beyanı yer alır, bunu gösterilmesi gereken sembol ve işaretler izler, sonra da koruma sağlamak üzere söylenecek formüller ve sihirli sözler gelir. Sonunda elde edilecek başarı için kurulan hayal şudur: Ruh, gezegen çemberlerinden geçerken edindiği çirkin derileri ve lekeleri sıyırıp atacaktır. Daha sonraki Pers gnostik sistemi Mani'de ruh yalnızca muayyen fesatları değil yeraltı dünyasının tüm belirlenimlerini de sıyırıp atar: Ay'a yaşam ve besleme kuvvetini geri verir, Merkür'e tamahkârlığı, Venüs'e ihtirası, Güneş'e zekâyı, Mars'a savaşma cesaretini, Jüpiter'e tutkuyu, Satürn'e ataleti. Burada da her arkonta Pers ışık tanrısı Hürmüz'ün bir meleği bekçilik eder, ruhun sırtında yük olmadan ilk ışığa kavuşması için başka ne gerekiyorsa melek halleder. İlk ışığın giriş kapısında da adaletin ruhu, onu karşılayıp semanın en yüksek katına çıkaran "bir bakire suretinde" kendi kendisinin karşısına dikilir; Mani'de son gezegenin ardından artık başka kimse çıkmaz, yalnız işte insan suretinde bir semavi yol gösterici olarak (daha sonra Dante'nin Beatrice'inin hatırlatacağı) "bir bakirenin sureti" çıkar. Muhtemelen Pers-Roma Mitras gizemleri sadece *Sol invictus*[343] kültüne de-

342 Eski Yunan mitolojisi ve felsefesinde önüne geçilmez kader.

343 Zincire vurulmaz güneş.

ğil, onun ölülere verdiği yardıma da hizmet ediyorlardı. Bu gizemlerin cehennemindeki, semavi seyahatle tamamen uyumlu biçimde gezegenlerin işaretlerini temsil eden yedi metalle inşa edilmiş olan yedi basamaklı merdiven, evrenin yanı sıra işte yedi gezegen çemberinden can veren Mitras'a doğru yükselen parolah geçişi simgeliyordu. Fakat en hareketlisi, ölüm karşıtı arzu mitosuyla dünyayı ve dünyadan daha iyi olan insanoğlunu tamamen birbirine dolamasıyla, yine Yahudi-Hıristiyan gnosisinin bakış açısıdır. Geçiş, Peratialılar'da Eski Ahit'in imgeleriyle ifade edilir; Hippolitos'un naklettiği kısım şöyledir: "Ölüm Mısırlıları Kızıldeniz'de savaş arabalarıyla beraber yakalar; gnosisten mahrum bütün insanlar Mısırlıdır. Mısır'dan hicretin anlamı budur: küçük bir Mısır olan bedenden hicret. Kızıldeniz'in geçilmesi ise faniliğin, Satürn'ün suyunun geçilmesidir; Kızıldeniz'in Ötesi çöldür, orada hem mahvın bütün tanrıları hem kurtuluşun tanrısı vardır. Mahvın tanrıları, yaratıklara münavebeli doğuşun zorunluluğunu yükleyen yıldızlardır" (Hippolitos, *Elenchos* V, 16). Yakın zamana dek baki kalmış tek gnostik kitap olarak bilinen, bir tür pnömatik roman olan *Pistis Sophia*'da, bizzat İsa arkontlardan "kuvvetlerinin üçte birini" alır ve "kafalarını ve rotalarını yılın yarısına çevirir ki insanlara bakamasmlar", kaderi ve yükselişi de sadece tanrı belirlesin. "Sahiden", diye konuşur burada İsa: "rotalarını çevirmeseydim bir yığın ruh mahvolacaktı ve ebediyetin arkontları ve Heimarmene'nin ve *Sphaira*'nın[344] arkontları ve onların tüm yerleri ve tüm gökleri ve tüm ebediyetleri yok edilmiş olmasaydı çok zaman geçirmiş olacaklardı ve ruhlar buranın dışarısında çok zaman kaybedeceklerdi ve gizemler vasıtasıyla yücelerin varisi sayılan ve ışık hazinesinde yer alacak olan kemale ermiş ruhların sayısının tamamlanması gecikmiş olacaktı" (*Pistis Sophia,* bölüm 23). Yani burada parolaya gnostik halaskârın kendisi ilave olur ve o, öğretmen olarak değil şimdiden pantokrator[345] olarak, arkontlar karşısındaki efendi olarak, parolayı fuzuli hale getirir. Yeni Ahit'te bile, –St. Paul'e dayandığı kesin olmamakla birlikte Efesoslulara Mektup'ta en azından–, "Kozmokrator"[346] olduklarına ina-

344 Çemberler.

345 Her şeyin hâkimi.

346 Evrenin hâkimi.

nılan şu aynı arkontlara karşıdır İsa'nın efendiliği: "İblisin hilelerine karşı durabilmeniz için, Allahın bütün silahlarını kuşanın. Çünkü güreşimiz kan ve ete karşı, hükümetlere karşı, şu karanlığın dünya hükümdarlarına [kozmokratorlara] karşı, semaviyatta olan kötülüğün ruhî ordularına karşıdır (Efesoslulara Mektup, 6, 11 vd.). Demek İsa günahın kefaretini ödemekle kalmaz, ruhları yıldızların (masaldaki kötü peride, astrolojideki 'kötü talihle geçecek yedi yıl' mefhumunda baki kalan Satürn gibi) tayin ettiği kaderden de kurtarır ve yıldızların yönetimini üstlenir veya Augustinus'un tam semavi seyahat anlamında vurguladığı gibi: "Hıristiyanlığın pagan felsefesine üstünlüğü, semanın altındaki kötü cinleri def etmesi ve ruhları onlardan kurtarmasıdır" (karş. *De civ. Dei*, X). Aşağıya, Hades'e değil de yukarı ışığa doğru ilk seyahat olan bu ütopik-bilgiç seyahat imgesinin etkisi böylesine yüksek ve yaygın olmuştur. Ölümün fantezisini batış değil de uçuş olarak kuran ilk imgedir, üstelik himaye altında ve mühürlü, tarifeli ve son derece plastik bir ifrata varan bir imge. Gnostik sema seyahatinin hatırası, Dante'nin arafına kadar uzanıyor görünür –demonlar yoktur tabii Dante'de ama yedi kapıdan kademeli geçiş mevcuttur. Gnosiste ilk ışığa açılan bu kapılar Dante'de de cennete ve mucize ağaca açılırlar. Gnosiste kötü gezegen küreleri vardır, Dante'de tabii küreler çoktan günahlarından arındırılıp cemaate katılmıştır, yön verici topolojiyi bizzat tesis ederler. Dante'nin Cennet'inde gezegen küreleri artık gnostik semavi seyahattekiler olmamakla beraber, ruhun yedi basamaklı araf yolculuğu pekâlâ muhafaza edilmiştir, bu yönden en fazla Mani örneğine yakındır. Tıpkı Mani'deki gibi, araf yolculuğunun sonunda semaya giden yolu gösterecek olan güzel bir bakire çıkar: Dante'de Beatrice, Faust'ta Gretchen. Geç antik dönemde büyük bir şair çıkmış olsaydı, semavi seyahatin maddesi, hasımlarımn veya kafası karışık *Pistis Sophia*'nın naklettiğinden çok daha parıltılı görünürdü bu şairde. Veya manikeist kilisenin[347] ilahiler kitabında toplanmış bulunan, kısmen bugüne kalmış bazı ilahilerde ve ayin şarkılarında

347 Mani'nin öğretisine bağlanan ikici-gnostik senkretik dinî ekol. Avrupa'dan Çin'e uzanan geniş bir coğrafyada farklı dinsel havzalarda yaşayan (bu arada Bögü Kağan idaresinde Uygurlar tarafından benimsenen) öğreti, Hıristiyanlığın kurucu babalarını da etkilemişti. Buna mukabil, sapkınlık olarak damgalanmıştır.

göründüğünden de. Ama bu seyahat mitosu bu haliyle de ölüme karşı en acayip olmakla birlikte en geniş macera imgelerinden birini ve –yıldız-krallarda yansımasını bulan– kadere karşı en tuhaf kurtuluş mitlerinden birini içerir.

### *Mezarda Mısır seması*

Nihai korku, bir keresinde, sükûnetle hatta daha samimiyetle dile getirilebilmişti. Zaten tüm yaşamın bir ön-ölüme dönüştüğü yerdi bu. Kadim zamanlardan beri aşağı Nil'de meskûn bulunan kabilelerin hali buydu, huzur bulmuş mezara gıpta edenler, ilk onlardı. Daha eski olan krallık öncesinde tuhaf biçimde uçuk, ürpertici işaretleri ve putları vardı. Örneğin delta bölgesinde yaprakları dökülmüş bir ağaca tapınırlardı, keza bir yılanın soyulmuş derisine de. Onlardan sonra hiçbir halk Mısırlılar gibi mütemadiyen ölümle meşgul olmamış, hiçbir halk Mısırlılar kadar ölümü sahici yaşam sayarak saçma bir arzu içinde ona rıza göstermemiştir. Hiçbir halk ölme sanatı için tedarik çalışmalarına o kadar eğilmemiş, ölülerin öte dünyadaki iaşesine o kadar önem atfetmemiştir. Hiç kimse mezar inşasına o kadar kaynak ve zaman ayırmamış, öte tarafı o kadar özenli bir aşkla tasavvur etmemiştir. Ahlâkî tasarımlarla iyi bir ölüm arasında ilk bağlantı kuranlar da Mısırlılardır. Daha beşinci hanedanlıkta bir soylu, kabrinde şunu vurgular: "Bu mezarı hak bir mülk olarak inşa ettirdim, hiçbir zaman başka birisine ait olan bir şey almadım, hiçbir zaman birisine şiddet uygulamadım." Gerçi ruhbandan müsamaha satın almak mümkündü: tabutun içine konan sihirli formüller veya mumyaların göğüs bağlarının altına konan, taşa kakılmış kutsal bok böcekleri vardı. Fakat sihirli formüller bile şu anlamlı cümleyle başlar: "Ey kalbim, ayağa kalkıp da bana karşı şahitlik etmeyesin." Tarihte ilk defa, Yunanlılardan bin yıl önce ve İsrail'den çok daha şümullü biçimde, ölülerin kısmetinin sadece dünyadaki iyi hallerinin devamı olmayıp ahlâkî hal ve davranışa bağlı olmasına dair arzunun fikri ortaya çıkar. Ölümün yargıçları, ölenin iyi halli mi kötü halli mi olduğuna karar verirler, tanrıların kâtibi Thot ölünün kalbinin tartılmasından sonra hükmü kayda geçirir, işleme bizzat Osiris nezaret eder. Ama insanda ka-

lıcı olan, istikrarsız ve olgunlaşmamış bir varlık olan ruh değildi yalnız. Ruhu insan kafalı bir kuş olarak düşünüyorlardı, geceleri oradan oraya kanat çırpıyordu bu kuş, yani gönül huzurundan çok uzaktı. Kalıcı olan, bizzat bedenleşmiş kişiliğin kadim imgesidir, Ka'dır; bu katı *Entelechie* insanla birlikte yaşamı kat ediyor ve ölümden sonra öte dünyaya geçiyordu. Cesetler sırf Ka'yla irtibat için mumyalanıyor, daha üst düzey mumyalamada plastik olarak ebedîleştiriliyorlardı: Heykeltıraşlık sanatı, zenginlere ve kudretlilere öte taraftaki ebedîleşme yolunda bir yardımcıydı. Ka'yı içeren plastik portre ölü odasına yerleştirilirdi: "Ölülerin evine yaşayanlarınkinden daha fazla özen gösterilir," der Diodorus, "Mısırlılar yalnızca mezarları tüm zamanlar için sahici ve kalıcı konutlar olarak kabul ederler." Çaba, yalnız dünyevî varoluşu ebediyete uzatmak için değildir, ebedî varoluşun kendisi ölümdeki yaşam olarak görünür, yaşamın esası olarak. Yaşamın akışı, *Decrescendo*'suz,[348] bu yönde olgunlaşıyor gibidir, dahası ağırlaşıyor, onur kazanıyordur; çünkü çocuk sığ ölür ve yüzeyin fazla altına inmez, yaşlıysa derine dalar, yaşı sayesinde ölüm bilincine eğitilmiş olarak ölümdeki yaşamı bulur. Böylece Mısır'da, ölümün derinlerine, yüzeysel yaşam ve güneş çizgisinin iyice altlarına dalarak, insanın dünyada henüz tamamlanmayan yanının kemale ereceği yere inerek, yani canlı cesede ve yaşlılığın derinlerindeki ölüler krallığına inerek, baştan aşağı bir ölüm kültürü iskandil edilirdi. Ka'yla beraber ütopikleştirilmiş olan bir katılık yaşama da uzanır, nasıl ki yaşamın da durumsuz bir biçime uzanması gerekiyorsa. Osiris'te birleşen Ka, yeryüzündeyken de hakkedilmiş insandı; Mısır'ın tüm donuk plastiğinin temelinde yatan sükûnun, vakarın, vahdetin insanı. İnsan, dikişleri ebediyet için atılmış kuru mumya olarak ilk dışsal biçimine, taşa oyulan geometrik katılıkla da hakiki biçimine erişir. Taş gibi olmayı istemek, görmüş olduğumuz gibi tüm Mısır sanatının arzu manzarası idi ve işte bu "sezilen mükemmellik olarak ölüm kristalı" (karş. s. 42), ölmüş kişilik gibi olma arzusunun güdümündedir, *anorganik bir hedef biçimine* sahiptir. Yalnız esas mezar yapıları, piramitler ve mastabalar değil, Hegel'in sözüyle içinde bir ölünün ikamet ettiği bir kristal de, o donuk plastik de Ka'yı hare-

348 Müzik deyimi: gitgide hafifleyerek, düşerek.

kete yabancı, taşla mutabık bir kristal blok olarak düşünür. Tarihsel algı, hafıza, gelenek, alışkanlığa duyulan emsalsiz sadakat: Mısır toplamda zamansız bir mekânın, kutsal bir geometrinin arzu ülkesidir.

Ölünün gideceği yer dost bir ülkeydi ama pek canlı bir hayatı yoktu. Bununla beraber, bu dost ülke kesinlikle ışıksız, tecrit olmuş, güneşten yüz çevirmiş bir aşağı dünyadan ibaret olarak da görünmüyordu. Bu hem kalıcı ve görünür sükûnetle hem de güneşe, batan ama kaybolmayan güneşe gösterilen saygıyla bağdaşmazdı. Ölüler krallığı, güneş teknesi denize daldığında, teknenin yeryüzü levhasının altından batıdan doğuya aktığı yeraltı suyolunu çevreliyordu. Nitekim sema da yeryüzü levhasının üzerinde, adaları, kanalları ve güneşin, ayın, yıldızların teknelerle gezdiği deniziyle, sularla kaplı bir ülke olarak tasavvur ediliyordu. Gündüz semasının Mısır'ına, güneşin gece ışığının Mısır'ı tekabül ediyordu – tabii vakur bir tekabüliyetti bu, *Grave*[349] makamında. Sıradan halkın öte dünyada da süregiden ve neşeli bir havada tasvir edilen çalışması, canlı naaşlar hakkında bizi yanıltmamalıdır. Feodal tabut içlerindeki renkli sahneler de, Mısır Ölüler Kitabı'nın saban sürme, hasat toplama, yelken ve artık *misera* değil ama *contribuens* olan bir öte dünya plebinin[350] başka etkinlikleri hakkındaki veriler de, heykel gibi olmayı arzulayan insanların daha fazla hissedar olduğu, ölümün hareketsiz yaşlı üslûbundaki ölümsüzlüğün üstünü örtmez. Tabii, kral tanrısal babasından "yaşamın" işaretini alır, "yaşam bahşedilmiş" ibaresi en eski zamanlardan beri firavunların unvanları arasındadır. Yaşamın –sıradan dünyevî yaşamın değil yüksek tanrısal olanın– hiyeroglifi kulplu haçtır, sayısız tasvirde tanrının onu krala uzattığı görünür, çok defa kralın yüzüne yaklaştırarak yapar bunu ki kral sembolden sadır olan sıvıyı solusun. Böylelikle tanrılar kendilerine mahsus olan nefesi, yani tanrısal yaşam soluğunu, sevgili oğulları olan krallara aktarırlar" (karş. Norden, *Die Geburt des Kindes*,[351] 1924, s. 119). Fakat bu surette vurgulanan "yaşam" kesinlikle dünyevî olanla karşılaştırılabilir, hareketli, kendini ha-

349 Bkz. 51. Bölüm, 127. dipnot.

350 "Misera contribuens plebs" sözünden: Felâketlerini paylaşan plebler.

351 Çocuğun doğumu.

rekette dışavuran bir yaşam değildir bu, öyle olmadığı gibi, bir bakıma ölümünden önce ölmüş, yani heykelleşerek zaman yerine mekâna dönüşmüş olan firavunun yaşamına da denk gelmez. Bu sebepten ötürü, tanrının firavuna aktardığı "yaşam" hiyerogliﬁnin yanına, "devamlılığı" tanımlayan diğer hiyeroglif konurdu; kendisi de ölmüş olan tanrı Osiris'in Abydos'daki dikilitaşta III. Sesostris için hazır bulundurduğu veya mumyaların ve heykeltıraşlığın tanrısı Ptah'ın II. Ramses'e bağışladığı anlamda bir istikrar, devamlılıktır bu. En üst düzeyde Firavuna mahsus olan şey, vakarı ve vakardaki *grave*'yi idrak edebilen her Mısırlıya mahsustur aynı zamanda, onun ölüm makamıyla ve asaletli bir resmî ölümle ilgili ereğidir. "Yaşam"ının hâlâ münavebeye ait bir ölüme değil de ebedîyetin Nil'ine akması, kutsal bir katılığa ermesi içindir bu erek. Osiris'in kendisi hareketsizdir, Isis tarafından sırf ölümün bilincine varmak üzere uyandırılmış, en mükemmel naaş olarak güneşin yanında ona da tapılmıştır. Bu yeraltı tanrısı muhtemelen daha eski tapmçlarda bir mezar tanrısıydı, sonraları da güneşin dönüşünün yeraltındaki rotasıyla ilişkilendirildi, bizzat onun mezar ve Batı krallığına hükmeden heykeli sayıldı. Osiris resimleri bundan ötürü eskiden beri ürperticidir; az evvel değindiğimiz tarih öncesi yapraksız ağaç fetişi, onun hiyeroglifi olarak Osiris'e nakledilmiştir. Eski krallığın resmî sanatı tanrıyı hep mumya sargılarıyla sarmalanmış bir ceset olarak tasvir eder; Orta Krallık'ta, hele geç dönemde tamamen, en yüce tanrı Ptah bile sandukaya kapatılacaktır. O da en sonunda bir mezar sureti olarak, dazlak bir rahibin mumyası olarak tasvir edilmiştir; böylece dünyanın yaradanı Ptah kral mezarlarının koruyucusuna dönüşmüş, nihayetinde Osiris'te erimiştir. Osiris'in kendisi "Batı'dakilerin birincisi" idi ve hep öyle kalacaktır, zevcesi Isis'in kudretli sihirli sözleri ile fiziksel ölümün felcinden kurtulmuştur – ama ancak *yaşayan ölümü*, mutlu ölümdeki dirilişi temsil edecek şekilde. Ölen kişi Orta Krallık'tan itibaren kendisi tanrıymış gibi Osiris N.N.[352] diye adlandırılıyordu (karş. Ernan, *Ägypten und ägyptisches Leben im Altertum*,[353] 1923, s. 347); kemale ermenin arzu imgesi Mısırlılar için böylesi açık seçik olarak tanrısal bir ce-

352 N.N.: *nomen natus*, ölenin adı/na.

353 Eski çağda Mısır ve Mısırlıların yaşamı.

set-oluşun arzu manzarasında yer alıyordu. Sözün de şarkının da erişemediği yerde, Osiris suskunluğuyla esas tanrı idi, onun Abydos'daki tapınağında müzik yapmak yasaklanmıştı. *Ölümün getirdiği barış* imgesi Mısır'dan dünyaya yayıldı, bu barışın tayin edici hususiyeti, ne inkıraz ne de tersine bir tür daha yüksek yani yükseltilmiş yaşam anlamına gelmesiydi. Osiris'in barışı münavebesiz/dönüşümsüz bir devamlılık halinin, felç etmeyen ve aynı zamanda cehennem-cennet dramatiğinden azade bir ölümün barışıydı daha ziyade. Kısacası Mısırhların arzuladığı ölüm, rahatsız edilmeden bir eyleyiş ve varoluş halinde donmak, katılaşmaktı, ölü Osiris ve güneş yeraltı dünyasını bunun için ışıtıyorlardı. Yunanhlar nazarında abeslik ilavesiyle (Tantalos, Sisyphos, Danaidler) lâneti tanımlayan tekerrür mitleri, Mısır'da selâmeti tanımlıyordu. Mısırlıların ölüm arzusunda tanımlı ve o kesinlik içinde ebediyen aynı olan unsur, Ka'nm eylemleriyle ve nihayet erişilen heykelleşmenin sevinçleriyle özdeştir.

### *İncil'de diriliş ve kıyamet*

Yahudilikte son korku üzerine uzun müddet düşünülmemiş ve düş kurulmamış olması şaşırtıcıdır. Bu halk Yunanlılar kadar dünyevîydi ama onlarla kıyaslanmayacak derecede geleceğe ve hedeflere dönük yaşıyordu. Yine de ölüm sonrası yaşamın arzu ve imgeleri pek yavaş öne çıkıyordu, çıktıklarında da neşeli oluyorlardı, intikamcı oluyorlardı. O noktaya dek uzun yaşam ve yeryüzündeki iyilik hali, Son'u dışarıya ve aşağıya itiyordu – aşağısı *Sheol*'dü, ırak yeraltı dünyası. Eski İsrail'de atalar ve ölüler kültü vardı, bu kült ölüm sonrası yaşama inancı varsayar, fakat bu inanç Kenanhlardan devralınan büyülerin parçasıydı, salih imana ait değildi. Saul, Endor cadısı vasıtasıyla Samuel'in ölü ruhunu çağırırken bir günah işliyordur; üstelik gelen ruh insan değil "Elohim" olarak (I. Samuel, 28, 13), yani *ruh olarak değil* insanüstü bir varlık olarak tanımlanır. Aynısı Hanok'la ilgili garip ve çok erken yerde de geçerlidir: "Ve Hanok Allah ile yürüdü;[354] ve gözden kayboldu; çünkü onu Allah aldı" (Musa'nın Birinci Kitabı/Tekvin, 5, 24). Bu da tıpkı Elia'nın göçüşü gibi büyük istis-

354 Tanrısal, tanrılar gibi bir yaşam sürdü, anlamında.

nalardandır, nitekim istisna olarak ayırt edilir: fakat en önemlisi, bu ölümsüz isimlerin ardında insanların değil Elohim'in olmasıdır. 365 yaşındaki Hanok'un, eski bir güneş tanrısının adı olması mümkündür, Elia da bir "ateş arabasına" biniyordur. Sheol, mezarların yeraltı dünyası, uzun müddet insanların hissesi olmuştu, Eyüb'ün kitabında da böyleydi (İ. Ö. 400 dolaylarında) – her ne kadar Prometheuscu bir diklenmeyle de olsa: "Eğer ölüler diyarını evimdir diye bekliyorsam, / Eğer yatağımı karanlığa serdimse; / Eğer çukura: Anam ve kız kardeşimsin, dedimse" (Eyüb, 17, 13 vd.). Yahudilikte ölümsüzlüğün kendini kabul ettirmesi ancak Peygamber Daniel'le olacaktır (İ.Ö. 160 dolaylarında), bunun ardındaki güdü de uzun yaşamaya, yeryüzündeki esenliğe dönük eski arzunun aşkınlaştırılmış uzantısından kaynaklanmaz. Daha ziyade Eyüb'den ve peygamberden, *adalete susamışlıktan* kaynaklanır; böylece arzu koyuta, ölüm sonrası sahne basbayağı mahkemeye dönüşmüştür. Ölüm sonrası yaşama inanç, tanrının yeryüzündeki adaletinden duyulan kuşkuyu yatıştırmanın bir aracı haline gelmiş, her şeyden önce diriliş umudunun kendisi hukukiahlâkî bir umut olmuştur. Mısır'da, görmüş olduğumuz gibi çok daha teferruatlı bir ölüler mahkemesi vardı fakat geç dönem İsrail'de tam da zenginlerin ve efendilerin gönül huzuruna hiç iyi gelmeyecek esaslı bir yenilik eklenmiştir buna. Çünkü talip olunan dirilişin ana saiki tehditkârlaşıyordur, bu dünyada kurulmayan mahkemenin telafisi söz konusudur: "Ve yerin toprağında uyuyanlardan bir çoğu, bunlar ebedi hayata, ve şunlar utanca ve ebedi nefrete uyanacaklar. Ve anlayışlı olanlar gökkubbesinin parıltısı gibi, bir çoğunu salâha döndürenler de yıldızlar gibi ebediyen ve daima parlayacaklar" (Daniel, 12, 2 vd.). Diriliş umudunun sofu imanın içlerine doğru ahlâkî akınıdır bu, ölü kültünden, büyü ritüellerinden, tanrının yaptığı insandan azadedir ve ilk akındır. Bazı mezmurlar bu vahyi görünüşte daha eskiye dayandırırlar, öncelikle 49. Mezmur, 16 [15]: "Fakat Allah ölüler diyarı elinden canımı kurtaracaktır; Çünkü beni kabul edecektir", keza İşaya 26, 19'daki "Senin ölülerin dirilecek; benimkilerin cesetleri kalkacak"; oysa hakikatte Daniel'inki kadar geç bir zamana aittir, İşaya bölümünün 24 ilâ 27. bablarındaki karmaşadaki gibi tadil edilmiştir. Mamafih Daniel'e göre de herkes değil yalnızca bazıla-

rı canlanacaktır: yalnızca sofu Yahudi şehitler ve şerirler arasından da yalnız en feci zalimler uyanacaklardır. Zalimler de henüz bir cehenneme değil, adillerin zaferini görsünler diye kendi utanç ve zilletlerine uyanacaklardır. Tüm insanları kapsayan *evrensel dirilişten* ancak M.Ö. 1. yüzyılın sonlarında, Etiyopya'daki Hanok'un Kitabı'nın resimli söylevinde söz edilir; ona rengini veren, Mısır ölüler mahkemesi ve Pers dünya yangını öğretisidir. Hanok'un Kitabı Daniel'in vaadini evrenselleştirmekle kalmamış, ilk defa, savurgan bir abartıyla resmedilmiş cehennem, cennet ve kıyamet mahkemesi sahnelerini onun içine katmıştır. M.S. 1. yüzyılda Ezra'nın kıyameti, bu mahkemeyi son ifşa makamına dönüştürür: "Ölümden sonra bir mahkeme vardır: orada adil olanın ismi duyurulur, mücrimlerin vukuatı ortaya dökülür" (4. Ezra, 14, 35).[355] Mısırlılardaki, insanın eylemlerinin yükünü kaydeden Yaşam Kitabı'na dair kadim fikir, burada etkisini gösterir. Mısır ölüler mahkemesinde bu görevi yerine getiren yazıcılar tanrısı Thot, Yahve'nin meleği hatta ta kendisi olarak geri döner. Deftere kayıtlar her sene Yahudi yılbaşında açılıp, Yahudiliğin en yüce ve en ciddi bayram günü olan kefaret gününde kapatılır. Ölüm sonrasına nişanlanmış bir tövbe günüdür bu; tabii, manidar bir biçimde, sürgün öncesi Yahudilığin metinlerinde zikredilmez, Ahit denen kitapta, bayramlara dair nizamnamede (Çıkış, 23) geçmez. Mahkeme kitabı mitosunun kendisi zaten eski bir metne sokulmuştur, Eski Ahit'in Çıkış bölümünde vardır, 32 vd., keza İşaya'da anılır: "Vaki olacak ki, Sion'da artakalana ve Yeruşalim'de bırakılana, Yeruşalim'de yaşayanlar arasında yazılan her adama mukaddes denecek" (İşaya, 4, 3 [4]). *Luka'ya Göre İncil*, 10, 20'de bu mahfaza edilmiştir: "[lâkin] adlarınız göklerde yazıldı diye sevinin", yine kilise ölüm ayini ilahisinde işitilir: "*Liber scriptus proferetur in quo totum continetur.*"[356] Bir kıyamet mahkemesinin veya son mahkemenin adaletine ve onun ardındakine yönelen arzu ve düş bakışının güçlenmesiyle beraber tabii sözümona daha eski kayıtların yeniden anlamlandırılmasının da vakti gelir. Bilhassa Tekvin'in [Yaratılış] tufan öncesinin hükümdarı

355 Ezra'nın 4. Kitabı veya Ezra'nın Vahyi: Yahudi kökenli bir kıyamet anlatısının M.S. 1. yüzyılda Hıristiyanlaştırılmış şekli.

356 Yazılı kitap, her şeye şamil olana eriştirilecektir.

Hanok ve onun dünyadan göçüşü üzerine kaydına eğilinir; Hanok geç dönem Yahudi literatüründe Sheol'den kaçanlarla, yani basbayağı ölümden kaçanlarla ilgili ilk metin sayılıyordu. Hükümdara görünen öte dünyanın sırları hakkında fantezilerin kurulduğu bir *Hanok'un Kitabı*, bir *Hanok'un Sırları* kitabı meydana çıkmıştı; Yeni Ahit'in havarisi Yahuda Hanok'u "Âdem'den sonra yedinci olan Hanok" diye, son mahkemenin kâhini olarak tebcil eder (Yahuda'nın Mektubu, 14 vd.). Diriliş ütopyası, muhtemelen "Epikürcü" Saduki çevrelerinden gelen açık seçik dirençlere rağmen ("Kıyamet yoktur diyen bazıları..." *Luka'ya Göre İncil*, 20, 27) böylece nihayetinde ortodokslaşmıştır. İsa'nın zamanında bir Sanhedrin[357] kararı çıkar: "Her kim ölülerin yeniden canlanmasına Tora'dan delil getirilemeyeceğini söylerse, geleceğin dünyasında onun yeri yoktur." Musa'nın beş kitabında da kesinlikle bu inanca dair bir madde yoktur, olsa olsa daha önce andığımız, büyü âdetlerinin ötesinde yerel bir mezar kültünden pek ileri gitmeyen atalar kültünde bir şeyler bulunabilir. Çok geçmeden Son'a dair gayet sersemce imgeler şişirilecek ve Talmud'a kadar sızacaklardır – örneğin, bir müstakbel Leviathan: "Bu deniz canavarıdır, dünyanın güneşi battıktan sonra seçilmişlerin etinin tadına bakacağı, derisinden tüm halkların adillerinin selâmetle oturacağı bir çadır yapılacak olan"; deniz mahlûku, böylece bir tür öte dünya kutsal gıdasına dönüşmüştür. Yenmekle eksilmeyen bir gıda olarak, korkunç dev Leviathan'ın bile (Eyüb, 41, 2-6) günü gelince rahim olana en iyi biçimde hizmet edeceğini de gösterir. Sonra Maimonides[358] yenilenmiş bir öğretim gücüyle, amentüsünün on iki maddesiyle, ruhun ölümsüzlüğünü, bedenin dirilişini talimata bağlamıştır. Salomon Reinach *Orpheus*'unda bununla ilgili, bu maddelerin *İncil*'deki Yahudiliğe Trento Konsili'nin[359] Katolikliğin İncillere uzak olduğu kadar uzak olduğunu belirtirken tamamen haklı değildir. Zira Maimonides'te diriliş bahsinde söz konusu edilenlerin duygusal hazırlığı sürgün sonrası Yahudilikten, hukuki-ahlâkî hazırlığı da Daniel'den beri

357 Kadim Yahudiliğin en yüksek mahkemesi.

358 İbn Meymun.

359 16. yüzyılda Reformasyon'a tepki ve 'önlem' amacıyla toplanmış olan, sadece Katoliklerin benimsediği Konsil.

mevcuttu. Fiziksel ölümün üzerine ikinci ölümün dehşeti geliyordu: zalimleri bekleyen lânet. Hatta İsa bile halk tabakalarında derinlemesine yer etmiş bu imanın içinde yaşıyor, gerek tehdit ederken gerekse kurtarıcı olarak onun içinden konuşuyordu. Diriliş'i birçoklarına tehlikeler getirecek doğal bir vaka olarak duyurmuştu (*Matta İncili*, 11, 24, *Luka İncili* 10, 12); İsa'nın mezhebinde dirilişe ve son mahkemeye iman, Hıristiyanca yaşamı başlatma öğretisinin parçasıydı (İbranilere Mektup, 6, 1 vd.). Sema o oranda parlayacak, peygamberin politik vaadi üzerinden gelen ebedî yaşam vaadi o oranda etkili olacaktı. Birinci ölümün, geride cehenneme veya cennete gidecek ruhu bırakan salt fiziksel imhanın ardından, ikinci ölümün alt edilmesiydi bu. Böylece Daniel'den itibaren, son olarak İran'dan gelen etkilerin de katkısıyla, ölümsüzlük en muazzam kudretin yalnızca bireysel istikbale dair değil evrensel istikbale dair bir dramı olarak dahil edildi; dünya yangınıyla ve ardında silme gece, silme ışıkla. Tüm insanlar orada mevcutturlar, kıyametin anlamı artık bu olur, o gün tesadüfî bir son kavimle ve insansız bir doğada vuku bulmayacaktır. Geç dönem Yahudiliğin vasıl olduğu kıyametin dünyası, Âdem'den beri tüm insanların dirilmiş topluluğuna dair ve onlara nasip olmasa, kendi müminlerinin gözüne nafile ve öznesiz görünürdü.

Kendini hak tarafa, muzaffer tarafa atma arzusu da o oranda yakıcı olur. İsa ilkin şifa dağıtıcı olarak çıktı, henüz politik bir iddiayla değil, hatta günahlardan arındırarak da değil, şifacı olarak hareket etti. Birinci ölüme ve ona götüren hastalığa karşı durdu, ilkin topalları, körleri, kanamalıları iyileştirdi, bir cesedi uyandırdı. Bunlarla tamamıyla büyücülere mahsus eski mucize rivayetleri yerine gelmiş oluyordu; henüz tövbe yoktu. Tövbe, Vaftizci Yahya'nın vaaz ve mirası olarak çok sonra, ikinci ölümle ilgili bir canlandırma rabıtasıyla devreye girdi. Hiç de manevi olmayıp gayet büyüsel-maddi olan şu söz bu noktada sarf edilir: "Hangisi daha kolay: Günahların sana bağışlandı, demek mi? Yoksa: Kalk, yürü, demek mi?" (*Luka'ya Göre İncil*, 5, 23) İsa burada, Luka'nın zaten ruhani mahiyetteki yorumuna bakılırsa, insanoğlunun günahlarını bağışlama kudretine sahip olduğunun bilinmesini sağlamak için şifa dağıtmış fakat yaşamın ekmeği olarak etkide bu-

lunmuştur, sadece günahları bağışlayan olarak değil. Ölümüyle vaftizinden sonra da, diriliş ve yaşamın ta kendisi olarak muzaffer olmuştur. Dirilmeleri gerekenlerin iman edilmiş birincisi olarak, ikinci ölüme veya cehenneme karşı ikinci veya semavi yaşamı getiren olarak. Ölüm getiren günahtan kurtulmak kök veya gövdeydi, fakat ölümden kurtulmak o zamanki Yahudi hele pagan Hıristiyanlığının arzulanan meyvesiydi. Nitekim âdeta boğa kurbanı ayinini andıran sözler şöyledir: "Benim etimi yiyip kanımı içenin ebedî hayatı vardır; ben de onu son günde kıyam ettirteceğim" (*Yuhanna'ya Göre İncil*, 6, 54). Olaylarla alakası en az, ruhaniliği en yüksek olan *İncil*'deki şu ifadede hele, tüm alametler ve mucizeler toparlanır: "Kıyamet ve hayat benim; bana iman eden ölmüş olsa da, yaşar" (*Yuhanna'ya Göre İncil*, 11, 25). Antikitenin ölüme olduğu kadar can vermeye de yabancı olan tanrılarından ne kadar farklı... Gerçi o tanrıların kişinin son anında belirdikleri vakidir, örneğin Euripides'te Artemis ölüm döşeğindeki Hippolitos'un yanına gelir ama asla ölümsüzlük değil bunun yerine bir tapınak ve şan vaadinde bulunan tanrıça, ki kendisi asla ölümü tatmamıştır, onu ölüme terk edip gider. "Ruhumu senin ellerine bırakıyorum": hiçbir Yunanlı, bunu tanrılarından birine söyleyemezdi. Yahve de tabii o zamana dek pek ölümsüzlükle irtibatlanmamıştı, nitekim İsa şu sözlerle eli yükseltmekten geri kalmaz: "Atalarınız çölde man[360] yediler ve öldüler. (...) Gökten inmiş olan diri ekmek benim; eğer bir adam bu ekmekten yerse, ebedîyen yaşar" (*Yuhanna'ya Göre İncil*, 6, 49 ve 51). Yine de ebedî yaşamın cevheri, *o zamana dek bilinmez sayılan cevher*, İsa tarafından duyurularak, [Tanrı-]Baba'da da müddea ve var sayılır: "Fakat kurtarıcımız Mesih İsa zuhuru ile ölümü iptal etmiş ve hayatı ve ölmezliği nura çıkarmış" (Timoteos'a 2. Mektup, 1, 10). İsa, Mısır'dan ikinci bir huruçla, yaşamın cevherini Osiris'in ruhundan uzaklaştırır: "İmdi o, ölülerin değil, ancak yaşayanların Allahıdır, zira hepsi onda [onun katında] diridirler" (*Luka'ya Göre İncil*, 20, 38). Paskalya mucizesi, İsa'nın şehitliğine dair St. Paul'cü fikir olmaksızın da, cevhere hissedarlığın başladığına iman etmektir: "Çünkü Babanın kendisinde hayat olduğu gibi, böylece kendisinde hayat olmağı Oğula da verdi" (*Yuhanna'ya Göre İncil*, 5, 26). Demek

360 Kutsal gıda.

İsa'nın ölümüne vaftiz olanlar onun dirilişine de, sahici Hanok'a da veya sahici "Dirilenlerin birincisi"ne de vaftiz olmalıdırlar. Hıristiyan sanatının, özellikle de görmüş olduğumuz gibi organik, meta-organik, gotik üslubun itkisi veya Paskalya ütopyası da kendini bu noktada duyurur. Taş gibi olmayı istemez o, tersine: "sezilen mükemmellik olarak yaşam ağacı – onun Hıristiyan-biçimli taklidi" olmayı ister (karş. s. 44); gotiğin son arzu manzarası bu olacaktır. Yaşam ölümün elinden kaçmahdır; tabii yine sadece İsa'nın meşru kıldıkları için, asla lanetlenmişlerin ikinci ölümü için değil, asla cehennemdekiler için de değil. Cehennem de tıpkı cennet gibi kaçınılmaz kılınmıştır; *cehennemle cennet beraberce*, artık tamamen genelleşmiş olan *hurucun mahallidirler*. Tüm yaradılıştan geriye ceza ve ödül, feryat ve şarkı, cehennem ve cennet ikiliğinden başka bir şey kalmaz. Bunlardan berikine veya ötekine girişin tarihiyle ilgili, her ne kadar birbirlerini dışlasalar da tabii iki tasavvur yan yanadır: sabırsızlık ve sabır. Zira ölüm anının dünyanın sonu ile rekabete girmesinden itibaren, insanlara cehennem de cennet de son mahkemeyi beklemeden *anında* tayin edilebilirdi. Öncelikle cehennem yakın gelecek olarak düşünülmüştü, açık pençeleri, aç gözleri, kocaman açılmış gırtlağıyla hemen günahkârın yatağının arkasında dikiliyordu. Dahası Hıristiyanlığın daha geç döneminin gaddarca ceza sahnelerinde cehennem öne alınmıştı: tekerleğe bağlama, kazığa çakma, dörde ayırma, cadı yakma, tüm bunlar şeytanı beklemeden yapılıyordu. Hıristiyan öte dünyası bunun dışında da lânet olarak yaşama nüfuz ediyordu, tavan araları, kavşaklar, dere yatakları, çoğu hâlâ balta girmemiş olan ormanlar sükûn bulmayan hayaletlerle ve dolaysızca ölüm sonrasının dehşetiyle doluydu. Doğma arafı hemen yaşamın ardına koyar fakat Dante'de cehennem de cennet de zaten devreye girmiş hükümlerdir, bir son mahkeme bu demirleşmiş durumları artık değiştiremez. Cehennem kabirlerinin üzeri örtülü değildir; o sessiz, kasvetli, ateşler içindeki dehlizde dört köşeli lahitler insanlarla ve acılarla doludur, insanlar ebedîyete kadar kapatılacakları hüküm gününü beklerler. Yoksa Dante'nin kükürt mağaralarına veya ışık çemberlerine dünyanın sonunun ekleyebileceği pek az şey vardır, yaşam kitabı çoktan açılmış gibidir. İsa'nın kendisi gerçi tüm dehşeti, tüm kurtuluşu, yakınımız-

da da olsa *gelecekteki bir güne* yığar esasen; yine de cennetin, vadesinden önce göründüğü olur. Çarmıha gerilen mümin hırsızların durumundaki gibi, melekler tarafından mezarsız dirilişsiz derhal Hazreti İbrahim'in kucağına taşınan Lazarus'ta olduğu gibi (*Luka'ya Göre İncil*, 16, 22). Üzerinde mutabık kalınan tek nokta, gelecekteki dünyanın durumunun bu dünyanın hal ve davranışına ve Hıristiyanlaştırılmasına bağlı olduğudur; ölümden sonra ekim bitmiştir, geriye *hasat* kalacaktır. Mutlak olarak ikici bir hasat: tasavvur edilmez bir eza, tasavvur edilmez bir sevinç, kısa yaşamı şimdiye dek hiçbir öte dünya beklentisinin –Mısırlılarınkinin de– bilmediği bir zıtlıkla taçlandırır. Geceyle ışık arasındaki manikeist çelişkidir bu, iki bağımsız büyük güç arasındaki bir çelişki olarak onu hep reddeden kilisenin kendi öte dünyasında mutlaklaşır. Bu çelişki başından itibaren öyle daim değildi, St. Paul Korintoslulara 1. Mektup, 15, 21-29'da cehennemin ebediliğini yadsımış, Romahlar'a Mektup, 6, 23'te teyid etmişti; Araf öğretisinin kurucusu Origenes tüm ruhların, demonların bile günün birinde arınıp tanrıya geri döneceklerini söyler. Fakat kilise en katı dogmalarından biriyle, cehennemin ebedîliğini saptadı; yeni sevgi tanrısının gaddarlık çukuru, bu noktada Ahriman'dan bile daha derindi. Tabii bir yandan da günahın cezalandırılması, *aversio a Deo*,[361] dogma tarafından salt *nurlanmanın zıddına dönmüş imgesi* olarak görüldü. Sema doğanın ışığa dönüşümü ise, cehennem de dünya yangınına dönüşümdü, böylece olumsuz nurla nurlanmış doğa kendini hep yok oluşun kıyısında hissediyordu. Hatta Katolik intikam ütopyasında cehennem aynı tanrının öteki veçhesine atfedilir: tanrısal sevgiyi lânetlenen da algılar fakat onu geri çevirmiş olduğu için artık yalnız bir kayıp ve gazap olarak algılar (karş. Scheeben, *Die Mysterien des Christentums*,[362] 1912, s. 587). Cennet ise o oranda yücelmiş görünür, *mors aeterna*'nın[363] zıtlık zindanlarının üzerinde, *vita aeterna*:[364] "Gözün görmediği ve kulağın işitmediği ve insanın yüreğine girmediği, yani Allahın kendini sevenlere hazırladığı bütün şeyler" (Korintoslulara 1.

361 Tanrıdan yüz çevirmek.

362 Hıristiyanlığın gizemleri.

363 Ebedî ölüm.

364 Ebedî yaşam.

Mektup, 2, 9). Ölüme karşı en yüksek arzu imgesine resmen tanrılaşmanın mührü vurulur, sadece sapkınların mistisizminde değil, deyim yerindeyse en sahih yerde, *Catechismus Romanus*'ta[365] da böyledir bu (I, bölüm 13, 6): "Tanrıya varanlar, kendi tözlerini muhafaza etmekle beraber, neredeyse tanrısal bir biçimi celbederler, öyle ki insandan çok tanrı gibi görünürler (*tamen quandam et prope divinam formam induunt, ut dii potius quam homines videantur*)". *Müstakbel* kıyamet, dünyanın sonunu beklemeden ruhu bugünden cennete koyan o ilk bireysel-ölüm sonrası kıyamete işte böylesi büyük umut imgeleriyle galip geldi. Artık ölüler de, arafı bir kenara bırakırsak, dönüştürülmüş, mitolojikleştirilmiş intikam ve zafer ütopyasına yaşayanlardan daha yakın değildir; aksine, bedenlerinin uykusu kendi aleyhlerinedir. Ölülerin kayıtları zaten işlenmiş ve dünyanın günlerinin bitiminde açılan kitap bunu sadece ayan edecek olmakla birlikte, hem ölüler hem yaşayanlar için zuhur süresi ancak İsa'nın geri dönüşüyle sona erer. Tanrısal adaletle ilgili nice yollarla yatıştırılan kuşku, son ve en azından ampirik açıdan çürütülemez teskinini kıyamet mahkemesinin cezayı kesişinde bulur. Kilise tabii kıyamete sırf kendi egemenliğinin aleti olarak ihtiyaç duymuştur (*ecclesia triumphans*'ın[366] gelecek imgesi olarak); ümüğü sıkılanların büyük Babil –ki kilise buna dönüşmüştür– üzerindeki zaferi olarak değil. Yine de tüm yaşayanların ölümden sonra, tüm ölülerin surun üflenmesinden sonra hesap verecek olması, gerçeklik düzleminde kendi kendilerine yardım edememiş veya mücadelede yenilmiş olan ezilenler ve mihnet çekenler için devrimci bir arzuyu ifade etmeyi sürdürür. *Ad calendas apocalypticas*[367] ertelenen hüküm günü, her saat gelip çatabilirdi, özellikle devrim dönemlerde o günün yakında geleceği beklenirdi, örneğin Albigens[368] savaşlarında, örneğin Alman köylü savaşlarında. O sıralar, İsa'nın Danielvarî vaazı kulağa kilisedekinden başka türlü gelir, "*Dies irae, dies illa, solvet saeclum in favilla*",[369] "*Iudex ergo cum sedebit, quidquid latet,*

365 Roma İlmihali.

366 Muzaffer kilise.

367 Kıyamet vaktine.

368 Ortaçağda Fransa'da heretik bir grup.

369 Gazap günü, o gün tüm dünyayı küle çevirecek.

*apparebit, nil inultum remanebit*"[370] başka türlü tınlardı. Hiçbir şey intikamsız kalmayacaktır: bunda Daniel'in ölümsüzlük koyutunun etkisi vardır, rahat-sebatkâr değil de hukuki-ahlâkî bir tarzda güçlenerek. Çarmıha gerilen İsa'nın kendisi, dirilmiş olması bir yana, dünyanın günlerinin sonunda yargıç olarak döner; nice mağlup devrimciye refakat eden arketiptir bu. Eski şehit, 'geri döneceğiz' haykırışıyla, 'intikam ve mükemmel zafer' anlamıyla geri döner. Kıyametin cehennem-cennet sabit ikiliğiyle eski sınıflı toplumun ikiye bölünmüşlüğünü yeniden üretip ebedîleştirmesi de kadim bir ütopya arketipidir. Geri dönen İsa da yanındakiler de bu arketipte asla yumuşak bir tahammül içinde resmedilmezler: "Ve göğü açılmış gördüm; ve işte, bir kır at, ve üzerine binmiş olana Sadık ve Hakiki denilir; ve adaletle hükmedip cenk eder. Ve onun gözleri ateş alevidir; ve başı üzerinde çok taçlar vardır; kendisinden başka kimsenin bilmediği yazılmış bir ismi vardır" (Yuhana'nın Vahyi, 19, 11[, 12]). Yeni Kudüs'te eski düşman olan ölümün hatırası bile bulunmayacaktır: "Ve gözlerinden bütün gözyaşlarını silecek; ve artık ölüm olmayacak; ve artık matem ve ağlayış ve acı da olmayacak; çünkü evvelki şeyler geçtiler" (Yuhana'nın Vahyi, 21, 4). Mısır'da acı ve gözyaşının yokluğu, Osiris'in taştan mutluluğu olarak, ölüme denk geliyordu; Hıristiyanlıkta ölülere değil yaşayanlara vaaz edilir ve Allah [İbrahim'e] şu taşlardan bile evlat kaldırabilir (*Matta'ya Göre İncil*, 3, 9). Styx, Hades, Osiris'in aksine kıyamet meleği tamamen organiktir: "Ve bana (...) Allahın ve Kuzunun tahtından çıkan billur gibi berrak bir hayat suyu ırmağı gösterdi. Ve ırmağın iki tarafında on iki çeşit meyve hasıl eden ve her ay meyvesini veren hayat ağacı vardı" (Yuhana'nın Vahyi, 22, 1 vd.). Kıyamet her ne kadar Babil ve yıldız mitolojisi tarzında, yani tamamen anorganik imgelerle dolu olsa da, Yeni Ahit'in temel kategorilerinin en kararlı eşlemesini içerir: Phos-Zoë, ışık-yaşam. Sonra kilise için pek faydalı olmuş olan iğrenç cehennem çukurunun üzerinde gökte kurulu sarayların en yücesi yükseliyordu: cennetin saf ışık sarayı. İsa'nın semavi seyahati oraya giden ana yol sayılıyordu; Paskalya mitosu Hıristiyanlıkta mutlaklaştı ve sonun mitosuna dönüştü.

370 Hüküm günü geldiğinde, gizli kalmış her şey aşikâr olacak ve intikamı alınacak her şeyin.

Düşman tarafından düşürülmek, öteden beri soylu ölüm sayılmıştır. Görünen o ki, yatağında ölmekten daha ferah gönüllü bir ölüındü bu. Kavgayı başlatan saldırma güdüsü kimileyin yalnızca hasma yönelmez, kendi bedenini de hedefe sürükler. Böylece tefriki zor bir karışım meydana gelir, neredeyse çehresizleşen genel bir ölüm debelenmesi. Kavga sarhoşluğudur bu; bir kez kopmaya görsün, korkunun soğuk teri ona en yabancı şey olur. Düşman tarafından düşürülen kahraman, bütün savaşçı halklarda behemehâl yine sefahatle resmedilmiş mutlu bir öte dünyaya geçer. Orada silah kullanımı oyun olarak devam ederken ziyafet, ganimet, kadın gibi diğer saadetler savaşçının nekahetini sağlayacaktır. İşte İslam kendi çağında, Muhammed'in Mekke'ye karşı kılıç çekmesiyle, barışa ve savaşçının nekahetine ve o öte dünyanın temsil ettiği barış hazzına savaşın en azından *hararetini* sokmuştur. Muhammed Bedir Savaşı'ndan önce birliklerine, ölen herkesin behemehâl cennete gideceğini söylemişti: "Cennetle aramızda sadece düşman var". Cennetin/semanın kendisine bakacak olursak: onda gerçi savaşın herhangi bir biçimi yoktur, ebedi av sebeplerinden ve Valhalla'nın[371] harplerinden yoksundur ama sema *daima kazanılmış muharebenin cenneti* olmuştur ve fanatik bir parıltı taşır. Onun hazzı ve çok anılan zevkleri kavga sarhoşluğu kadar doymak bilmezdir, sükûnu da sıcak bir günün ardından gelen sükûna benzer. Hainlere ve zalimlere yedi cehennemin kapıları açılır, sadıklara ve müminlere yedi cennetin; cennetin arzu edilen teşekkülü *Kuran*'da yalnızca ima edilir fakat efsaneler ve müfessirler, kısmen Talmud rivayetleriyle uyum içinde, cenneti iyice zengin ayrıntılarla tasvir etmişlerdir. Mamafih burada da misyon savaşlarının azalması ve Arap tüccar ve soylu sermayesinin sefahatinin artmasıyla, yeşil bayraklı cennet de soldu, gitgide artık zafere ihtiyaç duymayan bir barışa ve bir saraya dönüştü. Lakin tam da bu nedenle, saadet ve şevk, hâlâ belirgin biçimde savaştan bakiye duygular olarak kalırlar; kadına ve barışa at sürüşlerinde zaafiyet değil fanatizm vardır. Yaşamda en fazla sevmiş oldukları gözdele-

371 İskandinav mitolojisinde savaşlarda ölen kahramanların bulunduğu galeri.

rinin suretinde görünen yorulmak bilmez huriler onları kabul eder, –ulvileştirilen bir motiftir bu–, meltemler onları fikirler gibi taşır. Yedi gezegenin ardında yedi cennetin kapısı vardır, kapılar açıldıklarında, en yüksek arzu düşü olarak harem çıkar ortaya. Ama şimdi, kalıcı bekâretin ve akşam serinliğiyle dolu saf bir coşkunluğun haremi: "Onlar [dünyada iken inançta ve amelde öne geçenler], altın ve mücevherat işlenmiş sedirler üzerinde karşılıklı olarak oturup yaslanacaklardır. Ölümsüz gençler, etraflarında, [şarap] pınarlarından doldurulan sürahiler, ibrikler ve kadehler, beğendikleri meyveler ve canlarını çektiği kuş etleri ile dolaşıp duracaklardır. Onlar, [içtikleri] şaraptan ötürü ne baş ağrısı çekeceklerdir ne de sarhoş olacaklardır. [Dünyada iken] yapmış olduklarına karşılık olarak, sedeflerinde saklanmış olan inciler gibi iri gözlü huriler de onların olacaktır. Onlar, orada 'Selam, selam!'[372] sözünden başka ne boş ne günaha sokacak bir söz işiteceklerdir." (*Kuran*'ın 56. [Vakıa] Suresi). İslam'ın dinsel folkloru, *Kuran*'dan daha da özel, ayrıntılı arzu imgeleri türetmek konusunda yorulmak bilmezdi. Zevk anı bin yıla uzatılır; cennet, dünyevî aşkın tastamam semavi olana naklini sağlayan kucaklaşmada güzelin bağrına konur. Uyku dahi meleklerin şarkısıyla ve dallarına çanlar asılı ağaçların Allah makamından yollanan rüzgârda ahenkle salınışıyla şenlendirilir. Küreler müziğini ve kadim Şark mitosundaki dallarına meyve yerine yıldızların asılı olduğu dünya ağacını teşhis edebiliriz burada. Ancak bütün ağaçlar arasında, gövdesi peygamberin sarayında bulunan, dallarıysa selâmete erenlerin evlerine uzanan mutluluk ağacı temayüz eder; arzulanan her şey onun dallarında yetişir. Bu Allahın bahçesidir: görülen o ki, tüm ortaçağ boyunca dünyevî cennet hakkında tasavvur edilmiş olanlara en yakın imge budur. Arap cenneti her Kitera'nın ilham kaynağı olmuştur, Tasso'daki Armida'nın büyülü bahçesi[373] de odur. Camoës'in *Lusiad*'larında cesur Portekizlilerin çıktığı, Yunan kılığına girse de pekâlâ bir Şark cenneti olan Venüs adası da yine odur. İsa'nın selâmete erenler hakkındaki serin cümlesine ne ka-

372 Başka sözcüklerle: Barış, barış.

373 Armida, 16. yüzyıl İtalyan şairi Torquato Tasso'nın eserindeki, imana gelen güzel cadı figürü.

dar uzaktır bu: "Zira kıyamette onlar ne evlenirler ne de kocaya verilirler, ancak gökte olan melekler gibidirler" (*Matta'ya Göre İncil*, 22, 30). Buna uygun olarak Arap cenneti, Klingsor'un büyülü bahçesindeki kutsal kâsenin korunduğu kalenin kopyası gibi gelir kulağa: *Parsifal*'deki çiçek-kızlar, haç tarafından kurutulmadan evvel, hurilerdir. Sahici mistisizm de asla öte dünyanın kaba-duyusal denen resimlerinde bir iticilik hissetmemiştir, keza cennetin bir hurinin bağrında olmasında da. Çünkü Yahudilik ve Hıristiyanlık, Muhammedilerden daha da fazla şehevî imge katmıştır kendi tanrı aşkına, onlarda arzulanan kızlar yoktur ama tanrının kendisi vardır. Kabala, Şarkılar Şarkısında mistisizmi tanrısal bir hareme dair mümince bir küfre kadar vardırmıştır: "Cennetin en sırlı ve mehabetli mıntıkasında bir aşk şatosu yükselir; orada derin mucizeler vuku bulur; semavi krahn en sevdiği ruhlar orada toplanmıştır; semavi kral orada oturur ve aşk öpücükleriyle kutsal ruhlarla birleşir." Kabala'nın Zohar kitabı böyle der ve Muhammedi cennetin sözümona kaba-maddi mutluluk tasarımının epeyce ilerisine geçer. Madde Arap bakışına göre yaratılmış değildir, yani geçici değildir, Allah yaratılmış değildir, yani geçici değildir; böylelikle ikisi de cennette yer ahr. Bunun yanı sıra, İbni Sina'daki gibi saf ruh öğretileri, tensel dirilişin olmadığı ölümsüzlükler ortaya çıkmıştır; İbn Rüşd ise bireysel ruhun ölüm sonrası yaşamını reddediyor, yalnızca tüm insanların müşterek genel zihnini ölümsüz sayıyordu. Fakat yarı materyalizm yarı ruhanileştirme olan bu öğretiler, Muhammediliğin ne kilisesine ne de halk inanışına girebildiler; tam da cismani cenneti reddetmesinden ötürü kara çahnabildi bu aydınlanmaya. Yazıları imha edildi, öğretileri şeytanın, yani bizzat mahvedenin ve ölümü getirenin cerahati sayıldı. Allah hiçbir vakit uyumayandır, demek yalın ve somut mutluluk ayrıcalığını bol bol bahşettiği bağlıları da bunu tadacaklardır. Öte dünyayla ilgili bu mutluluk imgeleri özel bir duygusal ve duyular ötesi tınıyı korur, banilerinin güçlü doğasına tekabül ederler; olanca aşkınhklarıyla, *Batı-Doğu Divanı*'nda yeniden çınlayan aşk dirilişinin, ebedi aşk baharının o arzu imgesinde, yeterinden fazla yaşam suyuna sahiptirler. "Gökten bir ölçüye göre suyu indiren O'dur. Biz onunla, ölü bir yöreye hayat veririz. İşte siz de [kabir-

lerinizden] böylece çıkarılacaksınız" (*Kuran*'ın 43. [Zuhruf] suresi): Bedenin kemikleriyle beraber her şey vaha olur ve kuruluğu, sıcağıyla yine bütün tasavvurların ötesinde abartılan çöl cehenneme gider. Dünyevî ve ruhani cennet bu tarz öte dünyada bir araya gelir, cesur ve adil olan ölümden sonra tensel zayıflıktan arınır, zihnin gücü bahçe ve kadınlardan bir şabatın[374] düşü olur, oraya celp edilir.

### *Saf sükûnet semadan kurtuluşu da arar, arzu imgesi Nirvana*

Peki ya ölümden çok yaşamdan korkuluyorsa? Ölümün kendisi sadece sükûnsuz ve sevilmeyen bir yaşamın parçası olarak görülüyorsa? O zaman sükûnetsiz varoluşun ölümden sonra da yeniden doğurulmak veya diriliş olarak aynen devam etmesi olağan sayılacaktır. Fakat bu devamlılık teselli vermez, çünkü tam da dönüşümlü varoluştan korkuluyordur ve ölmek sıkı sıkıya ona bağlıdır. Doğum ve ölüm, ölüm ve doğum veya diriliş, aynı varoluşun değişen biçimleri olarak görünürler. O zaman ölüm korkusunun yerini yaşam korkusu alır veya daha doğrusu: yaşamın ve ölümün parçaları olduğu varoluştan duyulan korku. Bu insan ölümün def olmasını, onun ardındaki korkulan yeniden doğuşun def olması için ister sadece; doğumlar döngüsünden duyulan Orfeusçu nefret de buna benzer bir şeydi. Lakin orada sarhoşlukla, coşkunlukla bilinçsizliği, varoluşsuzluğu kazanma iradesi de vardı. Varoluşa "susamışlığın" mutlak olarak aşılması gereken yerde, *tamamen dışına çıkmak* arzulandığında, birleşik yaşam ve ölüm nefreti başka türlü işler. Hindistan'ın tüm dinsel öğretisi, Vedalar'dan Buda'ya dek, ayrıntıdaki farklara rağmen, bu arayışa hizmet eder. Erdemler de bu yolda araç olarak içerilirler fakat esaslı ve nihai araçlar değildirler. Çünkü erdemli arzu da yaşama bağlar insanı, iyinin tutkusu da yarı yarıya "tutunmanın", iradenin dünyasına aittir. Hindistan'da özel bir ahlâkın öğretilmediğini söylemek aşırı bir iddia olurdu, elbette orada da dinsel nitelikli, kutsanan erdemler vardı. Bu erdemler itidal, sabır, merhamet etrafında toplan-

374 Yahudilikte dinlenme günü.

mıştır, hatta Bagavad-Gita, Buda'dan çok önce, itidalin en sarsıcı yön gösterici imgesini oluşturmuştur. Krişna şöyle der: "Korkusuzluk ve saflık, özgürlük iradesi, her canlıya karşı aşkla dolu olmak, sebat, fedakârlık, münzevilik ve kendine hâkimiyet, feragat, masumiyet, hakikat aşkı, iyilik, cömertlik, şefkat, sabır, mütevazılık ve sükûnet, iç huzur, istikrar, şen bir gönül, öfkesizlik, iffet ve güç, zihin berraklığı ve salih bir kalp: semavi bir doğuma yönelen bütün mahlûkların hususiyetleri bunlardır." Buna rağmen kurtuluşa düşman olan esas kuvvet günah değildir ve *tek başına erdem kurtuluşu sağlamaz*; bunun için asıl belirleyici olan, *zühd ve eylemsiz temâşâ/tefekkürdür*. Dünyadan ele etek çekmeye dönük bu baştan aşağı maneviyatçı öğretiye, Hindistan'ın mevcut din dışı, materyalist düşünürleri tarafından dahi pek uzun boylu dokunulmadı. Çünkü bu öğreti çok uzun süren bir köle toplumunun yararına olmak üzere halkı tahammül halinde tutuyor, dinginlik felsefesi de (müthiş irade tekniği Yoga da neticede buna açıhr) entelektüelleri her türlü toplumsal değişim isteğinden alıkoyuyordu. Upanişadlar'da da vardır bu, Buda'nm her eyleme ve dünya bağına sırt çeviren ilk talimatında zaten vardır. Ahlâkîlik gerçi Karma'yı, yani daha eski, şimdiki ve aynı zamanda müstakbel bir bedenleşme payesinin [inkarnasyon] eylemleri arasmdaki ceza-ödül illiyetini iyileştirir; ama ahlâkîlik yeniden doğumlar döngüsünü nihayete erdirmez. O döngüyü ancak aydınlanma sona erdirecektir, iradenin son bulmasına bağlı olarak kötülük iradesinin de son bulmasıyla olacaktır bu, böylece genel olarak dünyaya kayıtsızlık ahlâkî kayıtsızlığı da beraberinde getirecektir: selamete ermiş kişi haksızlık işlemeye müsaadelidir çünkü aslında haksızlık işlemesi mümkün değildir. O Karma'nın etik ceza mekanizmasından, dolayısıyla etik icaptan azadedir; "mübarek kişiyi hiçbir eylemi bağlamaz". Hindu öğretisinde değilse de Budizmde, çok daha yüce bir kayıtsızlık eklenir buna: *tanrılara karşı kayıtsızlık*. Selamete eren kişi tanrıları da arkasında bırakır, semavi dünya karşısında da akozmizm[375] radikalleşir. Çünkü semavi dünya da netice-

375 Evren-dışılık; dünyadaki hiçbir şeyin kendi varlığının olmadığı, her şeyin tikel bir varlıktan yoksun olarak sadece bir 'mod'unun, bir durumunun olabileceği düşüncesi.

de dünyadır, böylece Nirvana'nın hem ölüme hem yaşama karşı kurulan arzu imgesi kendi üslubunda ateistleşir. Akozmik olduğu için, selamete eren insana göre dünya da öte dünya da illüzyon olduğu için ateistleşir. Buda altmda oturarak aydınlandığı ağacın önünde ayağa kalktığında, tanrılar onun önünde birleştiler, sonra ulu kişinin bir öğrencisi tanrıların kralına, semavilerin de tabi olduğu fanilik yasaları üzerine ders verdi. Hintlilerin mübarek kişisi mevkiini asla şefaatle elde etmemişti. Hıristiyanlığın mübareği gibi meleklerin üzerinde yer almaz; daha ziyade "Tathagata"dır o, yani kendi kurtuluşunu kendi gerçekleştiren. Oysa gerek semavi kral gerekse yerelinden belirli işlevlerin tanrılarına kadar bütün tanrılar kalabalığı Samsara'ya, görünüşteki dünyaya aittir; mübarek kişinin ayaklarının altındadır bu dünya, çoktan geride bırakılmıştır. Hindu öğretisine göre kemale erme yolunda olanların girdiği cennet de, "beş yüz sesli semavi müziğiyle", fani bir cennettir, Samsara'nm varoluşunu borçlu olduğu cehaletle birlikte geçer gider. Cehennem ise Samsara'nm ta kendisidir, varoluşun değişkenliğidir, yeniden doğumların sonu gelmez krallığıdır, Hint sanatında bunların tasviri hep cehennemi temsil eder. Hindu teslisinin demonu olan Şiva, ölü kafalarından kolyesiyle beraber üreme sembolü olarak Lingam'ı[376] taşır ve Bagavad-Gita'nm on birinci şarkısında Krişna yaşamın akışını mezbaha ile doğumhanenin dehşetli bir karmaşası olarak, kendi doğumlarını yiyen, yediklerini doğuran bir cehennem girtlağı olarak gösterir Arcuna'ya.[377] Artık akozmik olmaktan çok anti-kozmik olan bu karamsarlık, Hint ruh göçü öğretisinin Avrupalı benzerlerinden, özellikle de geri dönüşü *onaylayan* Kabala'dan farklıdır. Hintlilere cehennem, "ruhların defalarca yanlış yere konması" olarak görünürken, Kabala tersine cehenneme "tanrının İsrail'e şefkati" adını verir. Ruh göçü vasıtasıyla insana istidatlarını eylemli olarak kemale erdirmesi için tek bir yaşamdan daha fazla fırsat verilmesi, şefkat sayılır. Oysa Budizm doğuşlar çemberinin bu ahlâkî-araç-

376 Sanskritçe erkeklik organı.

377 Kadim Hint Mahabarata'nın kahramanlarından biri. Bir muharebe öncesinde geçirdiği tereddüt üzerine Tanrı Krişna'nın ona verdiği söylev ve giriştikleri diyalog, kanonik bir dinsel metin oluşturur.

sal değerlendirmesine tamamen uzaktır, kemale erme yolunda dönüşmekte olan birine şefkat gösterebilecek bir tanrıyı da tanımaz zaten. Nirvana yaşamı da ölümü de, tarihi de yeniden doğumu da, dünyevî ahlâkı da semavi ödülü de bir defada bitirir; hakiki ölümsüzlük, ölümlülüğün de ölümsüzlüğün de ikisinin ortak kökü olduğu söylenen "susamışhk"la, "dürtü"yle beraber söndürülmesidir. Yalnız Hinduizm, Nirvana'nın dışında, dünyada ve öte dünyada daha başka hedefleri arzular. Tabii bunda da arzular sükûna dönüktür, hatta müminlerin ödülleri sükûn ölçüsünce derecelendirilir. Hindu öğretisi alttakilere şimdikinden daha mutlu bir durumda yeniden doğmayı vaad eder; daha yüce bir yeniden doğumla yaratıcılığın cennetine doğulacaktır ancak bunun müddeti sınırlıdır ve peşinden yine yeryüzündeki bir doğum gelecektir; daha da yücesi, süresiz olarak doğaüstü bir tanrının (Vişnu) manevi huzuruna kabul edilmektir, yani bireysel varoluşun mutlaktaki veya Nirvana'daki ölümsüzlüğüdür (beri yandan bu arzu hedefi Hinduizmde ortodoksinin bir parçası değildir). Buna karşılık Budizm sıradan müminlere gerek dünya mallarını gerek dünya ötesi malları sınırlar; hedefin kendisi ise bundan ayrı bir yerdedir. Oluşu da teist illüzyonu da –ikisi aynı şeylermişçesine– bir gürültünün görünüşüne indirgeyen ve yalnızca imtina edişin kendisini hakikat sayan o radikal soyutlamadır hedef. Nirvana, *varoluşun iki suretiyle de imhasıdır*: yeryüzünün ve semanın da iptali.

Ölümden evvel erişildiğine göre, derin uykudan farkı nedir bu halin? Hintlilerde nefis hâkimiyetinin ve iradenin iptalinin basamakları vardır, yalnızca son basamak "susamışlığı" terk etmenizi sağlar. Yogiler[378] nefesleri ve kan dolaşımları üzerinde hayret verici bir hâkimiyete sahiptirler, dış katılığı ve "bedenin iç sükûnunu" iyi bilirler. Fakat bütün bu çaba, yogiye olağanüstü bir güç kazandırmak içindir, özellikle de uzaktan tesir eden bir güç, ister sahici olsun ister uydurma, fark etmez. Bütün bunlar iradenin dünyasında kalır, bilhassa kuvvetlendirilmiş bir iradedir bu, bunun ötesinde Benliğin rabıtası içinde kalır ama tabii bu kelimenin Avrupaî anlamında değil. Budizmin öğrettiği esas meditasyonun kastı başkadır: "Atma" için, yani bireysel ruha üs-

378 Yoga üstatları.

tün, her yerde ortak bir öze sahip ve bir olan kendiliğe alan açmak için bilincin boşaltılması gerekir. Budizm Avrupaî sabit anlamıyla bir benlik tanımaz, yeni doğumlarda bedenleşen öz de daha önceki insan kişisi değildir. Her şey bir tarafa, Budist ruh göçü öğretisi büyük günahkârların hayvanlar krallığına düşebileceğini, hatta en aşağı beden olarak köpeğin makatında solucan olmaya kadar inebileceğini öngördüğü için mümkün değildir bu; bu kadar değişken bir durumda da insan benliği bir taşıyıcı olamaz, taşıyıcı olarak kalamaz. Taşıyıcı olan ve temelde yatan sadece varoluşa "susayış"tır, sadece o, bir birey ölerek parçalandığında eskisinin Karma'sıyla yüklü yeni bir bireyin toparlanmasını sağlayabilir. Benliğin kendisi de bir halüsinasyondur, tıpkı ölüm sonrası sözde benliğin yaşantıları da halüsinasyon olarak tanımlandığı gibi – bu yaşantıları kaydetmenin ruhbanın asli faaliyetlerinden biri olduğunu göz ardı edersek. Budizm, resmettiği halüsinasyonu, onun içinde yol alan bir kılavuz olmak üzere kullanır. Ölümcül haldekinin süratle yanılsamalarından sıyrılabilmesi için ona ölümün vukuatını talim ettiren Kundalinu yogasının eğitimi, bu türdendir. Yakın zamanda yayınlanan *Tibet Ölüler Kitabı* bu bakımdan bilhassa öğreticidir; bu gerçi geç döneme ait ve pek de mübarek zatın ruhuyla dolu olmayan bir talimat veya tebliğ olmakla beraber, halüsinasyon öğretisi temelinde Hintlilerin ölüm sonrasına uzanan ruh şifası itikadının şaşırtıcı bir belgesidir. Bizim takvimimizle 8. yüzyılda Lamaizmin kurucusu Buda rahibi Padma Sambava tarafından yazılan *Ölüler Kitabı*'nın (Bardo Tödol) amacı, "ölümle yeniden doğum arasındaki kırk dokuz gün boyunca" ceset-benliğe yol göstermekten aşağısı değildir. Rahip, bu geçiş konumunda her gün yeniden zuhur eden korku ve iğva deneyimleriyle ilgili kesintisiz bir tür gezi rehberliği yaparak yol gösterir ölüye; bu yaşantıları salt halüsinasyonlar olarak yorumlayarak yapar bunu. Ölü böylece ölüm sonrası korku düşlerinden kurtarılır; böylece her şeyden önce, en ayartıcı görünüşlere bürünen, ruhun reenkarnasyon çemberinde, dünyevî Samsara'ya yaklaşması oranında daha yanlış, daha şehvetli, daha tehlikeli kılıklara giren kötü bir yeniden doğuşun iğvalarından korunacaktır. Klasik Budizm ölüler kitabındaki bu uygulamaları bilmiyordu, yine de, benliğe yanıl-

sama imgeleri çizmeye ölümde de devam eden, benlik ve Samsara hakkındaki halüsinasyon öğretisi klasik bir kökene sahiptir. Kişilik halüsinasyonu Buda'da ölümle değil istemenin sona ermesiyle dağılır: "Bu susamışlığın tamamen çözülmesi, püskürtülmesi, tasfiyesi, aşılması, kökünün kurutulması, Birader Visako; yüce varlık, kişiliğin feshinin bu demek olduğunu söylemiştir" (*Die Reden Gotamo Buddhas*,[379] çeviren Neumann, I, s. 692). Hele bu feshin arkasından gelen Nirvana, kesinlikle bedensel varoluşun, yani bireylik karmaşasının halleriyle özdeşleştirilemez veya onunla açıklanamaz. Nirvana derin uyku değildir, ölüm hiç değildir; çünkü ölüm insana her koşulda gelir ve münhasıran yaşam arzusundan doğar. Buda uykuya dalmış olan değil, aksine "mükemmelen uyanmış olan"dır ve Nirvana insana bir öte dünya, bir tanrısal cennet vaad etmez, ölüm ve ölüm sonrasının dünyevi veçhesiyle bir müştereği kalmamıştır. O unutulmuş, kökü kurutulmuş isteklerin arzu imgesidir, yüz çevrilenin bedelidir, "kendine eziyet etmeyerek, başkasına eziyet etmeyerek daha yaşarken kurumuş, sönmüş, soğumuş, kendini iyi hisseden, kalbinde selamete ermiş olan"dır (*Reden* II, s. 160). Dünyaya ait olan Hindu tanrıları derin uykuya yatabilirlerdi ama burada derin uyku ilkel ve komik bir etki yaratır, 'kurtulmuş' değildir çünkü. Dünyasızlığa dalmış Buda ile sanki ezelden beri şekerleme yapan ama dünyevî bir tembellik halinde bulunan Hindu tanrısı arasında nasıl da bir değer zıthğı vardır: başı, bedeni, ayakları karılarının göğüslerine uzanmıştır, durmak bilmez bir şeker ve süt gölü akar bu Hindu tanrıya; derin uyku, bu tanrı groteskine, hiçbir şey için ve hiçbir şeyle dinlenmeyen Nirvana'yla zıtlık oluşturması için yerleştirilmiş gibidir. Tam da akozmizminden ve ona dayanan benzersizliğinden ötürü Nirvana tümüyle belirsizlik içinde bırakılmıştır. Kendi kendilerini iptal ederek sürekli tekrarlanan inkârlarla, sadece "rüzgâra karışma" veya "sönme" veya "yanılsamanın izalesi" veya "susamışlığın alt edilmesi" diye tasvir edilir. En fazlası, Buda boş su yüzeyine bir yansıma düşürür veya semayı batırır o sükûna; böylece Nirvana "insanın içindeki deniz durgunluğu" diye de tanımlanır, veya "zihinsel vahdet içinde selamet neşesi". Fakat bu son tanım Nirvana'ya gidiş

379 Buda'nın Konuşmaları

yoluyla sınırlıdır; nitekim her yerde birbirine akraba olan mistik psikolojinin tamamında geçerlidir. Keza bu tanım, "zihinsel vahdet" bakımından Eck[h]art'ın *Funken*'inde yer alan[380] "ruhun uçurumundaki kale"yi hatırlatabilir ama Buda'nın mistik içeriğine bağlanamaz. Buda, öğretisinde cehaleti yanılsamanın en kötüsü addetmesine rağmen, mistik alanda tefekkürü selamete zararlı sayarak bir kenara itmiştir; bilhassa Nirvana'yı araştırmak sahih Budizmde neredeyse sapkınlık sayılıyordu. Salt mistik psikolojinin ötesinde, tefekkür nihayetinde mistisizmle beraber düşünülemez hale gelmiştir. Gerçi mistik, her bölgenin mistisizminden bildiğimiz ve Avrupa'da öncelikle Plotin tarafından formüle edilmiş olan tanımlamalarda basitlikle adlandırılır, bütünleştirilmemiş, her şeyden önce ifade edilemez olandır. Fakat Nirvana, mistisizmdeki ifade edilemezlikten en azından şunun için farklıdır ki, "salt hiçlik" karşısındaki hayranlık Plotin'de, sufîlerde, Üstat Eckart'ta vecd hali, Nirvana'da ise soğukkanlılığının ta kendisidir. İnsanların ölüm karşısında, aslında daha çok da arka yüz olarak ölümü içeren dönüşümlü varoluş karşısında diktikleri bu en ıssız arzu imgesi, bir anti-arzu imgesi olarak teselli sağlayacaktır. Buda'nm, soğukkanlılığın pedagojik bir ifşasıyla, yani soğukkanlılıktan uzak bir tavırla öğretisini ilk aktardığı rahiplere seslenişinde, zahiren salt ölümü aşmayla kurduğu bağlantı da bundan farklı değildir: "Kulak verin, keşişler, ölümsüzlük bulundu"; keza aşikâr bir zafer coşkusuyla şu slogan dile getirildiğinde de: "ölümsüzlüğün davulları gümbürdesin karanlık dünyada" (*Reden* II, s. 581 vd.). Fakat bu tarz uyanışın, bir diriliş olarak hele yaşam olarak ölümü aşmakla ve ölümsüzlükle hiçbir müştereği yoktur. Burada her ölümsüzlük ölümlülükten yoksundur ve Buda'nın ilk mucidi olduğunu iddia ettiği ölümsüzlük ölüm üzerinde, yaşam üzerinde, cennet üzerinde sükûnet-*Novum*'udur. "Doğum kurutulmuş, zahitlik bitirilmiş, iş halledilmiştir, bundan fazlası değildir bu dünya": mutlak *hiçlikteki* ölümsüzlük olarak, yaşamın Buda için ifade ettiği *değersiz* hiçliğin ve ölümün Buda için temsil ettiği *aldatıcı* hiçliğin aşılması arzusudur bu.

---

380 Kıvılcımlar.

## III. AYDINLANMIŞ VE ROMANTİK ÖTENAZİLER

### *Kuvvetli zihin olarak serbest zihin*

Herkes, çok kereler, masadan kalkıp bir nefes almıştır. Aydınlanmış kafaya, bu halle ölmekteyken de, arkadaşlık kurmak akıllıca göründü. Yalnız akıllıca değil, latif de görünüyordu; çünkü yaşam salondaki mum gibi söner de, kimsenin üzerinde iktidar sahibi olmadığı uyuyana dönüşürseniz, başınıza gelecek olana dair tedirginlik de kalmaz. Aydınlanmış kafanın hissetmeye başladığı ve kendi sonunu tatlılaştırmasını sağlayan ılınma, işte böyle yumuşak-yüzeyseldi. Kısa zaman önce hiçlikten olmuş olan insanın ölümsüzlüğüne inanmak ona saçma görünüyordu. Fani eylemlerin bedelinin ebedî cezalarla veya ödüllerle ödeneceğine inanmak ona bilhassa tahammül edilmez görünüyordu. İyi hal ve davranışının ölümden sonra tazmin edileceği beklentisi kalkınca, günahlarının bedeline dair çok daha büyük ve çok daha sık duyulan korku da ortadan kalkıyordu. Serbest düşünceli zihinler, alışılagelmiş ölüm korkusuna eklenen ve ondan çok daha ağır basan bir korkudan böylece kurtuldular. Ölmenin kısa şokuna karşılık ölçülemez uzunlukta bir istirahat elde etmek, hiç de fena bir alışveriş değildi onlara kalırsa. Bugün, gözlerde, nuru sönen gözlerde artık cehennem çukurunun buharı tütmezken, bu ferahlamanın ölçüsünü tasavvur etmek mümkün değildir. İkinci veya cehennemî ölüm geçmiş, sadece birincisi, doğal olanı kalmıştı ve serbest düşünceli zihin, ömrünün son anında, geriye başka hiçbir şeyin kalmadığını, ondan sonrasının hayalat ve masaldan ibaret olduğunu teyid edecekti. Bundan ötürü kuvvetli zihin de deniyordu ona, ölüm döşeğinde haçın önünde diz çökmeyerek sınayacaktı kendini. Gerçi kendi kendisinin yok edicisinden başka bir şey olmamak yine de acı vericiydi ama ölüm-sonrası insan bu sayede alevlere atılmayacağından, dahası mütemadiyen öte dünyanın kükürdünde kavrulmayacağından emin oluyordu. İnsanı beklediğine inanılan hatta umulan hiçlik, yaşamın bitmesinin hiçliği değildi sadece. Mezarda ve sonrasında daha beter sıkıntı çekme korkusu bitiyordu.

Bunun da ilerisine geçen dürtü, ölmeyi güzel hale getirmekti. Bunu başarmanın en iyi yolu, ölümü uykunun kardeşi gibi anmaktı. Kefenin cebi yoksa da ona cep dikiverir, yakasına rengârenk gelincikler iliştirirdiniz. Sorumluluk sahibi burjuva teselliciler zanaatkârların dilinden tatil kelimesini çıkardılar ve ölümü onunla sarmaladılar. Bir insan akşam yatarken nasıl kıyafetlerini intizamla yerleştiriyorsa, diyordu Hippel, aynen o intizam içinde ölecektir – veya öyle yapmıyorsa, intizamsızca. Veya: nasıl ki iyi geçirilmiş bir iş gününün akşamında salim bir uyku uyursanız, iyi değerlendirilmiş bir yaşamın ödülü de ferah bir ölüm olacaktır. Her şeyden önce ölümü insanlıktan çıkarmamalı, deyim yerindeyse ölüm, ağacından uzak düşmemeli; böylelikle de dünyevî bağlam içinde kalmalıdır. Işığın –o ışık küçücük de olsa– dünyası dışına düşmemelidir ölüm, tek bir çatlağa yer bırakmadan homojenleştirilmelidir. Leibniz, kesintisiz süreklilik yasasına ölümü de dahil ederken, aydınlanmanın (öte dünyaya dair bir uğrağın kokusunun alındığı) bir çatlağın olmasından hoşlanmayışının temsilcisidir. Bu yasa en ani çekiç darbesinin bile önüne geçiyordu: Ölmek, artık sadece berrak tasavvurlardan dağınık tasavvurlara, "gelişmeden, genişleme"den "büzülme"ye geçişten ibaretti. Leibniz gerçi büzülme (*involutio*) sürecinde kişiye hafızasını ve öz bilincini bırakıyordu fakat onun ölüm imgesi her şeyden önce tasavvur edilen yaşamın salt dış etkiye bağlı değişimi olarak işledi; zaten ölü denen şeylerin bütün monadları da psişik bir uyku halinde değil miydiler? Ebedî barışın artık öte dünyadaki bir mahkemeyi beklemesi gerekmiyordu, bir bakıma zaten bizzat cesette mevcuttu. Uyku ve sönümlenme analojisi, ortaçağ ölüm danslarının her şeyi değersizleştiren önderi olan şu iğrenç iskeleti de göz önünden kaldırıyordu. Burada en fazla Lessing'in 1769'daki *Wie die Alten den Tod gebildet*[381] incelemesi etkili olmuştur; bu metni aynı zamanda ortaçağa karşı antik mücadelenin en sıcak yazılarından biri olarak da tanımlayabiliriz. Lessing arka planda simgeleri değiştirerek, kum saatinin ve ölü iskeletin tırpanının yerine güzel bir arkadaş imgesi koya-

381 Eskiler Ölümü Nasıl Düzenlediler.

rak teselliyi tamama erdirir: meşalesini indirmiş bir dâhinin imgesi. Şiirsel açıdan Homeros'a kadar uzanan, felsefi açıdansa Leibniz'in "büzülme"siyle önünde bulduğu ölüm-uyku denklemini yenilemekle kalmaz böylece, ölüm imgesindeki son gotik refleksleri de kovalar. Onun yerine makul-güzel, klasik bir refleks koyar, bu seçkin-estetik yansımada sönmüş meşale, oyunun bitişinin ardından perdenin inmesi kadar içkin bir etki uyandırır. Her ne kadar mersiyesi eksik kalmasa da, dahası Lessing'in Hıristiyan dininin "doğru anlaşılmasına" itiraz etmeye bile niyeti olmasa da: "[Kutsal] Kitabın kendisi bir ölüm meleğinden söz eder; hangi sanatçı bir iskelet yerine bir melek meydana getirmeyi tercih etmez ki? Ancak yanlış anlaşılan bir din, bizi güzel olandan uzaklaştırır ve bizi hep güzele döndürmesi, dinin doğru anlaşıldığının, hakikiliğinin kanıtıdır." Böylelikle ölüm imgesi basbayağı *estetik* perdahlı bir arzu imgesine dönüşür iyice. Korkunç kütle baki kalır ama üzeri örtülmüştür; görünüşüyle ürpertmez, görünüşün arkasında da artık mevcut değil gibidir. Lessing'in el attığı ve yorumladığı antik heykellerdeki yaşam dehası, sanki hafifleyerek sona eren bir müzik veya suskunluğa ulaşan bir şiir misali, kendiliğinden söndürür meşalesini. Goethe Lessing'in incelemesini bilhassa ölüm-uyku denklemini estetikle teskin eden, hatta cezbeden yanını işlediği ve iskeleti kovaladığı için övmüştür. Terse dönmüş meşaleli dâhi burada pek de güzel olmayan bir imgeyle, çürüyen cesetle mukayese içinde, belirgin bir ütopik etki uyandırır. Ölüm, yaşamın en mülayim biçimi olarak güzelleştirilir; hiç taciz edilmeyen, Yunanlı değil ama Yunanîleşmiş, hiçbir mezar, hele cehennem dumanına boğulmamış bir arzu olarak ölüm.

Orada bile kalmaz ama iş, meşale tekrar yakılacaktır. Ölülerin terk etmediği bu dünyayı ışıtmak için bile olsa. Serbest zihin hareketi, Lessing'le, hele Goethe'yle, öte dünyadan kurtuluşu gerçekleştirmişti. Mesele, ruhun olmadığını veya ölümden sonra bir ruh kalmadığını tekrarlamak değildi artık; bu iman beyanı, öte dünyadan özgürlüğünü kazandıktan sonra gittikçe daha fazla harekete gelmek isteyen yaşam bereketine biraz kifayetsiz gelmekle kalmıyordu, şimdiden veya yeniden korkutucu da görünüyordu. En nihayetinde iskelet yeni baştan çıkıvermişti, cehennemsiz de

olsa; ebedî ateşin söndürülmesi, zaten *İncil*'in de –eski bölümlerinde– zikredilen toza dönüşme pahasına elde edilmişti. Çürümenin dehşetinin ve bir bakiye veya insanın çekirdeği olarak iskeletin temsil ettiği değersizleşmenin önüne işte o meşalesi ters çevrilmiş dâhi dikilmişti. Bu kısmen *pia fraus*,[382] tazeleyici, estetik-antikleştirici idi ama kısmen de benlik duygusunu, hiçliğe teslim olmak istemeyen etkin özdeğer duygusunu yansıtıyordu. Gerek Lessing'in gerek Goethe'nin bütün bunlara rağmen bir diriliş fikrine varmaları, bu etkin duygunun bir sonucu oldu: duygu, düpedüz yaşamı sürdürmeye değil de, öncelikle *etkinliğini sürdürmeye* uyanmaktı. Anlaşılacağı gibi, bu-dünyah karakterini koruyan, içkin bir etkinin sürmesiydi bu, burada cehennemin de cennetin de yeri yoktu. Fakat tam etkin ve doymak bilmez bir arzu olan bu bu-dünya arzusu, Lessing'i bir meşalenin güzelce sönüvermesinden çok daha ileri giden bir umuda sürükledi. O meşalenin tekrar yakılmasına, tekrar tekrar yakılmasına dönük arzunun hipotezleştirilmesine, kısacası Aydınlanma'da karşılaşmayı en az bekleyeceğimiz bir inancın yeniden doğuşuna sürükledi. Ruh göçü inancıydı bu: "Sadece en kadim olduğu için mi bu kadar gülünçtür bu hipotez?" diye sorar Lessing, "İnsan zihni, okullu Sofizm tarafından bulandırılıp zayıflatılmadan önce buna hemen kapılmış olduğu için mi?" *İnsan Türünün Eğitimi*'nin sonraki paragraflarında, tarihin ağır yürüyüşü ile o oranda devamlı olan ve tekrar tekrar zuhur eden ruh arasında bağlantı kurulur: "Neden yeni bilgilere, yeni becerilere erişecek maharete sahip olduğu sürece tekrar geri gelmeyeyim? Geri gelmeye değmeyecek kadar çok şey mi götürüyorum bir seferde yanımda?" Bu salt etkisini sürdürme uğruna, mükemmelleşme uğruna söyleniyordu ama tabii Lessing'in kendi zamanının o en kadim hipotezi tazeleyen bazı teorileriyle de denk düşüyordu. Ruh göçü öğretisi, iki hattı tüm tarih boyunca birbirine bağlayışıyla, bireyci olduğu kadar ilerlemeci olan bir çağa uygun düşüyordu. Lessing'den çok daha eleştirel olan Hume bile *İntihar ve Ölümsüzlük Üstüne Deneme*'sinde, felsefenin kulak verebileceği bu türden tek sistemin ruh göçü öğretisi olduğunu belirtmişti. Dahası Lessing'in heyecanı en beklenmedik yandan, Aydınlanma'nın fizyolojik-psikolojik suretli duyguculu-

382 Mümince hile; iyi niyetli aldatma.

ğundan destek alıyordu. Bonnet'nin, Lessing'in de bildiği *Palingénésies philosophiques*'i[383] (1769), tam da beyne bağlı bulunduğu ve maddi bir zuhuru olduğu için, ruha eski bedenin ölümünden sonra yeni birisine girme eğilimi atfediyordu. Lessing bu fizyolojik fanteziyi kendi tarihsel eylemli-koyutlayıcı fantezisiyle kuvvetlendirmişti. Doğum çemberi artık Orfeusçulardaki hele Hindistan'daki gibi düşülmüş, yakalanılmış bir çember olarak görünmez, aksine olumlanarak onaylanır. Ruh göçü, Lessing'e daha yakın yüzyıllarda, Gül Haçlılarda, Kabalacılarda olduğu gibi değerlendirilir: birden fazla yaşam fırsatıyla daha iyisini yapabilmenin aleti olarak. Lessing'in arzu imgesindeki etkin unsur budur, beşeri hadiselere başından sonuna dahil olmaya dönük umut dolu irade/arzu da budur. Meşalenin tekrar yakılmasında, bir gelişmenin doyumsuzca insana uygulanmasındaki tuhaflığıyla karşılaşırız burada. Göç öğretisi Lessing'in etkinlik ve gelecek talebinin bireylerine, her şeyden önce tarihin tüm devirlerine sahici bir katılımın hiç yoksa parıltılı bir manzarasını temin ediyordu. Buna bakılırsa en uzun, en uzak tarih bile salt soyut insanlığın değil etkin-yaşanabilir biçimde geri dönen insanın tarihi olacaktı: "Neyi kaçıracağım ki?" diye bağlar konuyu Lessing, "tüm ebedîyet benim değil mi?" Ruh artık suya fırlatılan yassı taşın birkaç defa sekmesi gibi salt edilgin biçimde bedenlerin içinden geçip gitmekle kalmaz, etkin-kavrayarak, kendi kadeh kaldırarak, olup bitenlerin, ırakların içinden yol alır, tüm ebedîyet insana ait olsun diye. Lessing'de *tarih* olan, Goethe'nin ona yakın akraba etkinlik iradesinde, ölüm-sonrası bir atölye olarak *evren* olmuştur. *Hermann ve Dorothea*'da buna "Ölümün dokunaklı imgesi" der papaz ve gülümseyerek devam eder: "bilgeler için korku demek değildir, sofular için de son demek değildir". Goethe'nin dünyasında, bilgeler için son da demek değildi, aynı zamanda. Yaşam meşalesi, en azından mümtaz zihinler için, ruhun mekânsal nakliyle evrenin başka yerlerinde yanmaya devam edecekti. Nitekim yetmiş beş yaşındaki Goethe Eckermann'a kesin kanaatini şöyle açıklayacaktı: "Ruhumuzun kesinlikle tahrip edilemez bir doğası var, ebedîyetten ebedîyete yol alıyor, sadece bizim dünyevî gözlerimize batıyor görünen ama asla batmayan, durmaksızın ışımayı sür-

383 Felsefenin ölümden sonra dirilişleri.

düren güneşe benziyor." Goethe böylelikle doğayı, halihazır haliyle onu taşıyamayacak durumda olması halinde ruha varoluşun yeni bir biçimini tahsis etmekle yükümlü sayıyordu. Burada, *torso*'yla[384] ilgili endişenin yanında, ölüm karşısında da ancak *metamorfoza*, yaşayarak kendini geliştiren, hiç batmayacak türden bir özsel biçime rıza gösterecek kuvvetli bir duygu çekirdeğinin etkisi görülür. İçkinlik hep muhafaza edilir bütün bunlarda – keza yıldızlara uzanan düşsel seyahatte de; ruhun işlerinin devam ettiği ve güneşin bir mecazı olabileceği bir cennette bile, Goethe'nin artık mekân biçimli düşünülen ruh göçünde evrenin dışına düşmeyecektir. Beri yandan, salt koyutlayıcı olan, Lessing'deki gibi Goethe'de de muhafaza edilmiştir: ahlâkî-etkin öznenin haklı talebinin ötesinde, en fazla doğanın bu talebin ifâsıyla yükümlendirilmesinin ötesinde, etkinliği sürdürmenin bir kesinliği yoktur. Lessing de Goethe de, Kant'ın yine ölümsüzlüğü gözeterek mevcut varoluşun mekânından ayırıp koyutlama mekânına çevirdiği mekânda bulurlar kendilerini. Çünkü mitolojik ruh göçüne uzak ama yeniden yakılan meşaleye ahlâken özellikle yakın duran Kant, bireysel yaşamın ölümden sonra sürmesinin tek bir ahlâkî kanıtına rıza gösterir: erdemin layık olduğu ve dünyevî olarak pek az nasiplenebildiği saadete ermesi için olmalıdır bu. Bu rıza, Daniel peygamberin ahlâkî ölümsüzlük öğretisinin yeni bir biçimi izlenimini uyandırır fakat ondan farklı olarak ontik kesinliği yok sayar. Etkinliğini ölümden sonra da sürdürme telakkisinin Kantçı kavrayışı da içkindir buna: sonlu bir varlığın ahlâk yasası çerçevesinde kendi kendisine dönük, ifâsının yolu sonsuzluktan geçen sonsuz bir talebi ortaya koyuşunu ifade eder. Bu içkinlik gerçi Lessing'in zamansal ruh göçü gibi tarihte yatmaz, Goethe'nin mekânsal ruh göçü, ruhun nakli gibi evrende de değildir; lâkin bizzat *ahlâkîlik* fenomeninin kendisindedir, ahlâkî mükemmelleşmenin bütün olarak izlenemez hale gelen ilerleyişindedir. Bu mükemmelleşme/kemale erme Lessing'in ve Goethe'nin ütopyalarında da düzenlenmişti; Kant'ta yaşam dehasının meşalesinin sönmesine tam da ahlâkın dehası olarak mani olan o bir ve her şeydir. Cehennemsiz ve cennetsiz içkinlik, "öte dünya canavarlarına dair olumlu veya olumsuz hayalattan uzak"tır ama öyle ko-

384 İnsan gövdesi.

yudur ki Kant yaşamın [ölüm sonrası] devamlılığını koyutlarken varoluşumuzun zaman biçiminde yayılmış ahlâkî tasnifinden başka bir şey göremez bu içkinlikte. Yaşamın devamlılığı hakikatte, insan zihni için zamansal olarak yayılmış, sonsuz bir zihin içinse kendi içinde yoğunlaşmış ahlâkî tasnifle birdir. Bu sebepten, her yükseliş panoramasının meyli, ilerleme ne olursa olsun, eninde sonunda aynıdır: "Akıllı fakat sonlu bir varlık için ancak sonsuzluğa, ahlâkî mükemmeliyetin alt basamaklarından üst basamaklarına doğru bir ilerleme mümkündür. Zaman koşulunun geçerli olmadığı Sonsuz, bizim için sonsuz olan bu dizide ahlâkî yasalara uygunluğun bütünlüğünü görür" (*Saf Aklın Eleştirisi*, V, s. 129). Ne var ki, Kant'ın teozofik hayalattan saydığı ruh göçü, ruhun nakli ve benzer şeylere burada yer yoktur. Buna benzer şeyler Kant'ta, bilimsel açıdan mevcut tek deneyimi teşkil eden mekanik deneyimin ötesine geçmeye dönük, kesinlikle izin verilmeyecek teşebbüsler arasındadır. Kant, aynı derecede hararetle, pratik koyut olarak, ölüm sonrası etkinliğin devamlılığı yönündeki iradi/arzulu fikri paylaşan Lessing ve Goethe'yle mutabıktı. Bu noktada, söndürülmüş meşalenin ardındaki sessizlik yeterince umutla doluyordu, tekrar veya hâlâ doluyordu. Ölümün son söz olmadığı ve ahlâkî-aklî istidadın anlamını koruduğu, güvencesiz fakat mümkün bir duruma yönelen umutla.

### *Evrende çözülme, doğaya öldürücü dönüş*

Böylece ölmeyi güzelleştirme dürtüsünün çok ilerisine geçildi. Fakat uyku olarak ölüm, bilhassa hassas yaşlarda, tabii yine de baki kaldı. O devirdeyken mezarlık başka yaş kuşaklarından çok daha fazla bir sükûn yeri olarak görülmez ve ziyaret edilmez mi? Yaşamda becerilemeyenler, yumuşak bir sükûn içindeki sessiz mezarda ne olursa olsun unutulmuş görünür. 18. yüzyılda başlayan *insana uzak* türden bir manzara yaşantısından alınma, münzevi-yüce, akraba arzu imgeleri de katılmıştır buna. Ölmekte olan bu imgelere hicret etmelidir ve tam külleri savrulurken vasıl olur oraya. O vakitler Young[385] gecenin ve "altlarında gevezeliğin sona ermiş olduğu" mezar tümseklerinin şarkı-

385 Edward Young, 18. yüzyıl İngiliz şairi.

sını böyle söylemiştir. Klinger,[386] müstesna bir yaşam sevinciyle dolu olmasına rağmen, yine böyle, "gümüş ve ay onu ışıtırken nafile huzursuzluklara uzak" olan solgun cesette aliyyülalayı tasavvur etmiştir. Materyalistlerin öğrettiği gibi ölümden sonrasının hiçlik olması, her türlü hayalata uzak adamlar tarafından bile doğal bir Her Şeyle örtülüyor ve bu da Hiçle bağlantılandırılıyordu. Lichtenberg'in[387] ağzından dökülen şu sözlerdeki gibi (19. yüzyılın çözülme arzularını önceden dile getiriyordur): "Tanrım, zamanın benim için zaman olmaktan çıkacağı anı nasıl hasretle bekliyorum. Bir zamanlar uyuduğum o anaç Her Şeyin ve Hiçin kucağına tekrar kabul edileceğim, Heimberg'in (Göttingen yakınlarında) su baskınına uğradığı, Epikür'ün, Sezar'ın, Lucretius'un yaşadıkları ve yazdıkları, Spinoza'nın bir insanın kafasına girmiş en büyük fikirleri düşündüğü zamanlara döneceğim anı." Lethe nehrinin ağzı Styx'e açılır, Styx dünya akıntısının kendisidir, ölümün sağladığı telafinin her yaşamının silindiği Hiç ve Heptir. Tüm bunlarda arka planda evrenin etkisi görülür, kalıcı bir etkidir bu ve hiçliği öyle bir doldurur ki sükûnetle, hatta bir tür sükûnet coşkusuyla bakarsınız ona. Dünya sofuluğu ölümün dikenini sökmek istiyordur: bu tür bir tavrın en asilini 19. yüzyılda Gottfried Keller'de ve onun karakterlerinde görürsünüz; anorganik özlemin hassasiyet anında kapıldığı matemi gerçi Lichtenberg'den çok daha erkekçe bir kenara bıraktığı fakat mezarın tamamen başka türlü ölen bir doğaya iltihakının bedelinin ne kadar ağır olduğunu gösteren tevekkülden kurtulamadığı oranda, öyledir. Doğaya dönüş, bu dönüşün ölümlü sürümünde Lichtenberg'in onu onayladığı gibi onaylanır, fakat beraberinde bir *amor fati*[388] denemesiyle. Gelecek veya gelmeyecek şeylere dikkat kesilmiş olan Keller'de, hiçliğin dostça geniş boşluğuna da kozmik bir şekilde iskân edilmiş sonsuzluğa da amade bir canlılık vardı. "Her zümreden, her yaştan cesedin, sabahı bekleyen pazarcılar gibi veya limanda pılı pırtısının üzerinde uyuyan göçmenler gibi uzanmış yattığı" bir morgda ölülerin kendi-

386 Bkz. 48. bölüm, 5. dipnot.

387 Georg Christoph Lichtenberg, 18. yüzyılın ikinci yarısında eser veren İngiltere hayranı Alman yazar.

388 Kader aşkı.

sine bakarken, seyahat imgesi yeni bir imgeye dönüşür. Gelmekte olan sabahta hiçliğe amade olmak burada yalnızca bireysel bir hiçliğe amade olmaktır, bu esnada evren berdevam hatta iyice teyitli ve daha esastan kapsayıcı olacaktır. Kısa süreli hafızanın aşkına düşmemenin, yaşam boyu ölüler krallığına bu yatkınlığın etkisini en hislendirici biçimde gösterdiği örnek, *Grüne Heinrich*'teki[389] (IV, bölüm II) kontun kızıdır – zaten bulunmuş birisi, bir yetimdir o da: "Kişiliğimizin tüm geçici varoluşu ve diğer canlı veya cansız fani şeylerle karşılaşması, dünyanın ışığında parlayıp yiten dans edişimiz, o kişilik için kâh ince bir matemin kâh narin bir neşenin yumuşak, hafif soluğunu taşır, varoluşsal toplamın mevcudiyetini sürdürürken bireyin ağır çeken taleplerinin baskısını önler böylece." Toplam varoluşun var kalmasının arka planı işte budur; bireysel sapmaların ölüm vasıtasıyla tashih edileceği bir kozmik kural. Meğerki evren bireyi yanına alıp müşterek bir sonsuzluğa doğru, yıldızlar ordusunun, yıldız sisteminin kendisinin içinde bir seyahate çıkarsın. Tabii burada –gnostik-Danteci gökyüzü seyahati bizzat dünyaya taşınırken– yıldızlar ordusu keza devasa bir kafile gibi, dünyadayken birey için o denli kısıtlı olan derinlik boyutunun ifratı olarak düşünülür. Bu seyahate amadelik en ulvi haliyle, Gottfried Keller'in ölümünden kısa süre önce yazdığı bir duada görünür; ahlâk yasası ve yıldızlı gökyüzü burada bir olmuşlardır. Burada veda dünyaya, dünyayla beraber uzak-evrene giriş anlamına gelir: "Askeri vagon, Cermenlerin kudretli takımyıldızı, daima sessiz bir kafileyle gözlerimin önünde uzanan semada muhteşem yoluna gidersin, bütün geceler doğudan yükselir. Git oraya ve her gün geri dön! Tevekkülümü ve uzun yıllar seni izleyen gözümdeki sadakati gör. Yorulursam, değeri pek düşük ama kötü niyet yükü de taşımayan ruhu al, al onu ve yanında götür, çocuk gibi masum, yük olmaz ışınların şaftına, geçir onu öbür tarafa! – Çok uzakları gözleyebiliyorum, gittiğimiz yolda." Bu harika duada özgün olan, sonsuz evrende erime temayülünün, 'Nereye?' –fakat kozmik, evren-biçimli bir 'Nereye?'– temayülündeki bir tür sonsuzlukla birleşmesidir. Keller'in dünyaya seyahati, o denli romantik olmakla beraber, ölüm döşeğinin eski dinsel arka planından nasıl da farklıdır.

389 Yeşil Heinrich. Gottfried Keller'in kısmen otobiyografik oluşum romanı.

Jean Paul onu, "ruhlar dünyasının uzun siyah perdesinin ardında birtakım meşgul kişileri ellerinde ışıklarla koştururken görürsünüz" diye tasvir eder: "günahkârlar için, açılmış pençeleri ve ruhların obur gözlerini ve huzursuz bir koşuşturma görürsünüz, dindarlar için ise çiçekli alametler, kilise sırasında bir zambak veya gül, yabancı bir müzik veya onun ikizi." Keller'de kişi nüfuzunu evrende sürdürmüyordur da evren kişide nüfuzunu sürdürüyordur; tamamıyla kutuplaşmış ve değeriyle bile ışınların şaftına yük olmayan bir kişidir bu. Seyahat ütopyası asıl böyle olunca sonsuzlukta, artık yaşamla birbirinin içine girmemiş bir sonsuzda erimeye dönüşür: askeri vagon, bilincin ve merdivenin olmadığı evrendir. Yalnızca niyaz edilen bir karşı-ütopya olarak ölümün karşısına dikilmeyip, onu ayartısı hiç bitmeyen yıldız tapıncına giden çıkış noktası olarak alan bir iğvadır bu. Hıristiyanlığın söndüremediği, *İncil*'in orta yerinde bir iğva olarak kendini duyuran bu titrek ışığa katılma iğvasıdır. Eyüp göksel cisimlere hürmet etmemekle şeref duyuyordu çünkü onlar öylesine ayartıcıydılar, tinsel olandan, görünmezden bile daha fazla. "Eğer ışıldarken güneşe, yahut pırıltısı içinde yürürken aya baktım da, yüreğim gizlice aldandı ise, ve ağzım elimi öptü ise" (Eyüp, 31, 26 vd.); fakat eli içkinlik öptürmüştür ve feragat ölümle mühürlenmiş görünür. Manzara, coğrafya, al beni içine; burada parola bu olur, dahası uyku teşbihinin, uyku denkleminin çok ötesine, donmuş büyüklüğe uzanır. Ölümü panik duygusuyla birleştirmek için geri kalanı da, ölü kavramının hem cesedi hem anorganik doğayı tanımlayan çift anlamlılığı halletmiştir. Yaşamın olmadığı evrende onu sadece teselliyle değil ayartıyla konumlandırmak için, o evrenle birleşerek.

Demek burada insanın olmadığı yer, garip biçimde çeker onu kendine. İki tanıklık, ölüm ile Pan arasında kurulan teşbihin anlamını iyice belirginleştirir. Tanıklıklardan biri *Erlkönig*'dedir,[390] çünkü sadece dehşet ve sadece yaşam uğruna nafile at sürmek yoktur orada. Yalnız dehşetin içinden fısıldayıp renkli çiçekler, altından elbiseler ve elflerin dansını vaad eden demonik ayartıdan ibaret de değildir. Elf kralının verebileceği bu şeylerin dışında, sisli hat vardır, kasvetli yer vardır ve onun devinimlerinin

390 Hava perilerinin kralı (aslında Elfenkönig, elfler kralı). Goethe'nin bir eseri.

ayartısı Elf kralınınkinden daha derindir. Rüzgârın sadece kuru yaprakları hışırdatması, yalnız yaşh söğütlerin öyle gri görünmesi, rüzgârın ve söğütlerin hayaletleri bertaraf ettiğine ve ayartının hayalet imgelerini görünüşte kovaladığına dair bu atıflar, tersine hayaletleri de ayartıyı da çoğaltır, hatta temellendirirler. Çünkü rüzgâr, söğüt, gece, Elf kralının ölümün çocuğuna sunduğu mahdut yaşamı ve onun zaten solmuş altınını defederler sadece; sahiden ölü olan bu senaryonun kendisinden bambaşka bir haz doğar. Sisli hattı düşlemek, sis olma özlemine varır, Goethe'nin şiirini kendi içinde zorlayan şey, kavranamaz gizli ölüm peyzajının kendisidir. Elf kralının kudretinin arkasında unsurların kudreti vardır, kıyısında yaşh söğütlerle Styx vardır; bu tarz bir ölüm ütopyası tarafından derinlemesine deneyimlenen, taşların sessizliği vardır. Bu suskunluğun diğer tanıklığı Hölderlin'in *Empedokles'in Ölümü*'nde, Etna'nm alevlerindedir. Ölmüş sözde yeraltı dünyası, bu tarz özleme tüm dünya olarak, ışıktaki dünya olarak görünür. İnsan olmaya veda, yaşamla bağlantılı bir küçüklükten vedaya dönüşür bu nedenle: "Kutsiyetle olsun, zorunluysa şayet/ Görkemle gerçekleşsin korkulan." Kahraman, daha ölüme gitmeden, beşeri olmayan dünyadan, saf biçimlendirilmiş, prizmatik dünyadan alacağı en iyi varoluş olarak, mecazı alır: "Ey irisin yayı!/ Kabaran suların üzerinden, uçarsa/ gümüş bulutlarda dalgalar,/ senin gibi tıpkı, sevincimdir bu benim!" Etna'da ölüm tamamıyla doğayla birleşmeyi kutlar ve ondan türeyip daha fazla büyümek isteyen üst-insanhğın kefaretini öder. İnsanla yeryüzü arasındaki, yeryüzüyle gökyüzü arasındaki eski vahdetin kıvılcımı, indirilmemiş meşale olarak, ölümde yanar: "Şimdi eğer, yapayalnız,/ Dertlenirse yeryüzünün kalbi,/ Hatırında eski vahdet, karanlık ana,/ Uzatırken ateşten kollarını semaya/ Efendimiz çıkagelir şimşeğiyle:/ Kutsal alevlere atlar, takip ederiz onu,/ Hısımlığımızın işaretidir bu." Empedokles'e ayan olması gereken akkor Hep-Bir, kesinlikle ebedi-canh olarak hissedilmiş, düşünülmüştü, dev mumya veya makine olarak değil. Lakin onun canlılığında organik mecazlar yoktur veya aynı oranda kristal vardır: Sema insansız açılır. Ölümün içinden geçip yitik doğaya yol almak, Empedokles'in umduğu gibi "cennetin ciddi yaylılar müziğine" erişmek veya Hölderlin'in bitmemiş traje-

disinin sonundaki suskunluğa varmak isteyen özlem imgeleridir bunlar. Mertebeleri ne denli farklı olursa olsun, tüm bu imgelerin ölüm ütopyaları, doğanın bilhassa anorganik doğa güzelliğiyle vaad ediyor göründüğü *biliçdışının birliğindedir*. Aranan, bilinç tarafından ikiye bölünmemişliktir, özne ve nesne tarafından ikiye bölünmemişliktir: anorganik dünya, baştan beri kendisini yaşamın dışına tutmuş olmasıyla, buna yakın gibi görünür. Ölüm uykunun kardeşi sayılmaz o zaman, daha ziyade granite kardeş sayılır, üzerinde gece veya gök mavisiyle, hangisi olursa olsun. Bireysel-canlı insan varoluşuna Hayır demek, tüm bu tuhaf yeni-Mısırlı ama bir yandan da kesinhkle heykelleşmemiş Ölü Gibi Olmak-İsteyişte, bizzat insanın boşluğunun teyidi gibi görünür. Tabiattan bir parça ama yine de fazlasıyla gayrıtabii olan, havaya, ışığa, güneşe kafa tutan ölüm, ölümü evren-biçimli olarak genişleten bu hamleleriyle –felsefi açıdan Anaksimenes'e ve onun ruhla semanın birliği öğretisine kadar geri gider – bizi bizzat havaya, ışığa, güneşe dönüştürecektir, bunda gözü olmasa bile, hatta tam da gözü olmadığı için.

### *Buzul, toprak ana ve dünya tini*

Öte taraftaki yaşamın sönmesiyle her şey bitmiş gibi görünmüyordu yani. 19. yüzyılda insanlar uyanık olmaktan hafiften yorulmuşlardı, niye sonsuza dek sürdürsünlerdi ki bunu? Bir yanda yükselen ticaret, diğer yanda hiçbir beklenti gütmeyen melankoli, kışkırtıldığı kadar parçalanan burjuva bilincinde birlikte geziyorlardı. Heine "Yaşam ılık gündür, ölüm serin gece" şarkısını söyler, bülbülün sesidir bu, hâlâ organik bir mutluluk, lâkin esas teselli olan serinlik kimsenin yaşamadığı mağaradan, sessizlikten gelir. Organik doğa bu esaslı kaçışa asla yetmiyordu, en azından 18. yüzyılın manzara ve barış duygusu için her şey demek olan dostça-Arkadik doğa yetmezdi. Sükûnetli türden manzara barışı tamamen anorganik hale geldi, anorganik manzara da ütopyalaştırılan ölümün, ölümün "yüceliğinin" görünür giriş kapısı oldu. Buzulla ve gökyüzüne uzanan destansı ölüm dağlarıyla sınırdaştır bu kapı; küçük yaşamdan her büyük çıkış oraya dayanır. Byron'un Manfred'i o kapıya dayanmıştı, insanın ve Hıris-

tiyanlığın olmadığı bir manzaraya, sözümona "ruhun ölüme talip olduğu/kışın fırtınasından korkarcasına korkmadığı" bir vahdete. 19. yüzyıl sadece şiirsel açıdan değil mitler tarihi açısından da ölüm yoluyla doğaya dönüş meselesine yaklaştı, iki suretiyle yaptı bunu: yeraltına ve cennete dönük. Bachofen gerçi yeraltı biçimini, yani *yeryüzüne dönüş olarak ölümü* daha fazla vurgulasa da ikisinin birden altını çizmişti. Mağara, insanın çıktığı yeri geri alır, toprak-beşiği de mezarı da. Bachofen'in duyguyla yeniden kurguladığı *anasoylu* düzenin mezar kültü, bu döngü içinde devinir: "Maddenin ana kucağından doğuşun aynısı, onun karanlığına dönüşün tıpkısı." Veya ölmek *babasoylu* düzende *yıldızlara yükseliş* olur, yine tamamen içkin olmakla beraber Appolonik olana yükseliş. O zaman mağaranın ve yeryüzünün yerini, ölümden sonra, ölüm vasıtasıyla ilk olarak Herakles'in girdiği yeraltının irtifası alır. Ölmek böylece "yeraltı dünyasının ahenk yasasına ve cennet ışığına, ateşsiz aleve" geçişe dönüşür. Hıristiyanlıktan arkaik duygulara, dahası sonunda ölmekte bir tür törensel kavga cezbesine dönülür, sonrasında aşağıda korunup kollanacak veya yukarıda kurtarılacak olmaya imanla. Böylelikle eski yeryüzü/toprak ve güneş imgelerine, sanki dünyanın Hıristiyanca bir öte dünyası yokmuşçasına tuhaf bir anlayış dahil olmuş ve ölümü onunla uzlaştırmıştır. Ama bu anlayış, Lichtenberg'den beri kol gezen ve (Bachofen'in ait olduğu) romantizmde doruğuna çıkan ölümle anorganik bilinç-dışı arasında kurulan analojiye dayanmaz nihayetinde. Pan'ın donatıldığı tüm-yaşam denen şey, eskiden olduğu gibi yine yalnızca mekanizmayı ihraç edecek fakat içinde gerek yaşam-öncesi gerek ölüm-sonrası hiçbir bireysel yaşama yer olmayan bir kadim geçmişin devasa kapsamını dışta bırakmayacaktır.

Büyüden arındırılmış düşüncenin bile ölümü renklendirmeye devam etmesi şaşırtıcı değildir. Geriye kuvvet ve maddeden başka bir şey kalmıyor göründüğünde, büyük ceset doğal-güzel olarak konmuştu. Küçük burjuva Alplerle hislenmeye, ulu dağların ve dağ zirvelerinin coşkusuna kapılmaya başlayınca, mekanik dünya görüşü de şiirselleşti. Gerçi elinde ışıksız, ses vermez atomlardan başka bir şey kalmamıştı ve ölüm böyle atomlar halinde çözülmek demekti ama Boelsche gibi popüler materyalist yazarlar hat-

ta Haeckel, tozunu öyle bir aldılar ki ona yine kozmik, neredeyse panteist bir hava verdiler. Artçı etkileri bitmeyen, onun için burjuva bakış açısından unutulmaz nitelikteki örneği ise Feuerbach ortaya koydu; hâlâ meşru olan bir biçimde yaptı bunu, zira tekçilik [monizm] öğretisinden geliyordu ve bu onun büyüden arındırıcılığına dünya sofuluğunun parıltısını kazandırıyordu. Bireysel yaşam, kendini genel olanda gösterdiğinde, bu genel olanı elde etmiş olur: berraklaşmış, basbayağı nurlandırılmış mekanik, yaşamı içine çeker. Feuerbach'ın o tuhaf *Reimversen auf den Tod*'unda[391] böyledir; materyalist [filozof] orada "her berrak kaynakta yumuşak aydınlığıyla ölüm gecesini" gördüğünü, "her yıldızda ve her taşta kendi ölüm belgesini" gördüğünü beyan eder. Bu artık ölümsüzlüğün ve ona duyulan arzunun son sözüdür Feuerbach'a bakılırsa, zira onu aşan ve aynı zamanda arzuyu yerine getiren bir sözdür. Arzuyu yerine getirişi, somut olarak, natüralizmin sonuna kadar "öte dünyanın sinsi karanlığını bu dünyanın en aydınlık ışığına çıkarması"yladır. Ölmekteki insan zaten kısıtlılığını sıyırıp atar: "Kim bir defa" der Feuerbach *Gedanken über Tod und Unsterblichkeit*'ta,[392] "kim bir defa ölüm vasıtasıyla yok edici ve yıkıcı felsefe dahında master derecesi aldıysa, yeni bir yaşam öyküsünün alfabesini öğrenme zevkini tamamen kaybetmiştir" – burada sadece ironi yapıyor da değildir (*Werke* III, 1847, s. 325). Bunun yerine, bireyin en azından düşüncelerinde iştirak edeceği mevcut-ötesi bir dünya açılır önünde: "Böylece ahmak tin öte dünyadaki cennete bakıp yeryüzündeki cenneti gözden kaçırır; tarihsel geleceğin, dar görüşlü bugüne ve geçmişe eza çektirmiş olan tüm kuşkuları, karanlıkları ve müşkülleri ışıkta eriten cennetini göremez" (*ay.*, s. 346). Feuerbach, salt düşünsel olan varlığa mesafe koyan genel tutumunun aksine, insanın canıyla-bedeniyle bu sonraki-dünyaya katılması zorunluluğunu –ki ona sadece düşüncede değil sahiden katılabilsin– ne kadar az tanısa da; tümüyle bireysel hiçliğe giriş de burada bir kopuş olarak görünür; tüm [evrensel]-doğaya bir giriştir çünkü. Arkasında maskeli balonun veya yeni posta istasyonlarının bulunmadığı ölüm düşüncesi, Feuerbach için feragate dahası kendini feda etmeye dönük bir eğitime dö-

391 Ölüme dair kafiyeler.

392 *Ölüm ve Ölümsüzlük Üzerine Düşünceler.*

nüşür; bunun sonu, ebedî evrenden aşağısı değildir. Birey her şey olduğuna inanırsa, der Feuerbach, o zaman ölümünden sonra tabii geriye kalan hiç olur, ancak birey kesinlikle her şey olmadığından, *sonsuz varlık (doğanın özsel varlığı) sonsuz ve ebedîdir*: "Zaman hakikatin kızıdır, özü itibarıyla geçici olandan başka hiçbir şey zamanda kaybolmaz, zaman İsis'in tapınağındaki peçeyi havalandırır yalnızca" (*ay.*, s. 82). Bütün bunlar mekanik materyalizmin şiirselleştirmeleri idi, her şeyden önce ölümün yol açtığı bireysel yok oluştan genel bir sonuç çıkarma denemeleriydiler. Sonsuzun zemininde, keza sonlu bilinci kapsayan bilinçdışının zemininde yapılan denemelerdi bunlar; tam da antropolojide, Feuerbach onu ne kadar merkeze koysa da, o merkezin etrafında genel, ebedî ve ölümde zafere ulaşan maddi hareketin okyanusu yer alır. 19. yüzyıl ölümü ne denli kozmik ve kozmomorf [evren-biçimli] kavrasa, kavramak istese de, ölümsüzlüğün sadece bilinçsiz bir ölümsüzlük olarak evrene devredilmediği az sayıdaki yerde bile görünür bu. Bu bakımdan Fechner kendine mahsus tutumuyla öne çıkar, materyalist değildir fakat beden ve ruh konusunda *baştan aşağı paralelisttir*. Feuerbach'ta insan ne yiyorsa odur fakat sonuçta evren onu yer; Fechner'de de insan evren tarafından yenir ama aynı zamanda muhafaza edilir ve hatırlanır. Bireysel bedenden yeryüzünün bedenine ahnır, bireysel bilinçten sahici yeryüzü bilincine, mekanik bilince geçirihr. Fechner'in *Büchlein vom Leben nach dem Tode*'si[393] bu düşünceye adanmıştır; natüralist içkinliğin en tuhaf arzu risalelerinden biridir bu. Zira Fechner'in ana tezi olan psiko-fiziksel paralelizm, gerçi temkinli bir mekanizm izlenimi uyandırır fakat ölünün geri çekildiği evreni küreler ahenginden de daha melodik hale getirmek istiyordur. Çünkü, der Fechner, pek de zorunlu olmayan bir sonuç çıkartarak: fiziksel doğadan yoksun bir tin olamayacağı gibi, tinsiz bir doğa da olmaz. Maddi beden, yeryüzü, güneş, evren olarak ne denli kuvvetle yayılırsa, bilinci de o denli kapsamlı ve yüksek olur. İnsanın beyin-ruh ilişkisinden hareketle, analojiye dayanan yalın bir sonuçtu bu, fakat yeryüzü böylelikle "kuru toprak, su, havadan müteşekkil bir toptan ibaret" olmuyordu, "daha büyük ve daha yüksek bir yekpare yaratıktı" o. Tüm insanlık onun beyni, tüm insanlık

393 *Ölümden Sonra Yaşama Dair Kitapçık.*

tarihi yeryüzünün hafızasıdır, birey ölümünden sonra o hafızada hatırlanmaya devam eder ve bütün diğer hatıralarla birleşir. Ancak bireysel ruhsal ve daimi ihtiyaçlar da rahatlık, psiko-fizik ve ucuz felsefenin bu kavşağında mahfuz olmakla birlikte, deyim yerindeyse kozmik olan, hem tasfiye edip hem toparlayışıyla, yine de galebe çalar. Fechner'in 1879 tarihli geç dönem eseri *Die Tagesansicht gegenüber der Nachtansicht*'te,[394] sızıntılar bir araya getirilir: "Bizi ve tüm yaratıkları aynı kuvvetle kendine bağlayan yeryüzü, hepimizi kendisinden doğurmuştur aynı zamanda ve herkesi kendine geri alır, herkesi besleyip giydirir, herkesin arasındaki alışverişe aracılık eder ve tüm bu değişimde bizzat o değişim tarafından sürdürülen ve geliştirilen mevcudu muhafaza eder... Yukarıda söylenenler temelinde, yeryüzünü hem maddi hem tinsel bakımdan tabi olduğumuz, kendimizden daha yüksek bir anlamda yekpare bir varhk olarak kavramamız gerekir; demek komşumuz olan yaratıklarla beraber bizi tanrısal bağa tutturan bir düğüm olarak anlamalıyız onu." Yaşamda da, asıl ölümden sonra da düğümlüyordur, "büyük basamak hastalığı" denen ölüm geçilince ve daha üst basamaklara: yeryüzü bilincine, evren ruhuna çıkılınca. Fechner bu denli ileri gitmişti ve psiko-fizik arşivle baş yastığının Lessing'le Goethe'nin ilticalarına, Keller'in ordu vagonu duasına mesafesi büyüktür ama yine de kozmik bir ötenazi hattı son noktaya kadar kalır. Evrene açılma, uykunun kardeşi olarak ölümle başlamışken, böylece yaşamın etrafında konumlanır. Şayet 19. yüzyılın anorganik veya kozmik ölüm mefhumu yeterli derinliğe sahip olsaydı, bu kozmik duygu, mekanikçe bile olsa Mısırlıların *kristal mefhumuna* götürebilirdi. Böyle bir mefhum, salt kapitalist huzursuzluğa tezat oluşturan bir ideoloji olarak bile zaten mevcuttu ve ölümün anorganik nihai hareketinin idaresi altında, aynı dönemin, yeryüzünü, yıldızı, evreni salt yaşamın ve insanlık tarihini doğuran altyapı olarak tasvir eden gelişme öğretisiyle belirgin bir karşıtlık içindeydi. Ölüm ve Pan ütopyası bunun yerine doğa binasını koymuştur yolun sonuna, sanki yine doğa tanrıları varmışçasına. Bachofen için bile böyle bir şey yoktu ve cesedin tapınağı olarak evren, gönlün ihtiyaçlarının yaygın mekanizmasının –en kel ve en soğuk yerine– süs olarak takındığı ideallerden yal-

394 Gece Görüşüne Karşı Gündüz Görüşü.

nızca birisi olarak kalmıştı. Cesetle kristalin şeffaf yapısı arasında yalnızca çürümenin farkı vardır ve çürüme doğaya müşkül bir geri dönüşten başka bir şey değildir. Buna rağmen, nihai kireçleme olan ve başka hiçbir şey olmayan ölüm, organizmayı da salt anorganik biçimde açıklamış olmakla gurur duyan bir çağa, bununla türdeş bir tür teselli vermiştir.

## IV. BAŞKA SEKÜLERLEŞTİRİLMİŞ KARŞI HAMLELER, NİHİLİZM, İNSANLIĞIN EVİ

### *Hâlâ hiçliği boyamak*

Bugün, ölme korkusunu nasıl iteliyor insanlar? Yüzeysel araçlarla bunun başarılıyor göründüğüne, görünüşte başarıldığına, konuya girerken değinmiştik (karş. 52. Bölüm, s. 488). Bilhassa Amerikan toplumunun ölümü bu şekilde uzaklaştırması gerekiyor, ki gelmekte olana yönelik her beklenti bastırılsın. Gelmekte olan, sınıf olarak ölümleridir; tüm alametlere rağmen bunu algılamak istemeyenler, gözlerini ölümle gerçekleşen bedenen çekip gitme vakıasından başka yere çevirmekte de ustalaşmışlardır. Ama aynı zamanda ölümün (daha ne kadar, bilmiyoruz) bir zamanlar ardında yeni bir yaşam sakh bulunduğu, yani bu yeni yaşam düşlendiği ve ona inanıldığı için bu kadar iyi bastırılabildiğini de söylemiştik. O zaman canlılara özgü ölüm korkusunun geç dönem burjuva tavrıyla, yani gözünü sadece başka yere çevirmekle alt edilmesi pek olası değildir. Yüzeyselliğin kendisi kurtuluşa erdirmez, bastırmanın kendisi zafer duygusu vermez. Ölüm korkusu olmadan yaşayan bugünkü insan cinsinin, geçmişin imanlarını ödünç alarak karşılıksız çeklerle yaşaması muhtemeldir. Özellikle bugünün çok değişik renklerden serbest zihinleri arasında, teminatsız senetlerin artık 18. yüzyıldaki gibi kuvvetli zihinleri gerektirmemesine genel olarak alışıldı. Hiçliğe duyulan mahdut sadakat, başını dik tutmaya ve bir son yokmuş gibi didinmeye kâfi gelmeyecektir. Daha ziyade, bilinçdışında daha eskiye dayanan, daha doygun arzu imgelerinin etkisini sürdürdüğüne ve yaşama destek sunduğuna dair belirgin işaretler var. Onların bakiyesi sayesinde modern denen insan, hep orada duran ve sonunda onu mutlaka yutacak

olan boğazı hissetmiyor. O bakiye sayesinde, gayrı ihtiyari, benlik duygusunu kurtarıyor, o sayede sanki insan yok olmuyormuş da dünyanın keyfi günün birinde artık ona görünmek istemiyormuş gibi bir izlenim oluşuyor. Demek bu yassı cesaret, büyük ihtimalle bütün eski zamanların korkularını bastırabildiği gibi, başkasının kesesinden yiyip içiyor; eski umutlarla ve o umutların bir zamanlar sağladığı dayanağa tutunarak yaşıyor. Burada belirleyici önem taşıyan nokta şu ki, çok defa, günün birinde tamamen buharlaşırsa, ardında iyice çaresiz bir dehşet bırakacak olan vadesi dolmuş bir imanla yaşıyor modern insan. Günü yaşayan, son saatine dair duygularını böyle yamuk ve yarım bastırıyor ve çalışıyor, umutsuzluğa kapılmadan.

### *Ödünç bir imanın dört işareti*

Daha ilerisinde, cesaret gibi görünen bir ileriye kaçış olur bu. Gençlikte öyledir, gençlik yavan yaşamından savaşla kurtulmak istediğinde, ölmek vahşi bir son olduğunda. Özellikle de hâkim sınıfın muharebede ölmekten başka bir beklenti sunamadığı ülkelerde. Nazilerin bir şarkısı işte böyle, "Yarın yolumuz ölüme doğru" diyordu; yalnızca zafer kazanmak değil, ölmek isteyen askerler bunu söylüyorlardı. Kuşkusuz bu duygularda ölüm dürtüsü, saldırma dürtüsü vardır; neredeyse eşit oranda, ötekine ve kendine saldırma dürtüsü. Burada da hâkim olunamayan bir varoluştan feragat etmenin iğvası vardır, savaşla yaşamın iç içeliğinden *cinnet* doğar. Hiddetin bir defa ateşlenmesi ikisini birleştirir, nitekim ölmekteyken kan kaynamaya devam ediyor gibidir, iyice fokurdar hatta. Azgın muharibi büyülemiş olan eski putlar artık yoktur ama bu kez de putların Şakirtleri[395] vardır. Sönmüş bir ışıkta nasıl ölünebileceğinin *ilk işareti* budur. Peki ama bir yaşam yolunda gidiyor görünüyorsa, *business as usual*[396] hâlâ kârlı ise? O zaman çatışma değil burjuvaca ilerlemenin ayartısı vardır: sonsuz gelir elde ederek ve krizsiz, ölümün tamamen görünüşten

395 Burada şakirt anlamında kullandığı Jünger sözcüğüyle/adıyla Bloch aynı zamanda yazar Ernst Jünger'e, özellikle de onun heroik-mistik savaş edebiyatına atıfta bulunuyor.

396 'İşler her zamanki gibi', eski hamam eski tas.

ibaret olduğuna dair, mevcudun zemininde gayet dehşet verici olan ve müminlerine delilik olarak görünmeyen abartının ayartısı. Hastalık, başarısızlık, kaderin darbeleri ama nihai başarısızlık olan ölüm de buna göre sadece düşüncenin takatsizliğine dayanır: bir başarısızlık olarak ölüm, zihinsel zafiyetin faturasıdır, o kadar. Coué'nin ama bilhassa Kuzey Amerika'nın has dini olan *Christian Science*'ın[397] ölüm görüşü budur. İnsan gemisini erkenden batıran çatlağı tıkamak istiyordur ama maddede değil de asıl zekâ dolu iradede yer alan bir çatlaktır söz konusu olan. Emeğe inançsızlık, ki sağlıklı olduğu kadar işe tutkun bir yaşamın İsa'sına imansızlıktır bu, kendisi bir varlık olmayan fakat varlığı mahveden kötülüğün insana sızmasına yol açar. Ancak bu mahvedici cerahat akıtılırsa hastalıklar da, nihayetinde ölüme yol açanıyla beraber, tamamen yok olacaktır: henüz etin ölümsüzlüğü değilse bile uzun yaşama gücü ve ölüme karşı manevi var kalış, bize el ediyordur. Bunun benzerini, hatırlanacağı üzere tıbbi arzu imgesinde görmüştük; şimdilerde bu imge imana iman suretinde son derece azametle geri dönmektedir ama nihayetinde faşist bir tahkir olmasıyla, yine de pek azametli değildir eskisi kadar. Böyle bir *Hekim İsa* yardımıyla ölümü bastırmak ve sağaltmak, çok başka bir çağın kesinliklerini ödünç almanın *ikinci işaretidir*. Sağlık duasının ve bununla daha nazik bir rabıta kuran zamanımızın envai çeşit spiritüalistlerinin tanrısı, geç antik dönemin işe güce düşmüş, iş yaşamının ebediliğine olan imanla yozlaşmış tanrısıdır: dirilişi de yaşamı da ona göredir. Müritlerin üzerine boca edilen, can katan boğa kanının, büyülü son yemeğin yerini sadece başarıya duyulan iman ahr görünüşte. Sahici girişimci cerbezesinin hastalığa ve ölüme vakti yoktur, onun İsa'sı iflasa tahammül edemez. İşte bunun içindir ki, *prosperity*'si[398] aşikâr biçimde kıt olan kuzuyu kanlı canlı boğayla, başarı boğasıyla ikame edecek kadar yeni bir paganlık vardır Amerika'da. Tüm bunlar bir eskülap[399]-İsa'nın geç-antik kalıntıları veya ondan alınan borçlardır; ama az

397 Hıristiyan Bilimi. ABD'de 19. yüzyılın son çeyreğinde gelişen ve 20. yüzyılın ilk yarısında etkili olan bir tarikat. Manevi-zihinsel gücün fiziksel güce 'amir' olduğu fikrine ağırlık verir; 'bilimci' ve 'sağlıkçı' bir pratiği *İncil*'in anahtarı sayar.

398 Kazanç, getiri.

399 Bir asaya sarılmış eskülap yılanı, tıbbın simgesidir.

biraz soylulaşan metnin devamında üçüncü olarak, önceki yüzyılın sekülerleştirdiği, astral-mitsel ölümcül evren sempatisinden de kalıntılar vardır. *Panik halindeki doğa duygusu*, bilhassa anorganik boyutuyla, ölümün dünya çapındaki manzarasıdır, borcun *üçüncü geç-burjuva işaretidir*. Ölüm Huruç olarak değil de yıldız kadar parlak olan öteki yana Duhul olarak yorumlanır: artık inek sıcağı olmaktan, tatsız, ufacık olmaktan çıkan insana geçiş söz konusudur. Sözgelimi, Alfred Brust'un bu bakımdan timsal niteliğindeki romanı olan *Die verlorene Erde*'de[400] yaşlı bir adamın arkadaşlarına kendi sonunu bildirişindeki gibi: "Sonbahar neşesi yayılı kalan saatlerimin üzerinde. Güneşin çizdiği çember kısalıyor, temkinli gecelerin kapsamı genişliyor. Yaklaşmakta olan yıldızlar denizi sınırlarımdan içeri girdi ve bugün erkenden tamamen girdi içime." Burada birey veda etmez, bir yolculuğa çıkıyor da değildir, tersine çok tuhaf bir karşı hareketin deneyimlendiği düşünülür; sonbahar bireye doğru ilerlemekte, yaklaşmaktaki (kış semasının) yıldızlar denizi kişiliğin sınırlarını aşıp sel gibi basmaktadır. Bizzat Pan, böylece sonbaharın yaz günlerini kısaltığı gibi kısaltır yaşamı, ölüm geri kalan zamanı gece semasının gece kristalleri gibi, hatta bizzat o kristaller suretinde ışıtır. Ölüme dair yıldız mitosu her ne kadar kozmik-ruhsal, pan-psişik mahiyette olsa da, Emerson'da hatta William James'da, Amerikan haliyle bile daha Hıristiyanca boyanmış görünür. James örneğin, "*Ölümsüzlük Üzerine Takrirler*"inde kozmik bilinci birincil sayar, dolayısıyla azıcık müstesna bir konum tutmuş bireysel bilinci ölümle beraber yine sele uğratan deniz olarak görür: "Kozmik bilinç Birincildir, Ebedî olandır, oysa beynimiz tabir caizse doğanın duvarında, aşkın bir kaynaktan gelen ışığı içeri sızdıran, sızdırırken de onu hem renklendirip hem solduran renkli bir mercektir sadece." Borç burada da apaçık görünür, zira bu duygunun ardında bir zamanların *astral mitos oluşu olmasaydı* eğer, ölmekte olan bireyin evrene, ölümsüz evrenin de bireye doğru yürümesi gerçekleşmezdi. Tipik mistisizmiyle beraber: eski bedende ve o beden tarafından korunup kollanmanın mistiği. Yaşam denen küflü şeyi, haksızlık denen bireyi tekrar içine alır bu mistik. Şurada Gaya, beride Uranüs; tanrılar olarak ikisine de inanılmı-

400 *Yitik Yeryüzü*.

yordur artık ama ölüm hâlâ onların yıllanmış libaslarını kuşanır.

Mamafih son olarak bir de ötenazinin taze görünen bir türü kalıyor geriye, böbürlenen çaresizlik diyebiliriz ona, buradaki *dördüncü işaret* de baştan itibaren geleneksellik etkisi uyandırmaz üzerimizde. Burada insan ölümün önünden koşar, kendi kendine hiçliğe karar vermiş havalarındadır. Bugünlerde birçokları için engellenen veya gizli intiharın zamanıdır; işte, burjuva sınıfı umutsuzca geleceğindeki çöküşüne bakıyor. Görünen o ki ölümden sakınmak yerine nihayetinde ölümün önünde diz çökmek vardır burada, emperyalist bir görevle, neredeyse hiçliğe, yani hiçlikte saklı bulunan, açlığın ve savaşın yol açacağı ölüme yönelen bir iradeyle/arzuyla. Faşist toplumun halka sunacağı başka hiçbir şey yoktur; nitekim günümüz burjuva filozofları, halkı görünüşte özgün bir biçimde *Nihil*'e[401] aşina kılmışlardır. Çöküş filozoflarıdır bunlar: bireysel ölüm sorununu kendi toplumlarmm ölümüne bağlamış, kapitalist geleceğin salt hiçliğini kaçınılmazlaştırmış, mutlaklaştırmışlardır. Dünyanın değiştirilebilirliğine, sosyalist geleceğe yönelen bakış tamamen kapansın diyedir tüm bunlar. Bu filozoflar, sentetik olarak üretilen letarji[402] ve en nihayet savaş nedeniyle organik-doğal ölümün çok ötesine gidecek bir ölüme mecburluğu vaaz ettiler. Dahası, kendi Hiç'leri için karanlığıyla vecde getiren, ilkin bozguncu, sonunda Mefistovarî sahte arzu imgeleri kurdular. Spengler "aşırı uyanık insanın kemiklerinde hissettiği" yorgunluğundan söz ediyor ve artık insanın önünde başka bir şey olmayacağı için dökme demirden bir edayla övgü düzüyordu bu yorgunluğa. Jaspers, tarihsel değil de sözümona varoluşsal-ebedî bir tutumla, şu teselliyi sunuyordu: "Yalnızca dünyanın zamanın içindeki akışı karşısında hiçbir şeyin ayakta kalamıyor oluşu değildir mesele, asli/özgün olan hiçbir şeyin bir devamlılık halinde geleceğe kalamaması, bir irade (!) gibidir. Akamet, kemale erenin aynı zamanda kaybolmakta olduğuna dair, öngörüyle tasavvur edilemeyecek, ifâya muhtaç deneyim-bilgisidir. Zamansal varoluşun son imkânı (!), akamete uğramak üzere gerçekleşmesidir: varoluş onu doğuran gecenin içine dalıp kaybolur. Gün kendi kendine yeter olursa şayet,

401 Hiç, hiçlik.

402 Bilinç bulanıklığıyla da birleşen ağır yorgunluk, patolojik uyku hali.

akametin yokluğu gitgide büyüyen bir içeriksizliğe dönüşür, ta ki sonunda dışarıdan gelen bir etkiyle akamete uğrayana kadar" (*Philosophie*, 1932, III, s. 110). Demek burada, hastalığın, ölüme götüren zaman hastalığının kendini emanet ettiği Hiçlik, neredeyse iki kat muğlak bir bakışa sahiptir: bir durumdan ebedî eyleme, akamet eylemine dönüştürülür, dahası en iyi bir şeyin, yani içeriğin güvencesi olacaktır. Hiçliğin diğer arzu imgesini Heidegger formülleştirmişti; her şeyin çok daha farkında bir melek, artık bir tesellici değil de geç-kapitalist-faşist dünyanın, ölüm dünyasının bir arabulucusu ve propagandacısıdır. Heidegger'de korku, ölüm korkusudur ve tek tek anlarda veya son anda vuku bulmaz, o "insanın varoluşunun asli halidir", "varlığın varoluşsal analitiğinde yegâne olmakta olandır" (*Varlık ve Zaman*, 1927, s. 13). Korku ve onun uzantısı olan saf hiçlik, yaşama gerçi içeriğini değil ama şüpheliliğini ve derinliğini verirler: "Sadece varoluşun temelindeki hiçlik aşikâr olduğundandır ki, olmakta olanın tüm yabancılatan etkisi üzerimize gelir"; bilimin nesnesi olmakta olan, felsefeninki ise hiçliktir. "Fakat varoluşun, olmakta olanın dünyayı tasarlayan tırmanışında kendi kendisinin üzerine çıkması gerekir ki o yükseklikte kendisini uçurum olarak anlayabilsin" (*Vom Wesen des Grundes*,[403] 1929, s. 110). Böylece hiçliğin, saf bir hiçlik için hayli karmaşık sayılacak bir çehreye büründüğünü görürüz. Lâkin bu karmaşık çehre de, Jaspers'in "idrak olunan akamet"inden Heidegger'in "güvencesiz olmayan sebat"ma dek, özgün değildir ve ödünçtür; bu tarz uçurumu onaylamanın veya "ölümde derinleşmenin" ancak özel bir çıkara bağlı emperyalist misyonu, taze bir etki uyandırır. Hem Jaspers'in de Heidegger'in de Hiç'i boyanmış, tam da ondaki ölüm büyüsüyle ilişkili yabancı tüylerle bezenmiştir. Yine saptırılmış haliyle, pek çok Lutherci-Hıristiyan unsur görünür burada da: Akamete uğramak çalışmayla tesis edilecek adaletin reddine, korku eski günah baskısına, önden koşan kararlılık tanrı iradesine teslimiyete tekabül eder. Kopyalanmış Luther'le beraber karşıt bir unsur daha, kopyalanan romantizmin geceye dair arzu imgesi de karışır işin içine. Tabii artık aşk uğruna ölümle, "batarak, boğularak, bilinçsizce, hakkın doruğunda" olan değil, cinayetin rengine boya-

403 Temelin özüne dair.

lı bir gece söz konusudur. Pro-faşist nihilizmin, onun böbürlenen ümitsizliğinin, onun taraftarlarına dinginlik, Führer'ine *après nous de déluge*[404] sunuşunun mukallitliğidir bu.

*Mecazi ölümsüzlük: eserde*

> "Roma şehrinin tarihi, geceleri sabit yıldızlar gibi üzerimdedir. Kader bana onu tamamlamayı nasip edecek olursa, artık dünyada hiçbir acı, metanetle katlanamayacağım kadar büyük olmayacaktır."
> – Gregorovius

Yine temiz havaya erişmenin zamanıdır. Kuşkusuz, yalnız eski değil aynı zamanda taze bir duygu olarak, insanın çocuklarında yaşamaya devam etme duygusu da vardır bunun içinde. Bir köylü sözü der ki, hiçbir adam bir ağaç ekmeden, bir oğul bırakmadan gitmemelidir bu yaşamdan. Çocuklar babanın adını taşırlar, o da onların kendi yaptıklarını devam ettirmesini ister. Çocuklar *manevi* eserler olarak da adlandırılırlar; resmedilen, bestelenen, nazmedilen, inşa edilen, düşünülen eserler. Hem karşılanmalarındaki sarhoşluktan, hem doğumlarında çekilen acılardan ötürü, hem de işte yaşamdaki bekalarından. Şimdiye dek hiçbir başarılı ticari girişimin, kazanılan bir muharebenin veya sıkı bir politik başarının, müellifinin çocuğu olarak tanımlanmamış olması manidardır. Bu şu demek: böylesi fiillerin etkisi yitip gider ve başka olaylarla iç içe geçip karışır, bir çerçeveye alınacak karakteristik bir biçim içinde kalıcı değildirler. Müellıflerinin adı istendiği kadar sürekli hatırlatılsın, hep tekrar temsil edilebilir, kendini sürekli yenileyebilir bir eserle bağıntılı değildir o ad. *Vita brevis, ars longa*,[405] imparatorluklar çöker, iyi bir dize kalır: bu sanatsal itikatta yalnızca biçimlendirilmiş esere yer vardır. Yalnızca o, tıpkı bedenleşmiş ahvad gibi, ölümden sonra bir yaşamı tadabilir ve ölüm ilanının ötesine geçebilir – hiç değilse okuyucuları için. Tabii bu maalesef sıradan denen insanlar tarafından tadılamayacak bir tesellidir, meğerki kozmik yani pek de teselli sun-

404 Bizden sonra tufan.

405 Yaşam kısa, sanat uzun.

mayan bir tarzda tadılsın. Bir firmaya dönüşerek başarılı olmuş bir girişim de ebedî bir değer olarak takdis edilir ve sabitlenir ya, reklamlarda sıklıkla yapıldığı gibi. Fakat tam da bunların maceracı biçimi, zihinsel emeğin kopyalanması gereğini işaret eder, tıpkı şu gülünç ve öğretici örneklerdeki gibi: "Müteveffanın hatırası Naxos zımpara kâğıdı fabrikasının yıllıklarının sonsuza kadar yaşayacak" veya başka bir özgün sesin kopyası: "Merhumun, Çekoslovakya'da yeni bir küçük metal ürünleri sanayi kurmayı, onu yöneterek geliştirmeyi ve tüm dünyaya tanıtmayı düşlediğini biliyorduk. O insanüstü bir gayretle kendini aştı, bir hedefe erişir erişmez hemen daha yükseğini koyuyordu. Bu ilke bundan sonraki çalışmalarımızda bize yön gösterecek. Hynek Puc'un yüce fikirlerinin ifâsını ve ebedîleşmesini sağlamamızın yolu budur." Eserin devamlılığını iddia eden bu laflar sırf zımpara kâğıdı veya küçük metal ürünleri fabrikalarını salık vermek için sarf ediliyor olabilir ama bu sözler Homeros'un güneşiyle bezeli olmasa, o bile mümkün olmazdı. Yalnız Apollon'daki biraderler,[406] belki, tinsel-ölümsüz bir nesep bereketi getirebilirler dünyaya. Yalnız onlar için mezar, seslerinin işitilebileceği, hatta yaşadığı zamanlardan daha güçlü işitilebildiği kürsüye dönüşür. Mecaz ya da mübalağa yalnız onlar için geçerlidir, sesleri ve dizeleri ölümlerinden yüzyıllar sonra hâlâ milyonlar tarafından işitildiğinde sanki Beethoven'in veya Shakespeare'in ruh göçü gerçekleşiyordur. O kadar büyük bir eser olmayan basılı yazı bile, metnin, zaman okyanusuna yelken açan ve en uzak yüzyılları birbirine bağlayan bir gemi olduğunu tescil eder. Muhtelif zımpara kâğıdı fabrikası yıllıklarının tavsiye ve teselli sundukları türden bir ölüm sonrası yaşam, ancak buralarda komik olmaktan çıkar. Bir eserin hakiki devamlılığı ve buna dair meşru bir düş, sadece görece az sayıdaki özne için olsa bile ve acınası derecede az sayıdaki sanatçı da eser halinde süzülmüş yaşamlarını asla bizzat idare edemeyecek ve kendi gözleriyle göremeyecek olsalar bile, ancak bu durumda vaki olabilir. Gerçi raflardaki bir veya yarım düzine cilt nes-

406 Alman Aydınlanması'nın iki şahsiyeti, Anna Louisa Karsch ve Johann Wilhelm Ludwig Gleim, 1761'deki yazışmalarında birbirlerini "Apollon'un hemşiresi ve biraderi" olarak tanımlamışlardı; böylece sanatların koruyucusu ve ilham perisi olma misyonunu üstleniyorlardı.

nel bir ölümsüzlüğü temsil edebilir ama bunların eski imana göre kişisel ölümsüzlükle olan ilişkisi sadece mecazidir. Yine de bu lûtfa mazhar olanlar için, *vita brevis*'lerinin adıyla süslenmiş bir *ars longa* teşekkül eder; vedalarından önce bile olur bu. Heinrich Heine, böyle bir yaşlılığı, oraya bir tahta otururcasına çıkmayı mümkün kılan gençlikten son derece gönül okşayıcı biçimde uzaklaştıran onurlardan söz etmişti. Gottfried Keller de 70 yaşındaki F. Th. Vischer'e ve yaşı ondan da fazla olanlara benzer bir gözle bakıyor, onların yaşamın akşam güneşinde, hiç şüphe yok ki bir selamet duygusuyla eserlerinin çatısı altmda durduklarını yazıyordu. Schiller bu kurtarıcı duyguya tam hastalığının başlangıcında kapılmıştı: "İçimdeki büyük ve genel bir tinsel devrimi tamamlamaya pek vaktim olmayacaktır ama elimden geleni yapacağım; en nihayetinde bina çöktüğünde belki korunmaya değer olanı yangından kurtarmış olurum" (Goethe'ye, 31 Ağustos 1794). Yaşamı gitgide bir tür kişi-üstü kamusal varlığa dönüşen Goethe, yalnız varlığının kozmik devamlılığıyla değil, tarihsel haliyle de eserinin bekasıyla da ölümsüzlük hayalini kuruyordu. Ölümünden dört aydan az bir süre önce Wilhelm von Humboldt'a yazdığı bir mektupta, kendisinden tarihsel olarak deneyimlenip tasnif edilen bir kategori olarak söz eder: "Eskiye dayanan bir itimada dayanarak kendimi ifade edecek olursam, bu ileri yaşlarımda bana her şeyin gitgide daha fazla tarihsel göründüğünü itiraf etmekten memnuniyet duyarım; bir şeyin geçmiş zamanda mı, uzak ülkelerde mi veya şu sıralarda en yakınımda mı vuku bulduğu fark etmiyor, evet, gitgide kendi kendime de daha tarihselmişim gibi görünüyorum. İyi kızım akşamları bana Plütark okuduğunda, kendi biyografimi bu tarzda ve manada aktaracak olsaydım diye tasavvur ediyorum da, çok defa gülünç görünüyorum kendi gözüme." Böyle bir nesnelleştirme, gerçekten kendi varoluşunu geçicilikten uzaklaştırmıştır; yaşam bile eser olarak görünür o zaman, eser de geçip giden, özselleşmiş bir yaşamın kâğıda basılı durumsuzluğu olarak görünür. Tüm bunlar, kişiselde nesnelleşenle ilgili ve tarihsel olarak asla batmayacak olanla ilgili topyekûn efsane inşasıyla, Faust'un dünyadaki günlerinin ebedîyetlerde yitip gidemeyeceğine dair ünlü cümlesinde yoğunlaşır. Ölümsüzlük Nietzsche'nin eserinde büyük bir özlemle ifa-

de edilir; özlemin nedeni, böylesine gayrı-kanonik bir şahsiyetin 'eser' kategorisiyle hiç buluşmamış olmasıdır. Ne var ki, *İnsanca, Pek İnsanca*'nın 208. aforizması şöyle söyler: "En büyük talihli, yaşlı bir adam olarak, içinde taşımış olduğu can veren, kuvvetli, yücelten, aydınlatan fikirlerin ve duyguların hepsinin yazılarında yaşamaya devam ettiğini ve başkaları dört bir yanda ateşi kurtarır ve başka yerlere taşırken kendisinin artık gri küllerden ibaret olduğunu söyleyebilen yazardır." 209. aforizmanın canlı imgesinde de aynı şey vardır: "Benliğinin en iyi yanını eserine kaçırmış olan düşünür ve sanatçı, zamanın bedenini ve ruhunu yavaş yavaş tahrip ettiğini gördüğünde neredeyse kötücül bir sevinç duyar bundan, sanki bir hırsızın kasasını açmaya çalıştığını gizli köşesinden gözlerken kasanın bomboş, hazinelerinin güvende olduğunu bilirmişçesine." Defne dalı görünmezlik pelerini olarak kullanılır burada, eserin madde halindeki benliği her zamankinden daha fazla benlikmiş veya artık tam da bu nedenle, tenselliği bir kenara bıraktığından, tahribatın göremeyeceği, erişemeyeceği bir yerdeymiş gibi görünür. Eserini tamamlayanlar, sanki mezarlarına ironiyle ineceklermiş gibi zikredilirler ve sanki tabut sadece bir et yiyendir, dahası eser verenlerin zaten taşımaktan üşendikleri ve şimdi tamamen unutuluşa terk edilecek olan cürufun, pisliğin, kibrin, hayvanlığın da sonudur. Elbette zihinsel aristokrasiye tahsis edilmiş, dar, lâkin canlı kişiliğin en iyi yanını: yaratma yeteneğini ebedî harflerin duvarları arasına kapattıkları arasına almayan bir ütopik tesellidir bu. Ne olursa olsun, bu teselli müthiş dirilticidir ve Apollo'daki veya Minerva'daki keşişlere, ona layık olamama kaygısıyla beraber Mısırvarî olana dönük –geometrik taşlar eksik de olsa– bir teşvik sağlar.

Bitirememek, sanatçının en büyük endişesidir. Ölüm genel olarak yok etmekle kalmaz, sanki mahsus yapıyormuşçasına elinden kalemini almakla da yok eder sanatçıyı. Günlük işini en azından ölüm gecesinin ona dokunamayacağı kadar ilerletmiş olmak, sanatçının bilhassa yakıcı bir arzusudur. Zekâ çalışkanlık demekse şayet, fırtına yaklaşırken ekin balyalarını kürek kürek samanlığa atmada da çalışkanlık vardır. Veya yağmur toplar, hava bozarken, o kaçınılmaz yıldırım düşmeden yetişip, yolu aşarak malı emin bir yere ulaştırmak için yarışa kalkmada da... Höl-

derlin, yorgun ve hasta haliyle *Empedokles* üzerinde çalışırken, ölüme karşı umudunu fragman olarak kalan eserindeki şu acı ve ölümsüz dizelerde dile getirmişti:

> Yalnız *bir* yaz nasip edin bana ey kudret sahipleri!
> Yalnız *bir* sonbahar, ki tam olsun şarkım.
> Ki çalgıların güzel sesine doymuş,
> Ölmeye daha razı olsun kalbim.
>
> Yaşamda tanrısal hakkına eremeyen ruh,
> Yeraltında da kavuşamaz sükûna;
> Ama kalbimdeki kutsal duygu, bir vakitler,
> Şiirle nasip olmuştu bana:
>
> Hoş geldin madem, gölgeler âleminin sessizliği!
> Memnunum,
> Refakat etmese de bana gitarımın telleri,
> Değil mi ki, *bir kere* yaşadım tanrılar gibi,
> Aramam ötesini.

Bu şiirde irade/arzu emsalsiz bir şekilde, eserin ölümsüzlüğünden çok, nasip olan, bahşedilmesi özlenen yaratıcı faaliyetin ölümsüzlüğünü işler. Veya daha ziyade, eserin ölümsüzlüğünü (ki burada şöhretten, hele ölümden sonra geçerliliğini korumasından tamamen bağımsızdır) yaratma kabiliyeti ve başarısıyla temellendirir. Bu yaratma kabiliyeti gerçi teslimiyet içinde, biricik yani geçici bir şeyle, bir yazla ve bir sonbaharla sınırlıdır. Lakin bu biriciklik de biricik değildir ashında, çünkü ölümsüzlüğün ta kendisi demek olan tanrıların yaşamına antik veya daha doğrusu antikleştirici-Hıristiyan bir iştirakin parıltısı vardır onda. Hıristiyanlıktaki, İsa'nın ölümüne vaftiz edilme aracılığıyla dirilişe ve yaşama iştirak etmenin yerini, burada *yaratıcı bir tanrının* yaşamına iştirak alır (tabii bu antik çağa yabancı bir tasavvurdur). Yaratma sarhoşluğu Hölderlin'de *imitatio deorum*'dur,[407] dolayısıyla sanatçı cezbe halindeyken onun ölümsüzlerle yol arkadaşlığı yapması demektir, dolayısıyla eserin *oluşumu esnasın-*

407 Tanrıları taklit.

*daki* ölümsüzlük demektir. Ama bunun ardından burada da yine gölgeler dünyası gelir, çünkü özne ölümsüzlüğü artık hissetmez, eserin ölümsüzlüğünden kişisel, halihazır bir paya talip olmaz. Ne olursa olsun insan burada, evrende dağılıp gidenlerden farklı olarak, tinsel dünyasının soylu bir kısmının genel yok oluştan kurtarılmış olduğunu umar. Bu da özgün görünen bir tarzdan, eserin ancak kültür tarihi bağlamında kendini gösteren yeni ebedîyetten çıkar. Yine de, burada bile, kültürel bilincin tuhaf biçimde güncellik kazanan derinliklerine dayanan bir borç vardır. Gayet babasoylu biçimde kendini yıldızlara atayan Roma şan-şöhret geleneği vardır. Devamlılık inanışında, eserin kendisine iman etmede, kişisel özün (Ka'nın) ölümden sonra heykelde yaşamını sürdürüşüyle kıyaslanabilir, Mısırvarî bir şey vardır. Yalnızca burada görülen bir borçtur bu: Eserin kalıcılığına, onun yüceliğine ve özüne dair *Pathos*'ta, kuşkusuz kutsal kitapların Oryantalleştirici geç antikite tarafından Avrupa'ya getirilen veya Avrupa'ya göre geliştirilen kavrayışı, etkisini sürmektedir. *Kuran* ve *İncil* o zaman veya o andan itibaren sadece yön tayin etmekle kalmayan, zamandan azade, faniliğin dışında, ebedîyette yer alan yazılar sayıldılar. Klasisizmin yeni kavramı bu kalıbın veya kanonun sekülerleştirilmesiyle oluştu, onunla beraber tarih şelalesinin üzerindeki mükemmeliyetin sabit gökkuşağı da. Bu klasisizm duygusu veya klasisizm azmi olmasaydı, bekaya, devamlılığa olan umudun azalması veya yitmesi karşısında eserinin ölümsüz olmasını bekleyebilmesi ve ölümsüzlüğün ona bahşedilmesi için dâhiye hiç alan kalmayacaktı. Kitapların sönmeyen yıldızının ve insan yaşamının ona tutunmak isteyişinin sekülerleştirilmiş etkisini de ekleyelim buna. Beka, devamlılık, –hep kullanılan tabirle–, kitaptaki hadiselerin ebedîleştirilmesiyle ama aynı zamanda kitabın o hadiselerden çıkış yapmasıyla da ortaya çıkıyor görünür: iktibas olarak huruç/göç. İnsanlar ölürler, şehirler batar, imparatorluklar dağılır ama kütüphane faniliğin bütün anlamlarını toplayıp biriktirmiş, –edebî bilinç için– muhafaza etmiştir. Özellikle barok, bu kitap putperestliğini, sanki ölümden kaçırılmış yeni bir sahneymişçesine işledi (karş. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*,[408] 1928, s. 83); her şeyin sonun-

408 Alman Tiyatrosunda Trajik Oyunun Kökeni.

da, geriye *İncil*'den gayrı bir *Orbis scriptus*[409] kalıyordu yani. Tüm bunlar eserin ölümsüzlüğü imgesinde etkisini sürdürür, *İncil* de şeyleştirilmiş kütüphane de eserin sağladığı ölümsüzlükte etkilerini sürdürürler. Ne var ki *İncil*'den ve *Kuran*'dan tamamen farklı olarak *defuncti*'nin, işlevini yitirmiş olanların bulundukları ve upuzun tatillerini geçirdikleri tepeler artık ortada görünmezler. *Defuncti*'nin edebiyatı değil ama harfiyen inanılan ebedî yaşama bakış açısı başkaydı zira ölmekte olana, ruhunu sabitlemesi için, eserin kalıcılığı gibi sınırlı sayıda insana mahsus olan mecazi tutamaktan başka bir şey sunuyordu. Ancak ölüme karşı bulunan bu son derece göreceli, gayet mecazi deva, eski ölümsüzlük manzarasının ortadan kalkmasıyla yok edilemez. Ölümsüzlük ütopyası kendini zihinsel üretim eyleminde ve onun bekasında yeni baştan üretir, görünmez mekânlar olmadan da görür işini – kişisel olmayan bir beka pahasına.

### *Trajedinin kalemi olarak ölüm*

Şairler de güzel ölmeyi bu şekilde sunmaktan yorulmamışlardır. Bizzat değilse de yazdıkları insanlarla, parçalarındaki kahramanlarla yapmışlardır bunu. Ölüm, içinde veya ardında başka bir şey olmadan, her yerde müteessir eder insanı ama sahne mesafesindeyken de yükseltir onu. Yeterli mesafe de yoktur üstelik orada: nazmedilen insanlar, kuvvetli biçimde kavranmış ve işlenmişlerse, tuhaf biçimde sahici görünürler. İnsanlar sanatsal ön-görünüş tabakasında böylesine sahicidirler; Ön-Görünüşte nihayetine vardırılmış, yani etkisi kuvvetlendirilmiş bir varlığın sahiciliği mevcuttur. Elbette, bir resimdeki askerler aynı zamanda resmedilen olayın failleri değildir, oyuncular da öyle değildir. Onların hepsi sadece seyircide yaşar fakat oyuncuların bedenleştirdikleri şahsiyetlerin kendileri mantıken ne oyuncularla ne de hele seyircilerle örtüşür. Onlar daha ziyade tarihteki Antonius'un, Sezar'ın, Wallenstein'ın, derlenmiş toplanmış kişilikleriyle yinelenmesidirler. Veya kişilik Kral Lear'de olduğu gibi tamamen icat edilmiştir, bu durumda Kral Lear'in yaşamı ve ölümü olmuş olabileceği gibi konur ve kendi tarzında, kurgusal Sezar kadar sahi-

409 Yazı/lar dünyası.

ci görüneceği biçimde nihayetine vardırılır. Bu icat etme sadece illüzyon olsaydı, tam da *trajik* şahsiyetlerin nazmedilmeden/kurgulanmadan da tarihte var olmaları ve gerek nazmedilmiş gerek nihayetine vardırılmış suretleriyle, esasen fiili tarih gibi görünmeleri mümkün olmazdı. Napolyon ona uygun bir trajedi yazılmaksızın da trajik kahraman etkisi uyandırır, şayet Shakespeare üslubuyla temsil edilseydi de gerçeklikle illüzyon arasında bir kopukluk olmaz, yalnız son perdede St. Helena tamamına erdirilmek üzere daha fazla vurgulanırdı. Keza iyi kurgulanmış şahsiyetler, insanî varoluşun en önemli alameti olan ahlakî unsuru hıfzederler. Suçu da kefareti de, daha önemlisi bu ikisinden kurtulmayı da seyircisi değil, yazarı da değil, kendileri üstlenirler. Tam da trajik şahsiyetlerin illüzyonsuz temsil edebilecekleri bir yaşam ve ölüm hakkında şimdilik bu kadarını söylemiş olalım. İnancını yitirmiş bilincin ölüme yaklaşımlarının en edeplilerinden birini anlamak için, buradaki saptama önemlidir. Çünkü eserin sağladığı trajik ölümsüzlük gerçi yine pek az insana nasip olan bir ütopik tesellidir fakat trajik ölüm erişilebilir bir tutumun kaynağı olmuştur. Yaşamı yok etmeyip onu onaylayan gururlu bir ölüm olarak görünmüştür ve görünmektedir. Ayrıca bir insanın dik duran özünün ölümle boy ölçüştüğü, hatta onu bu dik duran karakteri tescile zorladığı halin onaylanması söz konusudur. Bu bakımdan, içkin bir biçimde geliştirilen trajik ölüm imgesi gerçi yine seçkin bir anlam taşır fakat eserin sağlayacağı ölümsüzlükteki gibi bir hüner yerine erişilebilir bir irade ve tutumu gerektirdiğinden, tinselliğe dayanan aristokratik bir anlayış değildir. Keza salt esere bağlı bir mecazilik yoktur onda, –nazmedilmiş bir eser tarafından temsil edilmekle birlikte–, etkisi kişiliğe dayanır. Ölümün trajik kişi ve onun davası için olumlu bir paradoks olarak kullanıldığı noktaya kadar.

Sonrasında kahraman, ölmenin nasıl onun kişiliğine eklemlenebileceğini gösterir. Yalnızca yaşamı değil ölümü de ayaklar altına alınmakla beraber, ölüm onu feshetmiyordur. Bu son, ona insanî formunu verendir, trajik ölüm heykeltıraşın çelik kalemi gibi çalışır. Henüz keskin hatlı karakterlerin çizilmediği *trajik oyun* bile, rikkatle güzelleştirilmiş mutsuzluktan ibaret olmayan olay akışıyla dikkat çeker. Rikkat, üstüne basılan çiçeği veya bir

zamanlar Büyük olan soylunun mezarını bir matem şarkısı makamına yükseltir: cesedi sarmalar, ceset gibi olanı iyi eder. Yalnız adi olan sessiz sedasız iner yeraltına, oysa en titrek solgun ışık bile rikkatin gözyaşlarında renkli ve büyük görünür. Hele Barok'un geliştirdiği türden trajik oyun, katı trajediden belirgin bir farklılıkla, faniliği kurtarılmış bir varlığa çevirir, hatta kurtarma eyleminin mümkün olduğu koşula, yani simgeleştirilerek 'ıhasadının toplanabilmesinin' koşuluna dönüştürür onu. Benjamin'in görüşüne göre, ölmekte olan kişi burada heykelsi değil ama alegorik bir etki uyandırır: "Trajik oyunun kişileri, alegorik vatana ancak böyle, cesetler olarak girebilecekleri için ölürler" (*Alman Tiyatrosunda Trajik Oyunun Kökeni*, 1928, s. 217). Ceset simgeye dönüşür, tüm tarih bir harabeye ve sadece bu harabe haliyle simgeye dönüşür barokta: "Şahsiyetlerin ölüp gitmiş, kavramların çekip gitmiş olması, demek panteonun bir büyülü kavramsal yaratıklar dünyasına alegorik dönüşümü için ön koşuldur" (*ay.*, s.y 225) Barok trajedi böyle selamlar ölümü; "bir canlının, alegorinin *disjecta membra*'sı[410] tarafından anlamh bir parçalanması" olarak. Harabe değildir ama heykeldir; kahraman *trajedide*, sözümona plastik kavrayışla, harabeler arasındaki tek heykel olur. Şöyle de ifade edilebilir bu: *Ölümden şikâyet trajik oyunda yüksek bir mertebeye çıkarılır fakat ad acta*[411] *addedilir; dava sadece trajedide görülür ve kahraman yaşamını kaybetse de karakter sınavını kazanmış olur*. Buna göre trajedide kimse yıkılmaz, kişi ancak kendi kendini yıkabilir; Wallenstein'ın[412] insan kurbanları Max ve Thekla'nın durumundaki gibi başka türlü oluyorsa, trajedinin ortasında bir trajik oyun ortaya çıkıveriyordur. Demek sadece trajedide ve ona tekabül eden tavırda, –ama şimdi de kaçınılmaz olarak–, artık asla şikâyete değer olmayan ölüm, değer yüklü bir nihai belirlenim olabilecek, asıl önemlisi öyle olmak zorunda olacaktır. Sonun değil bitirmenin, trajik ölümüyle heykelsileşen karakterin kemale ermesinin bir nihai belirlenimidir bu. Lukács, hâlâ neoklasik bir konumdan, yani kahramanın karakteriyle temsil ettiği esas toplumsal meseleyle ilişkisini kurmadan, bu

410 Dağılmış parçalar.

411 Halloldu.

412 Schiller'in oyunu.

parlak ve katı teselliyi kararlılıkla övmüştü. Suç ve günaha dair eski imgeler olmadan, bir suçun kefareti olarak kendini kurban etme fikrine dayanan trajik şiiri kaynak almadan, tabii kadere, insana düşman, Prometheus'a düşman kadere karşı savaşan trajik kahramanın *Pathos*'u da olmadan... Dahası: "Yaşamın bu büyük anlarının özü, saf kendiliğin yaşantı deneyimidir" (*Die Seele und die Formen*,[413] 1911, s. 336). Ölüm çekilir buradan, çelik kalemin bitmiş heykelden çekilmesi gibi, hatta daha önceden, kan, tehlike ve cinayetle kendini önemli kıldığında, ona karşı kayıtsızlaşılmış olmalıdır. Sahici dram, biçim olarak, karakterlerinin canlarını kendi alır; bu, salt yaşantısal gerçekliğin kararsız, atmosferik niteliği, hiçbir şeyin salınımının uç noktasına varmadığı "yarı aydınlığın anarşisi" demektir. Trajedinin biyolojisi ve psikolojisi yoktur: "Trajik insanın ölüm kararlılığı, ölüm karşısındaki şen sükûneti veya ölümle cezbolmuş ateşli hali de sadece görünüşte kahramancadır, kahramanlık insanî-psikolojik bakışa bağlıdır yalnızca; trajedinin ölen kahramanları... ölmeden çok önce ölmüşlerdir zaten" (ay., s. 342). Buna göre ölüm, özü itibarıyla zaten var olan bir suretin görünür kılınmasından ibarettir; Michalengelo'nun taş kütlesinde heykeli görmesi ve sadece çelik kalemiyle fazlalıkları atması gibi. Veya Schelling'in geç döneminde, tabii artık trajik olmayan ama kendiliğe yönelik oymacılığı metafizikleştirmesi gibi: "Ölümü ruhla bedenin *ayrılması* olarak gören alışılageldik tasavvur, bedeni, soylu bir metal olan ruhun içine kapatıldığı bir filiz olarak görür; ölüm, ruhu kapatan ve kuşatan maddeden kurtaran ve onu tüm saflığı ve berraklığıyla temsil eden ayrılma sürecidir. Diğer tasavvur ise daha ziyade ölümün etkisini tinin veya bir bitkinin özünün içinden çekilme süreciyle karşılaştırmaya yatkın olacaktır... İnsanın ölümü ne bir ayrılma olmalıdır, ne de yalnız tesadüfi olanın yok olup insanın özünün muhafaza edildiği bir *özselleştirme*" (*Werke* IV, s. 206 vd.). Hemen hemen aynı anlamda, bir kilise babası, Nyssalı[414] Gregor, ölümü ve öncesindeki zahitliğin riyazetini "bedenin nihai ilacı" olarak kutsamıştı, günahlarından arındırılan beden "eritilip nurun kalıbına dökülüyordu". Türün saf tasviri fikrine pek düşkün

413 Ruh ve Biçimler.

414 Muşkara, bugünkü Nevşehir.

olan Platon, *Kratylos*'ta, Pluto'nun insanlarla ancak ölümlerinden sonra, ruhları bedenin bütün fenalıklarından ve zararlarından arınınca ilişki kurmak istemesinin bilgece olduğunu kaydeder. Bütün bunlar, sekülerleştirilmiş haliyle, kendiliğin *trajik zuhuruyla*, ölümün bir biçimlenme oluşu ve esasen bir özsel varlığın biçimsel görünüşü oluşuyla temas halindedir. Mamafih Lukács'ın hâlâ neoklasikte kalan trajedi teorisinde ölümün, hatta çöküşün, bitişin kendisi atlanmıştır. Ona göre bunların ikisi de yaşantısal gerçekliğin yaşamı gibi, yarı aydınlığın atmosferine aittir, salt sözdürler ve özsel değildirler. Salt bir vaka olarak yok oluş, trajik kararlardan ve belirlenimlerden uzaklaştırıldığı gibi saf heykelsi içkinlikten de uzaklaştırılır, kahramanın kader karşısındaki Promotheusca gerilimi olur. Heykelsilik böylece sonunda atmosferle birlikte trajik ölümün hâlesini ve onun muhtemel arka planını da devre dışı bırakır. Kanın, cinayetlerin, trajik karanlığın üzerinden atlamakla kalmaz; "saf kendiliği" içinde, arkadaki çelişki temelinden başka, trajik kahramanın naif veya düşünülmüş bir tutarlılıkla uğruna ölüme gittiği davanın içeriğinden başka hiçbir rölyef bırakmaz. Bu dava, bükülmez bir karakterin biçimsel tutarlılığında zuhur eden "saf kendilik" olabilir gerçi; karakterin içeriğini görmezden gelecek olsaydık III. Richard bile trajik bir şahsiyet olmazdı. Fakat burada daha belirleyici olan, bayrağı –hangi nedenle olursa olsun– batmakta olan geminin direğine asan bükülmez iradenin olumlu-genel, insani-temsili ereksel içeriğidir. Bu bayrağın üzerindeki simge de asla sadece bir kişiye ve onun –ne denli özsel olursa olsun– görünen "saf kendiliğine" ait değildir; nitekim tam da Marksist Lukács, Marx ve Engels'in Lassalle'la giriştikleri Sickingen tartışmasını[415] izleyerek, başka bir çelik kalemle trajiğin daha nesnel bir rölyefini işlemeye çalışmıştır. Kahramanın karakteriyle temsil ettiği ve zorunlu eylemleriyle ayakta tuttuğu toplumsal davadır bu. Öyle ki o "saf kendilik" dahi son kertede bu davanın çelişki ve içeriklerinin taşıyıcısıdır yalnızca: iki ayaklı fikirden ibaret değildir tabii, fakat

415 Alman sosyal demokrasisinin devletçi ve milliyetçi eğilimler taşıyan lideri Ferdinand Lasalle'ın köylü savaşları üzerine yazdığı *Franz von Sickingen* adlı dram, Marx ve Engels tarafından, soyluluğun erdemlerini yüceltmesi nedeniyle eleştirilmişti.

bir karakter olarak trajik birey nihayetinde bu ölümcül açıklıktaki kalıbın dışında, o toplumsal güçleri bilfiil temsil ettiği için bir karakterdir sadece. Birbirleriyle çatışan hukuk ve ahlâk düzenlerinin temsili, demektir bu; trajik çatışmaya yalnızca onlar bir temel kazandırırlar. Ya ahlâken bitmemiş, sessizce yeraltı dünyasında kaybolmamış bir varoluşu, bir hukuk düzenini temsil eden kahramanlardır bunlar (Sofokles'in *Antigone*'sindeki anasoyluluk gibi) ya da vaktinden önce gerçekleşmiş, koşulları henüz olgunlaşmamış bir hukuk ve ahlak düzeni için kopan isyanın kahramanlarıdır (Spartaküs, Münzer ve –trajedi hteratüründe kalmaya devam edeceksek– bir ölçüde Egmont). Bu isyancılar her şeyden önce Prometheus'un, kanonik bir kahraman olarak trajik kahramanın kadim imgesinin insan kardeşleridirler. Trajik kahramanın toplumsal olarak görece daraltılmış başkaldırı cevherinin üzerine son ışığı da onlar düşürürler. İnkâr edilemeyen, hatta ölümle mühürlenmiş *Quos ego*'nun[416] ışığıdır bu, tanrıları olan kaderden daha güçlü değil ama daha iyi olan ve bu haliyle, ancak bu haliyle, temsil ettikleri adına hakiki, kalıcı bir "saf kendilik" beyanında bulunan kahramanın ışığıdır. Trajedide ta başından beri bu isyanın devinimi vardır, hatta her gerçek isyanın şaşırtıcı derecede çok öncesinde de vardır; tahammül edenin büyüklüğünde belirir, insanın tanrılara ve kadere karşı ilk ihtirazlarını biçimlendirir. Kahramanını ve davasını onca akılda tutulabilir ve üzerine düşünülebilir kılan trajik ölüm de ancak bu sayede, insanın –en azından kahraman insanın– faniliği karşısında bir ilticagâh olarak görünebilmiştir. Her şeyden önce, eserdeki ölümsüzlük gibi ve bir surete bürünmek itibarıyla ondan daha görünür olan bu ilticagâh, herhangi bir aşkınlıktan uzak, tamamıyla içkin olarak konumlandırır kendini. Antik tragedya elbette ki Hades'siz yapabilir, mübareklerin Asfodelos çayırının[417] da yeri yoktur burada; modern trajedi asla bir cennet imasında bulunmaz. Bu nedenle, imana bağlı tasavvurlar çekip gittikten sonra da trajik-ütopik ölüm tesellisi baki kalabilmiştir, ölümdeki ölüm-olmamaya duyulan hassasiyet tabii burada da hâlâ o tasavvurların

416 Sizi kurtaracağım, size göstereceğim.

417 Yunan mitolojisinde ölmüşlerin mekanik biçimde, ruhsuzca, durmaksızın dünyadaki faaliyetlerini sürdürdükleri yer.

"*Non omnis confudar*"ıyla[418] doludur. Her halükârda trajik çöküş, ama asıl onun meydan okuyuşundaki yaşam bereketi, aşkınlığın pek olmadığı zamanlarda ölümün bayrağını bir parça sırmayla bezemiştir. Gerçi bu çoğunlukla sadece sahnede, edebiyatta görülür ama illüzyon azalmıştır, ön-görünüş olma vasfı uzun süre alışılagelen veya baki kalan burjuva sanat tefekkürününkinden çok daha belirgindir. Buna mukabil hayret ve onun aktarmaya, hatta açığa çıkarmaya mezun olduğu şey fazla kuvvetlenir, güzel ölüme rağmen. Trajedinin özne alanını, Prometheuscu bir özün alanını bariz biçimde tutmuştur bu, temsil olunan mahvoluşun giriş izni yoktur buraya, istediği kadar o alanın özgül tezahürüne yardımcı olmuş olsun.

### *Sosyalist bilinçte ölüm hiçliğinin kayboluşu*

Herkes mezara eskimiş çiçeklerle gider, kurumuş veya tanınmaz hale gelmiş olanlar da olur çiçeklerin arasında. Sadece bir tür insan, neredeyse geleneksel teselliye hiç ihtiyaç duymaksızın geçebilir ölüm yolundan: kızıl kahraman. Uğruna yaşadığı davanın ikrarında olduğu için, katledilişine dek, kafası açık, serinkanlı, bilinçli yürür kızıl kahraman, serbest zihinli biri olarak inanmayı öğrendiği hiçliğe. Tüm bunlardan ötürü onun kendini feda edişi önceki zamanların şehitlerinden farklıdır; zira onlar neredeyse istisnasız, dudaklarında bir duayla ölmüşlerdi ve cenneti elde ettiklerine inanıyorlardı. Ruhani cezbe, ölüm korkusunu çok arkada bırakmakla kalmıyor, birçok durumda (vaftizcilerin kazığa bağlanmış yakılırken şarkı söylemelerinde olduğu gibi) acıyı hissetmemeyi de sağlıyordu. Oysa komünist kahraman, çarın, Hitler'in ve daha beterlerinin sultası altında, dirilmeyi ummadan kendini feda eder. Yaşama tekrar uyandırılacağı, İsa'nın çarmıha gerildiği günün acısını hafifletecek, hatta ortadan kaldıracak bir paskalya yoktur onun için. Şehitlerin alevler ve dumanlar arasından kollarını uzattıkları cennet, kızıl materyalist için mevcut değildir ama o yine de bir inanan olarak, ancak bir ilk Hıristiyanın veya vaftizcinin öleceği gibi ölür. Büchner'in insana dair şu tamamen dünyevî sözleri, kızıl kahraman için biçilmiştir:

418 Tamamen kahrolmaya/mahvolmaya bırakmayın beni.

"Güz çiğdemi gibiyiz biz, ancak kışın ardından tohum veririz." Hem paradoksal hem muhteşemdir bu durum, böyle olmasının işareti, en fazla doğal etkiyi yaratan ama yine de pek sık görülmeyen, hele dönmeler arasında hiç rastlanmayan itirazlardır. Örneğin Artzibaşev'in 1905 Rus Devrimi'nin başarısızlığa uğramasından sonra yazdığı *Sanin* adh bozguncu romanı, kitaba adını veren kahramanına şöyle dedirtir: işçiler 32. yüzyılda gıda ve cinsel haz mahrumiyeti çekmesinler diye kendini astırmak ona ar geliyordur. Gerçi bir materyalist için böyle bir tutum ilk bakışta tutarlı görünür, hem devrimci yanıyla materyalist menşeli haz ilkesine de hürmetkârdır bu tavır (lakin haz nedir ki, insanın kendisi için haz değilse?). Yine de *Sanin* bir istisnadır, üstelik aşağılık bir istisna; devrimci materyalistler sınıf düşmanlarının darağacında, tabiri caizse en kuvvetli idealistler gibi dik durdular, oysa kişisel olarak mezardan başka bir şey yoktu onlara: Fikirden, o fikrin gerçekleşmesine tanık olamayacaklarının kesinliğinden başka bir şey yoktu. Aydınlanmış gemiciler olarak, görünen o ki, adammış, fareymiş ayırt etmeden her şeyi paramparça eden meş'um sahilden kaçınmak için sağlam sebeplere sahiptiler. Bu azimkârlar alayüvalayla karşılanmaya layık görmüyorlardı kendilerini. Hepi topu, kendi zamanlarının ve gelecek kuşakların hatırasında, işçi sınıfının kalbinde bir köşeciklerinin olmasını bekliyorlardı; bu beklenti, semavi bir metafiziğe ve doğru yoldakilerin yeryüzünde kendilerinden esirgenen ödüle kavuşacakları bir kıyamet mahkemesine kesinkes aykırıydı. Kısacası, mekanik bir evrene inanmak kızıl kahramanı, ceset olarak tamamen ölü mekanizmaya intikal ettiğinde zevkten de panteizmden de uzak, toz olmaya sevk ediyordu ama yine de sanki tüm ebedîyet onun olacakmışçasına ölüyordu bu materyalist. Bu demektir ki kendi benliğini fazla ciddiye almayı çok önceden bırakmıştır o, zira sınıf bilincine sahiptir. Kişilik bilinci sınıf bilincinde öylesine massedilmiştir ki, zafer yolunda ve zafer gününde hatırlanıp hatırlanmayacağı kişi açısından artık belirleyici olmaktan çıkmıştır. Burada insanı soyut iman anlamında fikir değil, sınıf bilincinin somut ortaklığı, *bizzat komünizm davası* dik tutar, hezeyanla değil, kuvvetle. Bireysel beka kaygısını içererek aşan sınıf bilincinin bu eminliği, gerçekten ölüme karşı bir *Novum*'dur. Fuçik'te,

Fiete Schulz[e]'de[419] ve onlar gibi birçoklarında, içten gelen cesaret, sekülerleştirilmiş kalıntılarla ikame edilmez veya yabancı maddeyle iyileştirilmez. Komünist kahraman sorgulara direnip cehennemi acılar karşısında dişini sıkarken, davaya ihanet etmeden veya tek bir yoldaşın adını vermeden ölüme giderken kullandığı "tekniği", bu olağanüstü kuvveti, görünen o ki hiçbir yerden ödünç almamıştır. Eski ölüm imgelerine başvurmaz; kendini ne evrende erime ne çerçevelenmiş bir eserde ölümsüzleşme fikriyle güçlendirir, ne de ciddi biçimde trajik büyüklük fikriyle – en azından onun kurucu unsuru olan heykelsilikle. Ölüm karşısındaki bu kızıl-ateist pervasızlık, burjuva bireylik duygusunun marazlarıyla karşılaştırıldığında gerçekten özgündür. Tabii bu özgünlük ve onun herhangi bir borca ihtiyaç duymaması, bir *mirası* tevarüs edemeyeceği veya etmediği anlamına da gelmez. Mitolojinin yansıttığı eski arzu imgelerinden mitolojik olmayan, bu dünyaya ait bir parça koparacak bir kuvveti vardır kızıl kahramanın... Mitolojik arzu tasavvurlarının Feuerbachcı işlevsel dönüşümünün (kurtarılmasının değil), özellikle en sükûnetli görünümü itibarıyla Sacco ve Vanzetti[420] fenomeni adını verebileceğimiz veçhesinde, –teorik açıdan hâlâ uygun bir biçimde anlaşılmamış–, bir pratiği vardır bunun. Bu pratik, sosyalist bilinçte hiçliğin yok olması, yeni insanî içeriklerle doldurulması demektir. Fakat bunlar arka plandaki yaşamsız ve insansız mekanikliği def eder, en azından üstünü örterken, eski insanî-teleolojik dizilerle bağlantısız değildirler. Ancak en taze biçimiyle kurarlar bu bağlantıyı; insanî olanı ölümün ötesine taşıyarak muhafaza eden ilişki asla mitoloji vergisi değildir, çünkü bu ilişki tamamen üretilmiştir. Nesnel ütopyanın vergisidir o, zulüm canavarına karşı mücadeledir, kahramanların kendilerini aşmalarını sağlayan, onların ve bütün ezilenlerin en iyi yanlarını öne çıkartan amansız özgürlük eğiliminin hizmetindedir. Kızıl şehit, tam da şehit olmak istemediği, bunun yerine kendi adına, kendi sınanmış, güven veren, verimli özü için mücadele eden sebatkâr bir savaşçı olmayı istediği içindir ki, buraya kabul edilmiş hisseder kendini. O öz, kendi-

419 Çek ve Alman Nazi karşıtı direnişçiler.

420 Son derece şüpheli suçlamalarla yedi yıl hapisliğin ardından 1927'de idam edilen İtalyan kökenli Amerikalı anarşistler.

ni ne bireyci ne kolektif-genel bir kimlikle temsil eden, yine bireyselle kolektifin birliğini, yani *dayanışmayı* içeren bir özdür. Sadece mekânsal bir biraradahk ve yanyanalık değildir söz konusu olan, çünkü özellikle geçmişin kurbanlarına, geleceğin muzafferlerine uzanan zamansal dayanışma eklenir buna. Böylece devrimci-dayanışmacı bilinçteki öldürülemez öğe, kişiyi hiçbir mitolojiye muhtaç olmayan bir sığınak olarak, vukuf ve istidatla, kabul ve muhafaza eder. Bu bilinç, taşıyıcısı bakımından, en iyi yönelimlerinin ve içeriklerinin ölümsüzlüğü anlamında, kişiliğin ölümsüzlüğü anlamına gelir: buradaki 'en iyi' ne faşist infazla yok olmuş hisseder kendini ne de öncesindeki faşist mahkemece çürütülmüş. Burada devrimci kurtuluş emeği, onun sebatkârları için, bizzat sebatkâr olan ruhun dayanıklılığma dönüşür. Önceden görünen geleceğin insanlığının ruhudur bu ve onlar ölümüne sadakatleriyle zaten o insanlığın kendisi olmuşlardır.

Kahramanın kendisini onlar uğruna böylesine feda ettiği geleceğin insanları için ölüm, bundan böyle daha kolay olacaktır. Nitekim artık şiddet yaşamlarım kısaltılmıyordur onların, egemen sınıfın savaş vasıtasıyla gayet geniş biçimde yaydığı kadarıyla yaşam korkusu da yoktur üstelik. Lakin ne kadar ötelenirse ötelensin, hiçbir toplumsal kurtuluşun dokunamayacağı doğal ölüm, yine de baki kalır. Neticede, ölümdeki *doğallıkla* dolayım, tam da özgürleşmiş, dayanışmacı hale gelmiş insan için özgün anlamda dünyevî, dünya görüşüyle ilgili bir sorundur. Yoksulluğun ve yaşam kaygısının ortadan kaldırılmasından sonra, deyim yerindeyse çalı çırpı mahiyetindeki basit depresyonların yokluğunda, ölüm kaygısı özellikle ağırlaşacağından, daha da büyük bir sorun teşkil edecektir. Sınıfsız toplumda toplumun öznesiyle dolayımı başarılmıştır, lakin doğanın ölümünün kaynağı olan hipotetik öznesi başka bir sahada, erişilen toplumsal uyumun sahasından başka bir yerdedir. Teokritus'un idillerindeki eski bir alegorik kitabede *Et in Arcadio ego*,[421] diye yazar: fakat buradaki Ego, Schiller'in metni anladığı gibi Arcadia'da doğmuş veya doğacak olan ve bunun sevinciyle dans eden coşkulu Ben değildir. Peygamberane kitabenin Ego'su daha ziyade *mors*[422] anlamı-

421 Ben de Arcadia'dayım/ Arcadia'daydım/ Arcadia'da olacağım.

422 Ölüm.

na gelir, demek ki Arcadia'da bile ölüm açık seçik kayda geçmiştir. Dünyanın bu en güzel yerinde bile ölü dansı yapılıyordur. Yeni bir yeryüzünün toplumsal başlangıcına ayak basmak istediğinizde, yani kahramanca devrimler zamanının –önemsiz olmayan bir yanı olarak– ölümü küçümseyen tavrı kapanmış olduğunda, bu iyice görünür hale gelir. Sosyalist devrimin ölümün üstüne çıkan ateşi, kendi ürünü olan sınıfsız toplumda artık beslenmiyor, en azından aynı şekilde beslenmiyordur. Bu durumun araştırılması için evvela varoluşumuzun nihai ufkundaki sorunların daha bir belirginleşmesi, dahası, mekanikliğini sürdüren bir doğa kavramı çerçevesinde mümkün olandan daha belirgin bir biçimde yönlendirilmesi, konumlandırılması ve etki altına alınması gerekir. Devri geçmiş ideoloji ve teolojinin sekülerleştirilmiş hevesleri, gerçeğe dayanan sınıfsız bir varoluş durumunda artık bir şey ifade etmezler. Ama tabii ki görünüşün eleştirisi yoluyla *yalansız inancı* azat etmek, komünizmin her yerdeki gücüdür. Bu güç, ölüm karşısındaki burjuvazinin, arzu imgelerindeki bir hakikat imkânından geçtik, kendi arzu imgelerini bile ortaya koyamamasına yol açan nihilizmine de karşı durur. Diyalektik materyalizm, mekanik materyalizmden farklı olarak kendi bu-dünyasmda herhangi bir kısıt tanımaz; dolayısıyla sözümona doğanın takdir ettiği bir düzenin baştan belirlenmiş hiçliğini de tanımaz. Mekanik materyalizmin düzeni, daha eskinin tanrı takdirine dayanan kader kavramını, kudretimizin dışındaki kaderi devralıp bir alt küreye aktararak tamamlanmış bir doğal zorunluluğa uyarlayan bir düzendir. Diyalektik materyalizmin düzeni ise, bilakis, dışsal zorunluluğa hakim olmayı, dahası bu hakimiyetle sonunda onu berhava etmeyi vurgular; doğanın insanileştirilmesi diyalektik materyalizmin *praxis*inin nihai ütopik hedefidir. Ölümün içeriğine ilişkin olarak gerçekleştirilmiş olan arzu imgeleri, gelecekte bu *praxis*in merkezi bir unsuru olacaktır – kastedilen, elbette gerçek sürecin eğilim ve kuvvesiyle dolayımlanabilme anlamında kurucu nitelik taşıyan arzu imgeleridir. Dolayısıyla burada, yani sosyalizmde de kesinleyici olan inkârlar tıpkı bunun karşıtı olan dogmatik-durağan hayalcilik kadar zararlıdır. İşçi sınıfının kalbindeki sunak, hafızadır, ancak tarihsel hafızanın da bir sunağa konması gerekir ki, işin sonu mutlak bir me-

kanizm eşliğinde zafer çığlıkları atan bir nihilizme varmasın. Başka bir deyişle, "Tarih"in, henüz ucu açık bir mutlağın fiziği içinde yeniden temellendirilmesi gerekir ve bizim için artık nispetsiz olmayan bu kozmoloji, komünizmin bütün sorunlarının uzatma hattında yer alır – bunun varoluşsal idraki ölümdedir. *Komünist kozmoloji, burada olduğu gibi her yerde de insanla ve onun emeğinin doğadaki öznelik imkânıyla, onun diyalektik olarak dolayımlanmasıyla ilgili bir sorun alanıdır.* Bu artık bir sorundan daha fazlası değildir ve pratik aklı göz önüne alırsak sadece bir koyuttur fakat teşekkül etmesi halinde özgürlüğün krallığının, yazgısal ölüme yayılması da meşru olacaktır. Tüm bu sorun için, hatta sırf onun bir derece mantıklı bir formülasyonu için, malzemenin *Non liquet*'si[423] geçerli olduğundan, *a limine*[424] bir hayır da denemez buna, zira henüz doğada kaderimiz için olumlu bir çözüm de kati bir olumsuz çözüm de yoktur. Sosyalizm, düşüncesini ve eylemini burjuva-mekanik dünya imgesinin teolojiden devralınmış boşluk doldurucularına dayandırmaz, fakat aynı oranda mekanizmin kendisine ve onun sabit hiçliğine de yöneltmez. Dünyada insanın iştigal menzilinin dışında, yani henüz dolayımlanmamış doğal oluşta neler olduğunu kimse bilmiyordur. Buradaki deveranı hangi özne yönlendiriyor, böyle bir özne öngörülmüş veya hâlihazırda mevcut mudur; karşılaşılmış, öngörülmüş, meydana getirilmiş bir özne olarak, tarihin öznesi olan insanla dolayımlanabilir midir? Bütün bunlar insanın muktedirliğinin gelişmesine ve ümitlerine bağlıdır, en sarih ifadesiyle komünizmin gelişmesine ve zuhur eden ufuklarına bağlıdır. Toplumsal ütopya tarafından düzeltilip ayakları üzerine oturtulduğunda, teori-praxisin son sorunlarından biri, ölümün ilacını bulmak olacaktır. Ölüm ve nihai son ütopyasının yönelimindeki mümkün gerçeklik istidadı sorgulanacak, bu istidat sınavdan geçerse yönelimi büsbütün yurtsuz olmaktan çıkartmak üzere dünyadaki reel bağıyla dolayımlanacaktır. *Non omnis confundar*, yani "büsbütün düzensizliğe/mahva sürüklenmeyeceğim" cümlesi, insandaki en iyi yanla ilgili olarak, bunun için geçerlidir. İnsanın en iyi yanı,

423 Yok olmazlık, ortadan kalkmazlık.

424 Eşikte, sınırda. Hukuki terim olarak: Gerekçelendirilmesi gerekmeyen ön hüküm.

onun bu bulunmuş özü, aynı zamanda tarihin en son ve en iyi meyvesidir. Yeryüzüyle beraber ölü ay gibi veya basmakalıp sönüp tekrar parlayan yıldızlar gibi dönmeyen, böylelikle mekanik değişimi içinde hep yerinde saymayan bir doğa, bu meyvenin sunağı, –asla tükenmeyen umutla–, o meyvenin ta kendisi olabilir ve hem de yok etmesi gerekmez onu.

## V. YAŞAM SEVİNCİ VE HER BİR ŞEYDE FRAGMAN

### *Ölüme araştırma seyahati*

Ölüm korkusunun etrafından dolanabilir miydik, şayet öyle bir korku olmasaydı? Hakikaten de, sağlıklı bir insan kendi sonunu gördüğünde, onda çok daha değişik bir duygu peyda olur. Korku tuhaf bir merak duygusuna, ölmenin nasıl bir şey olduğunu bilmenin zevkine dönüşür. Ölümün her durumda kendiyle getirdiği büyük değişim, bu duyguyu tahrik eder. Merak, düşen perdeyi ikiye ayıran bir perdeye dönüştürür; yaşamın sonu aynı zamanda tamamen işitilmemiş bir şeyin başlangıcıdır, isterse hiçliğin olsun. Merak, iyileşip bir tür araştırma ve öğrenme arzusuna dönüşebilir, ölme fiiline bir ifşa anı gibi dikkat de kesilebilir. Bu keşif dürtüsü tabii ölümü gözleyebilmek için ölme esnasında, hatta onun içinde mahfuz kalan bir Ben'i varsayar. Schopenhauer bunu manidar bir biçimde alaya alır ve ölümden özel bir aydınlanma bekleyen insanı, önemli bir buluşun izini süren ve tam çözümü gördüğünü sandığı anda ışığı sönen bir âlimle karşılaştırır. Yine de özne, ışığı söndürülmezden önce, inkâr edilemeyecek bir beklentiyle tabutun sırları etrafında döner; bu beklenti ölüm korkusuyla (şayet aniden gelmemişse) beraber ayakta kahr ve korkunun yerine bilme açlığım koyar. Kara kara düşünen ergen hali, yanı sıra felsefede hâlâ mahfuz kalmış olan istidat, kapının kapanmasından sonra idrakin sürprizine uğrama arzusunu güderler, her şeyden önce. Metafiziğin en ucuz türünün de tam bu noktada meskûn bulunduğu unutulmamalıdır. Cagliostro tarzı kâhinlik, ispritizmacılık, herkesin zaten er geç öğreneceği bir durumu önceden bilmeye dönük merak sayesinde yaşarlar. Her halükarda, böylesi karanlık yerler-

de açığa çıkan beklenti dikkat çekici bir ihsandır, özellikle, –burada olduğu gibi çoğu zaman da–, sonu, işitilmemiş bir şey olarak tasavvur ettiğinde. Hatta iç kapıları açacak, sevilen ölülerin hatıralardaki yeri olan ve onlara kavuşmanın mümkün olduğu o hafif, ışıklı duruma açılan kapıları da açacak bir anahtarı olmasını tasavvur ettiğinde. Beklenti bu durumda, ölüme bir tür seyahat gibi yönelir, hem kendi özneliğine hem muazzam varoluş sırrına doğru gerçekleşen bir seyahat. "Ayrılma" anında öznenin üzerinden bilinmezin zarı soyuluyor gibi görünür, varoluş sırrının dış kabuğu denen şey dökülür. Bu açıdan bakıldığında, egzotizmin uç noktası olarak her seyahat, bir parça da olsa son seyahatin öngörücü tasavvuru olabilir. Kuzeyli ama alacalı ölüm gecesinden bir parça. Dalıp gitmenin yönünü tutan aşk gecesinin ölümle kucak kucağa olmasından daha kesin bir şey varsa, o da ayrılık yönünü tutan, yani büyük keşif seferinin yönünü tutan aşk seyahatinin ölümle kucak kucağa olmasıdır. Ölüm korkusuna düpedüz hazla nüfuz eden bu güdü, bir yola düzülme duygusu olarak en esaslı belirtilerinden birini alır o korkudan: *angustia*, daralma.

### *Var-Olmama anı; ölüme giden dünya dışılık*

İkinci bir güdü daha derinleri arar, bu sebeple onun batışı daha ağır olur. Onu bulacağımız yer, –başka bir şey bekleyemezdik zaten–, bir insanın kendi çekirdeğine yanaşmış olabileceği anın *ortasında*, o noktadadır. Varlığımızın bu en yakın komşusu, aynı zamanda varlığımızın kurucu temeli, çıplak Eğer/Ki'sidir. Tümüyle dolaysız ve eşsiz yakınlığı nedeniyle o an yaşanan an, veya bu Eğer/Ki'yi oluşturan Şimdi, keza tümüyle opaktır, karanlıktır, hiçbir yerde konumlanmamış ve nesnelleşmemiştir (karş. 1. cilt, s. 367 vd., s. 374 vd.). Gelecektir onun genişlemesi, geçmiş değil. Bundan ötürü geleceğe dair olan, aynı derecede olmasa da, şimdi yaşanan an gibi görülmez ve nesnelleşmekten uzaktır. Çünkü dolaysız Eğer/Ki geleceğe dönük eylemde, karar sürecinde, etkin biçimde kavrayabilir kendini. Dolaysız Eğer/Ki diğer yandan, önümüzde uzayıp giden bir yola koyulmuştur, o yolda tespit etmekle kalmaz, aynı zamanda çekip çevirir de kendini, üstelik geçmişte kalanla dolayımlanmış bir eğilim olarak görünür. Ne var ki, gele-

ceğe dair olan, bizim kendini doğuran çekirdeğimiz olduğu için, baştan itibaren Olmuş olan gibi, yani geçmiş gibi hafıza kategorilerine tabi olmaz; o ancak eylenebilir ve ütopik olarak sezilebilir. Geleceğe dair olan, ancak geçmişin devam etmekte olan *eğilimleriyle* dolayımları içinde, yani dolayımlanmış *Novum*'un bilimsel-somut ütopyasının tamamlanmamış, ucu açık kategorilerine açık olduğu ve onları temsil ettiği oranda (bilimselleşen sezgiyle) bilinebilir. Peki ölümün, hem önümüzde bekleyen hem bizi en uç geçmişe savuran ve hakikati de bunda olan, bizi tümüyle deneyimlenmemiş/bilinmeyen bir başkalığa intikal ettiren ve hakikati orada da tükenmeyen bu hadisenin, yaşanan anın karanlığıyla bir rabıtası var mıdır? Ölüm, *tamama ermiş* olan *bir yanıyla*, en uç geçmişe dönüşmektir fakat hiçbir hafıza kategorisine tabi olmaz, doğum öncesi durumla özdeşliği ilan edildiğinde bile. *Pekâlâ sorunlarla dolu olmaya devam eden diğer yanıyla* ise ölüm (fragmanların tamama ermişlerden çok olduğu bir dünyanın tamama erdiricisi olarak), *in realitate*[425] en katı karşı-ütopyayı temsil etmesine rağmen ve tam da böyle olduğu için, bir yığın hayale ve sezgiye yer açmaya asla ayak diremez. Şimdiye kadarki yaşamla devamlılığı eksik olduğu için, bilimsel-somut ütopyaya yer açmaya ayak direr lakin geleceğin uzamında, çekirdeğimizin doğduğu uzamda, hipotetik olarak bereket vardır. Bu alanda ilkin sadece soru sorma imkânı vardır, hiç değilse, ölümün yaşanan anın karanlığında felsefi bir kökünün bulunduğuna dair, bu ikisinin kökünün *aynı* olduğuna dair tahmin imkânı vardır. Nesnelleştirilmemiş Eğer/Ki, bir başka ifadeyle varoluşun temelinin henüz Var-Olmayan Olur-Ki'si, kuşkusuz gelecek dizisinden *oluşun*, yani Olur-Ki'yi nesnelleştirerek dolayımlanmış Var-Oluşu çıkartma çabasının güdüleyicisidir; ama sürece nüfuz eden varoluş temeli, oluşun temeli olarak *geçiciliğin* de temelidir. An makul biçimde nesnelleştirilemediği, var olmanın Eğer/Ki'si kendini gerçekleştirmediği sürece böyledir bu. Fakat varoluşumuzun *merkezi anı* henüz kendi nesnelleştirilme ve nihayetinde gerçekleştirilme sürecine vasıl olmadığından, elbette *kendisi geçiciliğe yenik düşmez*. Daha ileri giden, şimdilik cevabı verilemeyecek sorudan, yaşanmış anın karanlığıyla ölümün aynı köke mi, yani henüz Var-Olmayan Olur-Ki'nin

425 Gerçeklik düzleminde.

içerilmesine mi dayandığı sorusundan tamamen bağımsızdır bu; kuşkusuz karanlığın geçiciliğiyle süreçsel genişlemesi de bundan bağımsız olarak aynı içeriğe sahiptir. Kronos doğurduklarını yer çünkü sahicisi henüz doğmamış, "Eğleş hele, ne güzelsin" henüz görünmemiştir. Beri yandan, varoluşumuzun sürece girmemiş çekirdeği, sürecin geçiciliklerine denk gelmez, dolayısıyla onlar da geçiciliklerle buluşmaz. Dolaysızca kendine kapanmış bir şey, Var-Oluş'ta yer almayan bir oluş, bu *Involutio*'nun[426] başka bir türü olarak ölüme komşu olabilir, fakat bir Var-Oluşun yok edilişi olarak ölüm ona kader olmaz. Varoluşumuzun henüz kapalı duran çekirdeği dolaysızlığından çıkıp açılacak olsa ve sürece veya *Evolutio*'ya dahil olsaydı, artık hiçbir sürece girmez, aslında girmesi gerekmezdi. Çünkü meselenin kendisinde, henüz bilincine varılmamış, henüz başarılmamış en derindeki dava meydana çıkmış olurdu o zaman; dolayısıyla sürece de –daima salt oluşla iç içe geçen– geçiciliğe de hacet kalmazdı.

Bunla bir başka ışık birleşir, tüm bilinenlerin en görünmezi ve kuvvetlisi. Bu ışık, vakıa yaşanan anın karanlığını aydınlatmaz fakat yeterince doğru bir ilişki kurar onunla. Tüm kamusal bağlamı içinde neredeyse teferruat olan bir şeyin, sanki Eğer/Ki'nin ilk görülüşüymüşçesine birden etkisi altına aldığı yaşantılara rastlanır (daha fazlasına değil). Yukarıda, "Temellendirme"de (karş. 1. cilt, s. 386 vd.) bu nokta yalın hayret olarak tarif edilmişti. Tam da bir yaprağın rüzgârda sürüklenmesi bunun bir örneği olabilir, fakat burada kastedilen, daha iyi bilinen, daha yüksek içeriklerle de dolabihr. Bir çocuğun gülümsemesiyle, bir kızın bakışıyla, hiçliğin içinden yükselen bir melodinin güzelliğiyle, tam olarak hiçbir yere ait olmayan tuhaf sözün küçük gören şimşeğiyle. Fakat *Tua res agitur*'un[427] bu şekilde zuhur eden sembolik yönelimini tahrik ve ifâ etmek için bu yücelik zorunlu değildir. Hiçbir yere sapmayan en derin hayrettir o, veya kendi içinde yankılanan sorusu suretindeki Aslolanın bir unsurudur. Burada kastedilen ve kendini dayatan şey, öngörücü tasavvur sahibi

426 Düz anlamı: Sarma, kapsama, içerme. Leibniz yaşamın gelişmesi olan *Evolution*'a (evrim) karşıt olarak ölümü *Involutio* kelimesiyle tanımlamıştı; burada *Involutio* 'dürülme' iması taşır.

427 Senin davan görülüyor.

bilinci araştırırken mutlak soru suretinde ortaya çıkmıştır ve tüm hayretlerin ve onun müstakbel arketiplerinin sonuncusunu tanımlar. Bu son hayret salınır durur, fakat karaya çıkışın son derece dar da olsa, kuşku götürmez bağlantılarına sahiptir. Kendi kendisine dayatmada bulunan bir varoluşun ayık, neredeyse gündelik mistisizmin bir yeri kendini gösterir, sonun gözüne bakmak için bir "yüksek nesneye" değil tersine yakınındaki, en yakın bir nesneye ihtiyaç duyan bir mistiktir bu. En yakınındaki, işte, henüz başarılmamışın tohumu olarak kendi varoluşunun çekirdeğidir; insanî anı, insanın bilinmeyen, bazen sadece yaklaşılan o anını bu doldurur. "Eğleş hele, ne güzelsin", onu zafere götürebilecek olan kimi sessiz kimi azametli ve ışıklı işaretleri altında, bu kez ciddi yüzünü, *Non omnis confudar*'ın göstergesi olan yanını da gösterir. Tam da olumlu hayrete ve nesnel derinlikte, en dar-merkezi gizillik ışığında onu yansıtan şeye olan yeteneği temelinde, *Non omnis confudar*'ın her fenomenolojisinde, güncel durumda çok defa karşılığı bulunmayan bulmacamsı bir sevinç yaşar; tepeden tırnağa çok sağlıklı bir hal vardır kaynağında ve insanda ütopik bir hâlenin bilincine yer açar. Mutlağa dönük sorunun olumlu sureti neticede mutluluğun bir suretidir, gürleyen bir suret değildir, evet hiç değildir ama aksine işte görünmez, ele gelmez, henüz adlandırılamaz bir surettir; buna rağmen derinliğindeki yalınlığın ifadesi olan bu hâleye dahil olur. İşte bu sevinç ve bu hayret biçimi, garip bir katiyetle ölümün gözüne bakmak isterler: *yalnızca en uca bir seyahat olarak değil, tam da yaşam taşkınlığının bir kurtuluşu olarak.* Mutlak soruyla yaklaşılan anım *Pathos*'u, o anım karanlığında yeni bir günün ve yeni bir kıyının ayartısını hisseder: aşkın değil, bizzat en içkin bir kıyı. Hem bireysel olarak hem kozmik entropinin uzak imkânı olarak ölüm, geleceğe dönük düşünceyi ereğin mutlak reddiyesi olarak karşılarken; aynı ölüm, mümkün geleceği içermesiyle, hâlâ karşılığı olmayan bir sevinçle ve aslolanın gizil ışıklarıyla aydınlatılan nihai durum olma haline, çekirdek haline duhul eder. Ölüm bunu yapmakla ütopyanın ve onun ereksel dizilerinin reddiyesi olmaz artık, tersine bu dünyada ütopyaya ait olmayanın reddiyesi olur; fırlatıp atar onu, tıpkı kendi kendisini ana davanın *Non omnis confudar*'ından çıkarıp attığı gibi: ölümün kendi içeriğinde ölüm

yoktur artık, kazanılmış yaşam içeriğinin, çekirdeğin içeriğinin serbest kalması vardır. Bu, fenomenolojik olarak, –vurgulamak bile gereksiz– onu asla reel olarak işgal etmemekle beraber, geleceğin en karanlık pozisyonunun etrafından dolanan şaşırtıcı bir dönüştür. Fakat burada yalnız kabiliyetlerimizin bir önsezisine değil bir ifânın temellendirilmiş görünüşüne yer vardır. Bu yer, matem marşının basbayağı paradoksal *Majör*'üyle tanımlanır, ışığı ise *Lux luceat eis*'tir,[428] *Requiem*'in ortasında bir kesinliğin arzulu dilek kipi vardır. Tam da bundan ötürü, tam da bu varoluşsal veya müzikal bağlantıdan ötürü görünüş, artık Ön-Görünüşten daha fazla bir şeydir, kendini ufukta açmaz da artık, hâlâ dolayımlanmamış merkezi bir dolaysızlıkta açar. Bu nedenle, sayısız anlatımda, ölüm-öncesinin bilinciyle (tabii ki asla aktarılamaz olan ölüm anının kendisinin değil) özselleştirmenin bir bilinci çarpışır. Tolstoy'da neredeyse münhasıran fenomenolojik olarak görünen anlamın ve Her Şeyin büyük anlarıdır bunlar; ki o Her Şey, 'Her Şey İyi Olacak'ı da içerme iddiasındadır. Austerlitz'teki muharebe meydanında ağır yaralı yatan Andrey Bolkonski'nin deneyimi de her defasında bunun bir parçasıdır; hatta Karenina ile Vronski'nin, Anna'nın ölüm döşeğindeki birleşme deneyimi de, dışsal bir deneyim olmasına, salt böyle ölebilmeye dönük bir arzu olmasına rağmen, bunun parçasıdır. Yukarıda, ölümün yaşanan anın karanlığıyla ilişkisi bahsinde, karanlıkla onun çekirdeğinin, ölümle (*Involutio* olarak) komşu olabilecekleri ama ölümün (geçicilik olarak) onlara kader olamayacağı söylenmişti. Varoluşun çekirdeği de henüz sürece vasıl olmamıştır, dolayısıyla sürecin geçiciliklerinden etkilenmez; ölüm karşısında Henüz Canlı Olmayan'ın koruyucu çemberiyle kuşatılmıştır. Çekirdeğin kendisi girmiş olsaydı bu sürece, onun bu kendini-nesnelleştirişi, nihayetinde kendini-yoğunlaştırışı ve dolayısıyla kendini-gerçekleştirişi artık sürecinki olmazdı; bu anın temayüz edişiyle, evlatlarım yiyen Kronos'un krallığı da sona ererdi. Hiçbir yerde, güve ve pasın yiyip bozmadığı[429] aslolana yönelen arzunun özü, onun ampirik açıdan en katı karşı darbesi olan ölümde olduğundan daha tutkulu görünmemiş ve tabii hiçbir yerde aynı zaman-

428 Kutsal ışığın parlaması.

429 Matta'ya göre İncil, 6, 19.

da ütopyayla dinin birbirine dolandığı öylesine aşkın karşı hareketleri meydana getirmemiştir. Ütopyanın dünyaya ineceği yer din olabilir miydi, tanrıyla tanımlanan şey en yüksek yaşam olarak, en yüce arzunun nesnesi olarak mı görünmüştür? Kuşkusuz, ütopya, soyut hele mitsel olduğu müddetçe cennette yaşar. Büyük insanlık dinleri daha iyi bir dünya isteğinin istismarcı teselliileri oldular çok defa, ancak uzun süre de onun en süslü mekânı, hatta tüm binası oldular. Artık soyut olmayan, somut-dolayımlanmış ütopyada ise, son olarak ölüm imgesinde görülebildiği gibi, aşkınlık aşılmıştır: insanın kurtuluşunun ve bu kurtuluşun yeni varoluş alanının bir niyazı vardır orada – başka bir alan da yoktur. Gözler yukarıya çevrileceğine bakış kâh kökene dalar, kâh sürecin içine ve insanın iyi sonunun kökeninin tespitine doğru, ileriye sıçrar. Ölüm o zaman bu sürecin parçası olur ama sürecin kaynağını oluşturan ve sürecin tespitine yöneldiği öznelere ait olmaz. Demek, birincisi: Var olmanın çekirdeği, henüz *olmamış* olarak, daima *dünya dışı* bir oluş ve geçip gidiştir, her ikisiyle de bizim çekirdeğimiz kavranmaz henüz. Demek, ikincisi: Var olmanın çekirdeği kemale ermiş olsa ve aynı zamanda çekip çıkarılmış haliyle iyi olmuş olsa idi, *başarılmışlığıyla* iyice ölümün *dünya-dışılığına* varırdı; çünkü o zaman ölümün kendisi ait olduğu süreçsel yetersizlikle kenarda kalır, soyu tükenirdi. *Non omnis confudar* ütopyası, reddiye olarak ölüme, kırılacak her kabuğu tedarik eder ama ona sadece öznenin içeriği etrafındaki kabukları kırma kudretini verir; o içerik de anlamlı bir şekilde çıkarılmış, hele de çözülmüş ve belirlenmiş olsaydı, artık bir görünüşün kabuğu olmayacaktı. Varoluşun kendi çekirdeğine yaklaştığı her yerde süreklilik başlar, donmuş bir süreklilik değil, geçici olmayan, yozlaşmaz bir *Novum* içeren bir süreklilik. Ancak kendini ortaya çıkartıp nesnelleştiren, kendisini maddi olarak kendi esasına doğru geliştiren faillik süreci mutlak bir nafileliğe gelip çatsaydı, ölüm insanın kalbinde yatan doğanın çekirdeğini vururdu. İnsandaki, henüz yapılmamışın ifadesi olan yaşam taşkınlığı üzerinde sahip olamadığı kudrete ancak o zaman sahip olurdu. Epikür'ün eski sözünü doğrular bu: 'İnsanın olduğu yerde ölüm yoktur, ölümün olduğu yerde de insan yoktur'. Bu ikisinin cari buluşmazlığına dair cümle çok daha derin bir anlamda, in-

sanda değişik derecelerde yoğunlaşan henüz doğmamış, dolayısıyla kabir için de kifayetsiz *temel itkiye* nazaran da doğrulanır. Çocukluk ve gelecek azalmaz o itkide, sonucuna varmamış, fazlalıklı ve ölçülmemiş varoluş da azalmaz. Henüz görünmez olan *Non omnis confudar*, bu alev alev karanlık çekirdekte her şeyden önce *insanın cevherindeki kartal potansiyeliyle* ilgilidir; bu Her Şeye doğru yükselişin nasibi Hiç olmaz, dünya döndüğü müddetçe. Tüm ebediyet benim değil mi? diye soruyordu Lessing; en azından bu ruh göçü talebi geçerlidir, insanın bu dünyadaki henüz görünür olmayan yoğun Ben'i için.

## 53
## DİNSEL SIRRA, ASTRAL MİTOSA, HURUCA İNSANİ DAHLİN ARTMASI; ATEİZM VE KRALLIK ÜTOPYASI

"Karanlığa yeterince uzun bakarsan, daima bir şeyler görürsün orada."
– Yeats

"İmdi iman, ümit edilen şeylere itimat, görünmeyen şeylere kanaattir."
– *İncil*, İbranilere Mektup, 11, 1.

"İnsan, kendi olmadığı fakat olmayı arzuladığını tanrılarda olmuş tasavvur eder; bir tanrı, insanın fantezide tatmin olmuş saadet itkisidir."
– Feuerbach, *Vorlesungen über das Wesen der Religion*[430]

"Öte dünyaya iman, öznelliğin doğanın kısıtlarından özgürleşmesine imandır – dolayısıyla insanın kendi kendisine imam."
– Feuerbach, *Vorlesungen über das Wesen der Religion*
"Hıristiyanları Roma'yı ateşe verip harabeye çevirmekle suçlayanlar müfteriydiler ama bugün bize, Hıris-

430 *Dinin Özü Üzerine Dersler*.

tiyanların insanlara komşularına karşı yükümlülükler taşıdıklarını söyledikleri veya mülayimlikleri nedeniyle kolayca horlanabildikleri için işkenceyle ağır ağır öldürülen etik bir cemaat olduğunu anlatan bazı modernlerden çok daha iyi kavrıyorlardı Hıristiyanlığın doğasını."
– Chesterton, *Ölümsüz İnsan*

"Eleştiri (din eleştirisi), insan o fanteziden yoksun, meyus edici zinciri taşısın diye değil, zinciri atsın ve canlı çiçekleri toplasın diye yolmuştur, zincire ekili hayali çiçekleri."
– Marx, *Einleitung zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*[431]

## I. GİRİŞ

### *İyi ellerde*

Hiçbir şeyden ama hiçbir şeyden korkmamakta, bir körlük vardır. Darbe geldiğinde, nereden geldiği görülmez bile. Hayaletlerden korkan insansa kendini önden, arkadan, soldan, sağdan, yukarıdan, aşağıdan, hülasa dört bir yandan saldırıya açık hisseder. En zararsız görünen şeyden bile aniden bir dehşet doğabilir, gayet gayrı insani. Ama dehşet daha dostane göründüğünde de, yine mezara yakın, yine tekinsizdir. Kendini emin ellerde hisseden ve elini o ellere uzatan insanın da tüyleri ürperebilir, o ellerin ait olduğu şey mesela ölü bir şeyse. Etrafındaki havanın ağırlığını hisseder, etrafındaki, önündeki, üzerindeki ışık ne kadar dostane de olsa hayalet gibidir. Bulutlu ve dumanlıdır, ona yönelen bakış, gördüğünü zannettiği ama göremediği Başka Türlü Bir Şey kadar uzaktır şeffaflıktan. Bundan ötürü kafayı hayaletlerle bozanı saran ürperiş de, asla tamamen kaybolmaz müminde, ürküye dönüşür. Müminin çaresiz veya basitçe bağımlı görünmediği durumlarda bile bu böyledir. Aksine, en tuhaf akıntılara girmeye cesaret ettiğinde, hatta büyü sanatlarıyla veya seçkinlik taslayarak

431 "Hegel'in Hukuk Felsefesinin Eleştirisine Giriş".

kendini önemsettiği durumlarda bile. Mümin sanki teçhizatlı vaziyettedir o zaman, üzerine basılan bir solucan değildir, en azından kopup gelen putunun hizmetkârı olmuştur. Lakin o zaman bile, bu tetikte olma ve bekçi olma karışımında dahi bir hücum, bir parlayış vardır. Dindar kişi anlayışh olabilir, daha alt türlerinde davasının gülünç-bayağı bir temsilini sunabilir ve üzerine de aynen öyle konuşabilir. Fakat bu ürküyle dolu akışın bir hususiyeti de şimdilik asla tam görülebilir olmayışıdır.

### *Tekrar delilik, gizli patika*

Burada da özel düşçülere rastlamak, şaşırtıcı değildir. Söz konusu özel düşçüler, bir norma sokulmamış durumların içlerine girmesine imkân verecek kadar delik deşiktirler. Akıl sağlığı bozulan, öylesine bozmuştur ki alışılagelen gündelik yaşamın sınırlarını, alışılmadık olanı kolaylıkla gündelik yaşamla kaplayabilir – veya tersi. Bu şekilde yarılmış Benliğin içine iyice gaip kuvvette bir günah duygusu girmekle kalmaz sadece. Bünyeye yerleşen bir Üst-Benle, sağlıklıların en küstahına bile asla nasip olmayan bir gurur, kopyalanmış bir peygamber güveni de tutunur günah duygusuna. Yanlış bir Demetrius[432] buna uzun müddet dayanamaz ama deliler arasındaki yanlış bir İsa pekâlâ dayanır. Şayet kadınsa deliler, en azından İsa'nın Meryem'i olarak dolanacaklardır etrafta. Ortaçağda tanrıyı doğuran böyle kadınlar vardı. Bizim zamanımızda da, kendini Yuhanna'nın Vahyi'nin 12. babında müjdelenen gebe kadın olarak takdim eden, İngiliz köylüsü Johanna Southcott vardır. Müminler ona altın bir yatak bahşettiler, keza beşik, bez, leğen verdiler, bahşedilenlerin hepsi de bir vakitler ahırda olduğundan daha iyiydi. Fakat halaskâr anası daha o yatak loğusa yatağı olamadan altın yatakta öldü, eşsiz meyveyi almak üzere yardıkları karnı da boş çıktı. Buna mukabil, başka yerlerde de, en pahalısına talip olan talihli bir arzu düşünde, dişi İsa gibi beklenmedik bir şey peyda oldu. Zira İngiliz çamaşırcı Anne Lee kendisini İsa olarak, İsa'nın dişi yeniden bedenleşmesi olarak dünyaya getirmişti ve bu haliyle inanmışlardı da ona. Peygamber kadın 1760'larda Hudson nehrinin yukarı kesimindeki İngiliz kolonilerine hic-

432 Eski Yunan çağında bir imparator. "Kurtarıcı" sıfatı edinmiştir.

ret etti. Ne var ki, eski mesleğine uygun olarak etrafında kutsal bir çamaşırhane ve temiz pak bir mutfak Kudüs'ünden başka bir şey meydana gelmedi. Çok daha fazla sayıdaki ve mutlaka çok daha dokunaklı erkek İsa kopyacılarının aksine, –onların sonuncularından birisi, Sabini köylü ahalisinin ona mahsus bir kilise inşa ettiği İtalyan faytoncu David Lazaretti idi–, zaten doğmuş bulunan birisinin türlü çeşitli yeniden doğuşlarının [rönesans] aksine, iki kendine mahsus selâmet getirici halaskârın görece özgün imgeleri, anormallikleriyle neredeyse yeni bir din kurma girişiminin kaynağı olmuşlardır. Bunlardan birisi kusursuz bir çılgın değil, en azından başlangıç itibarıyla yarı hilekârdı: Sabetay Sevi. 1648'de, sonra sözümona dünyanın batacağı tarih olan 1666'da kendisini Mesih olarak takdim etti (karş. 1. cilt, s. 400), hatta emirlerini en zındıkça üslupla imzaladı: "Ben Efendi, sizi Mısır'dan çıkarmış olan tanrınız Sabetay Sevi." Ona iman eden Barok çağ Yahudileri ateşli bir kalkışma halindeydiler, ne var ki, dünyanın son günlerinin tanrısı tehlikeyi görünce İslama ihtida etti ve bir sarayda kapıcı [başı] olarak öldü. Sonra, önceki [19.] yüzyılda, Mesih'ten çok daha düşük mertebede, hilebazlıktan uzak ve ne olsa "dünyanın son günlerinin azizi" olarak, Hıristiyanlığın içinde duran ama yine de ötesine geçmeye meyleden sahici bir çılgın ortaya çıktı: Josef Smith, Mormonluğun kurucusu. Efsaneye göre bu işin başlangıcı şöyledir: Josef Smith New York civarındaki bir tepede, içinde altın levhalar olan çok eski bir hazine sandığı buldu, levhaların üzerinde esrarlı işaretler vardı, Smith işaretleri tanrının müzaheretiyle deşifre etti ve tek sahih İncil olan kadim Amerikan İncil'i *Mormon Kitabı* ortaya çıktı. Bu kitapta yazdığına göre, Yahudi Leviler daha Babil kulesinin inşası sırasında hicret etmişlerdi fakat İsa tam mezara konuşuyla göğe yükselmesi arasındaki zamanda, yani Kolomb'tan çok önce Amerikalı Levilerin yanında kalmış ve hakiki vahyi onlara vermişti. Yahudi patrik Mormon bu vahyi o zaman Mısır dilinde (Smith "reformdan geçmiş Mısır dili" diyordu) hakkederek bir tür manevi klondike[433] gibi New York devletindeki o tepede emanet bırakmıştı. Hazinenin içeriği, –ki burada coğrafi-ütopik bir motif geri döner (karş. s. 78); gömülü semavi mektup veya mukadder kaşifini bekleyen gizemler kitabı moti-

433 Kanada'da çok zengin altın madeni yatağının bulunduğu nehir.

fi–, yine bizzat bir vaattir: "*Go west young man*"in[434] Chiliastik[435] karşılığı. İsa'nın kastettiği Kenan diyarı vahşi Batı'daydı buna göre; yeni çağın en büyük göç hareketlerinden biri olan Mormon göçü, büyük tuz gölü çevresinde yeni Siyon'unu kurdu. Çokkarılıhkla baharatlanmış, altın levhalarla kutsanmış, Muhammedî-püriten bir karışık yapının ve ticaretin gelişmesi demekti bu. Bu altyapıya uygun olarak çok geçmeden Yeni Siyon'un Chicago'sundan daha semavi bir manzarası kalmadı, dünyanın son günlerinin kutsallığı ticaret yaşamında son ödeme günü denen şeyle örtüştü. Salt Lake City, kutsal çadırı ve altın levhaların saklandığı kutsal kasasıyla gündelik alışverişin parçası oldu, bu muazzam deli imanı da oraya giden dolambaçtı sadece. Ancak mühürlü tanrısal mektuplar bulmak ve on binleri imana getirmek için böyle bir dolambaç eskiye kıyasla daha gerekliydi. Eduard Meyer, Mormonlar üzerine kitabında Josef Smith'i Muhammed'le karşılaştırmıştır: burada bir hakikat payı vardır ama bu pay sadece, bugün bir parça deliliğin, kendi zaman ve zeminlerinde cezbeyi peşinde sürüklemiş daha eski dinsel arzu imgelerinin iman edilen kuvveti adına bir işaret parmağı olması anlamındadır. Tıbbi, toplumsal, teknik düşlerden tarifsiz farklı olarak dünyayı iyileştirmeye yönelen cezbe, burada da nihayetinde dinsel arzu düşlerine karışır. 19. yüzyılda ve Amerika'da olduğu gibi düz zamanlarda veya ülkelerde, arzu düşlerindeki özgül birtakım çatlaklar açıktı ve o çatlaklarda Yedi Uyurlar masah gününü bekliyordu, ayrıca.

Gaipten haber verenlerin kötü örneklerinin buradaki etkilerini de unutmamalı. Onlar da acayip araçlarla sırlara nüfuz etmek ister ve yaparlar bunu. İndirimli fiyatlarla elde edilen bu gizemler asıllarma benzerler, hamur kafalara uyar, yine de bazen gayb tuhaflığı taşırlar. Önceki yüzyıldan kalma gizemci köhne kitaplar bunun örneğidir, Bulwer'in *Zanoni*'si gibi. Sonra Swedenborg[436] edalı "*Deneysel doğabilimi olarak büyü*"süyle Du Prel vardır, keza küçük burjuva-Paracelsusçu Franz Hartmann var-

434 "Batı'ya git, genç adam." Bu ifade yazar Horace Greely'nin 1865'teki bir metnine dayanır. Amerika'nın keşif ve iskânına yönelik misyon duygusunu temsil eden popüler söz.

435 Bkz. 39. Bölüm, 49. dipnot.

436 18. yüzyılda eser veren İsveçli Emanuel Swedenborg, doğabilimcilikten gizemci-kâhinliğe 'evrilmişti'.

dır. Sonra tamamen çığrından çıkmış fakat ilginç atavistik *Peçesi İndirilmiş Isis*'iyle Blavatzky. "Daha yüksek âlemlerin" zirvesine kurulan gizemci gazeteci Rudolf Steiner başh başına bir tuhaflıktır. Vasat, hatta çekilmez bir tuhaflıktır ama yine de sanki ökseotu kesiliyormuşçasına,[437] sanki gazete kâğıdı üzerinde perişan bir tür Druidlik[438] mayalanıyor, fısıldıyor, konuşup duruyormuşçasına etkilidir. Gevezelik ve düzey düşüklüğü bu tarz "takdis" veya gizemci canlanma için zorunlu mudur, bilinmez. Steiner'in çevresinden kalan, az sayıda da olsa bazı metinler vardır, Poppelbaum'un biosofik çalışması *İnsan ve Hayvan*'da olduğu gibi, bol miktarda simya taklidi kimyasal-astrolojik cüretkârlık da vardır; onun dışındakiler her yerde ağır basan, yüz bin kaçıktan oluşan bir korodur sadece. Buna rağmen arada sırada bir çimdik medyumluk istidadı, parafiziksel tezahürlere özellikle atavistik kâhinliğe dönük atavistik bir kabiliyet görülür. Bu gibi tezahürlerin ve istidatların hâlâ bulunduğuna, üstehk Blavatkzy ve uyurgezer Steiner gibi tipler örneğinde olduğu üzere bunların epey yüksek bir mertebeye eriştiğine de şüphe yok. Atavistik kâhinlik, sanki yeraltında, mitsel âdetler ve kültlerle, bugünkünden farkh bir bilinç durumunda meydana gelmiş dünya imgeleriyle birleşiyordu. Böylece Steiner eliyle kâhinlik, dışarıya, yani bugünün bilincine felsefi sezgisi ne denli güçlü olsa da neredeyse kapalı duran kimi unsurlara ve gizli öğretilere dokunulabildi. Kimileyin bu tiplerin, sığ denizkızlarının veya tabure ve gazetecilik minotaurlarmın,[439] tıpkı Blavatzky veya Steiner gibi, bilinçdışını, çoktan geçmiş olanı ve geçmemiş olanı bilinçlerine çeken bir boruları olurdu. Veya derin deniz balıkları gibi şekilsizleşmiş ve yassılmış ama hâlâ mit araştırmalarınm kolay nüfuz edemeyeceği alaca bir biçimde, çürümüş halleriyle yeraltı âlemleri, ara âlemler, arka âlemler yüzeye çıkarlardı. Dünyayı baştanbaşa kat eden garip bağlantılarla kaynaşmış olarak; alışılan bağlantı çizgilerini aşarak, deyim yerindeyse sınır taşlarının yerini kaydırarak. Bunun bir örneği Steiner'in, her nevi halk destan-

437 Ortaçağda meşe ağacının altında yetişen ökseotu değerli bir büyü maddesi sayılır, otun muayyen bir günde törenle kesilmesi uğurlu sayılırdı.

438 Galya büyücülüğü.

439 Yunan mitolojisinde yarı insan yarı boğa yaratık.

ları ve "panik korkulara" varana dek "doğal tezahürler" boyunca, "hâlâ rahatsız edici soran bakışlarla bakan Sfenksvarî olanın" izini sürmesidir. Veya uterus, beyin ve sema arasında atavistik-sempatik bir analojinin. Farazi "tekabüliyetlerin" kokusunu almaya dönük (eninde sonunda Paracelsusçu) bu gibi çabalara bugün ancak teosofik köhne kitaplarda, orta sınıfın hafif gizemciliğinde rastlanıyor. Burada tanrıların işlerinden çıkarak veya tanrıların işleri üzerine dünyanın gelişimine dair saçmalıklar tabii daha az sempatiktir, edebi anlamda üst üste yığılmıştır. Bir çiçeği açarken gördüğünüzde veya bir fırtına koptuğunda tüylerinizin ürpereceği şekilde, dört bir yanda dinsel varlıklar yoktur sadece; her şey asli ruhlarla doludur. Her şeyden önce tüm yıldız evi [planetaryum] dinsel bir tertibata dönüştürülmüş, tanrıların eğitim ve terbiye verdikleri, çağlara ve eski astrolojik saçmalıktaki gibi göksel cisimlere nezaret ettikleri bir öğretim kurumu olmuştur. Fakat sonra, yine gezegen idaresini daha modern bir eğitimle tamamlamak üzere, bu tür atavist olmayan derleme mitos kozmolojisinin saçmalığında Haeckel ve evrim tarihi de yerini alır, hatta Steiner'in dünya lisesi (tek tek evrelerin kürsüsünde) evrim artı tanrılar formülüyle tamamlanır ancak. Fakat biz buna değil de böyle tiplerin *atavist* kâhinliğine ve onun çürümüş fakat başından itibaren çürük olmayan büyüye katabildiği tuhaf tazeliğe takılalım. En nihayet, böyle bir şeyin edebiyatta *ucuz-bayağı roman* denenin bir koşutunu oluşturmasının inkâr edilmez gerçeğine bakalım. Nasıl ucuz-bayağı roman iyi edebiyatta pek rastlanmayan anlamları hayatta tuttuysa, hatta kendisi bunların önünü açtıysa, teosofik ucuz-bayağı literatür de gözden kaçan gerilimleri, ara alemleri, hatta arketipleri sunar; hiç değilse dikkatli ve deyim yerindeyse sürrealist bir kullanımla bunları üretebilir. Bu da, teosofik atavizmin olduğu gibi olması ve –birçok bakımdan daha az kaba olmayan– Katolik öte dünya mitolojisi gibi nezih edalar takınmaması oranında ve sayesindedir. Buna mukabil kimi teosofilerde atavist unsur, ucuz-bayağı romanlardaki gibi tam da değersizliğinden ötürü, tam da ucuz-bayağı edebiyata mahsus sakınmasızlığından ötürü, dolayımlanabilir bir kullanıma, mitsel arketiplerin vahşi-gizemli renklerine nüfuz etmeye elverir. Mucize yaratan büyücü dinin bir parçasıdır ve onu dış-

layan, hakkında kâmilen yeterli bilgiye erişemez. Mutlak'ın, Her Şeyin Üzerinde Olanın, dinler çekip gittikten sonra da baki kalan arzu ve düş uzamında yeri yoktur artık onun, fakat o uzamın kıyısında da medenileşmiş duygulardan, hayretten arındırılarak sterilize edilmiş tanımlardan başka her şey münasiptir. Tyanalı Appolonios[440] gibi şüpheli bir büyücü bile dinsel küreye Melanchthon'dan[441] daha yakındır, hele bir Jakob Böhme oraya Schleiermacher'den çok daha yakındır. Teosofik ucuz-bayağı literatürle eski çağın gizemleri, hele Hıristiyan mistikleri arasında ciddi tek bir ortak nokta yoktur. Yine de işin bit yeniğini gösterebilir, kimi kibir sahibinin nasıl onun için inşa edilmemiş bir yere daldığını görmemizi sağlayabilir. Rabbi Löw'ün[442] Astarte[443] arketipiyle boğuştuğu ve eşik bekçilerinin korku saldığı yere, kısacası öznenin inandığı üst âlemlere geçmek üzere perdenin arkasına adım atarken teçhizatını kuşandığı yere. "İsa itkisiyle" ortak noktası yoktur bunun, atavizmlerle ve mayalanmanın imgeleriyle, ara âlemlerle ve put resimleriyle ise pekâlâ vardır. Genç Goethe de Faust büyüsü hakkında mesela Nicolai'den[444] öğrendiğinden daha fazlasını Gül Haçhlardan öğrenmişti nitekim.

### *Reis ve büyücü; her dinin kurucuları olur*

Çocuk kendi resim yapmaz, genel bir çocuksu tarz resmedilir onun elinden. Şarkıyı söyleyen halk adamı değildir, ortak sıkıntı veya ortak bahar şarkı olup dökülür onun ağzından. Bireyde yaşayan veya onun aracılığıyla kendini dışa vuran, çocuksu veya halkça bir şeyler *grubudur*. Çocuk resimlerini yaratmak, halk şarkılarını meydana getirmek için kabiliyetli denecek bir Benlik zorunlu değildir. Bu zengin ifadeli yaratılar, kâh cinsel olgunlaşma

---

440 Tyana bugünkü Kemerhisar'dır (Kapadokya, Niğde). Pisagorcu filozof ve büyücü Apollonios'un yaşamı ve mucizeleri, İsa'ya benzetilmiştir.

441 Philip Melanchthon, Alman Protestanlığının kurucusu Martin Luther'le beraber çalışan hümanist yazar.

442 16. yüzyıl Prag'ında yaşayan koyu muhafazakâr Yahudi din adamı ve filozof.

443 Sami mitolojilerinde bereket ve cinsellik tanrıçası.

444 Christoph Friedrich Nicolai, Alman Aydınlanmacı yazarı. Beri yandan fantazmalar kuruyordu. Goethe bu nedenle onu Faust'ta hayaletlerle kafayı bozmuş bir karakter olarak işleyerek alaya almıştır.

kâh bireysel iktisadiyat nedeniyle o grup bağı artık kafada öyle genel-etkili bir ışık olarak yanmadığında kaybolur veya pörsürler. Bir benliğin kiminde cinsel olgunlaşma kiminde bireysel iktisadiyatla oluşması arasında elbette büyük fark vardır. Ne olursa olsun, gerek fizyolojik gerek ekonomik durumda o ana kadarki grup ruhundan bir ayrışma olur, ayrı baş çekilir. Grup ruhu kuşkusuz dinsel hareketlerde ve oluşumlarda da etkilidir ama onlarda toplumsal ayrışmanm ilerlemesi denen şeyden çok önce bir tür *sui generis* şahsiyet ortaya çıkar. İnanç hareketleri çok defa, hatta kural olarak Benliğin dışında veya altındaki itkilerle bağlıdırlar, ihtilaçlarla, panikle, cezbeyle. Yine de grup ayrışan birini, bir önderi öne çıkartır. Henüz pek işbölümü geliştirmemiş, kesinlikle bir soylu zümre çıkarmamış olan, reisin kabilenin fazla tepesine çıkmadığı ilkeller, *şamana* [büyücü-hekim] hürmet ederler. Kadim gensler[445] arasında reisin gerçi otoritesi vardır ama hâlesi yoktur, o *primus inter pares*'tir,[446] oysa şaman henüz tamamen ortaklaşacı olan cemaatte başka türden bir varlık sayılır. Ona atfedilen esrarlı güçler, ruhlar âleminin çırağı olarak herkesten uzakta deneyimlediği zahmetli eğitim süreci, onun her türlü toplumsal tasnifin berisinde tekil ve yalnız olarak görünmesine yol açar. Büyücünün, sonra büyü öğretmeninin özel konumu, dolayısıyla bütün diğer toplumsal ayrışmalardan bağımsızdır; büyüsel bireyin çok erken ortaya çıkması bundandır. "Karizmasının" tanınması için, aksi takdirde başka etkinliklerdeki gibi sınıflı toplumun, –bilhassa gelişen ve hâlâ yükselen kapitalist sınıflı toplumun–, oluşup da kişisel olana yer açılmasını beklemesi gerekmez çünkü. Buradan da başka bir önemli hususiyet çıkar: Hiçbir din tamamen isimsiz, yani –kuvvetli veya zayıf– belirgin bir müellifi olmadan çıkmamıştır. Halk şarkıları, kahramanlık türküleri, romantizmin onlara kazandırdığı abartılar olmadan da anonim biçimde oluşabilirler, oysa dinler adı sanı olan biri tarafından en azından düzenlenir, şayet yeni ortaya çıkıyorlarsa tesis edilirler. İmanın başlangıcına azizler konur, yalnız ilkel büyücülerin veya daha sonraki mucize yaratanların karizması yoktur onlarda, *üretkenlik* de vardır. Ağırlıkla düzenleyici olan da-

445 Antik Roma'da ortak köken ve ritüellerle kendi kimliklerini oluşturan klanlar.

446 Eşitler arasında birinci.

ha eski tipolojiler de buna dahildir, onlar da daha düşük dereceden de olsa, yeni bir tanrıları olmasa da, kurucudurlar. Frazer gibi titiz bir uzman dahi, bütün büyük dinlerin etkileyici adamlar tarafından kurulmuş olması kuralının istisnasını bulamaz (karş. *The Golden Bough*,[447] 1935, s. 159). Tabii şimdi bu etkileyiciliğin dikkate değer dereceleri vardır, efsanenin bir *genius religiosus*'u[448] daha yüksek veya daha düşük bir yoğunlukla, daha silik veya daha mütemayiz nakledebilir. Nitekim Kadmos soluk, Orfeus puslu, Numa Pompilius fazla resmidirler, pek bir şeyi surete büründürmezler. Daha ziyade bir başlangıcı imlerler, o başlangıç onlara raptedilir fakat onlar orada kendi çehrelerinin, zaten pek insanî olmayan yüzlerinin dışındadırlar. Mısır, Babil dinlerinin müellifleri de Musa'yla veya İsa'yla mukayese edilemeyecek kadar dokunulmazdırlar. Neredeyse hiç tarihsel çekirdekleri olmadan idare ederler, salt bir dinsel başlangıcın işaretidirler, Musa'yla İsa'nın ise kendi çehreleri vardır ve tüm efsaneler boyunca, icadı mümkün olmayan reel bir tavrı naklederler. Adlarını taşıyan imana kendileri girmişler, bir imanın o zamana kadarki içeriğini tarihsel kişiler olarak çıkışlarıyla değiştirmişlerdir. Mısır ve Babil dinlerinin, keza eski Çin, eski Hind dinlerinin daha ziyade düzenleyici olan müelliflerinin, Laotse veya Buda'ya, hele Musa ve İsa'ya yaklaşacak kadar bile temayüz etmemeleri, dinin halk şarkılarından farklı olarak kadim epikleri, kurucuları oldukları kuralını bozmaz.

Bazı kurucular üç nedenle daha belirsizdir ve kendileri de daha az belirgin nakledilmişlerdir. Aynı nedenler, kuruculuğun niçin ilkin Musa ve İsa'yla tamamen halâsa erdiğini de açıklar. Birinci neden belirsiz kurucuların çoğun *çok eski zamanlardan* olmalarıdır, destan onları anar ama aynı zamanda üstlerini örter. Kadmos'a, Orfeus'a, Numa Pompilius'a dayanan yahut onların döneminden kaldığı kesin olan yazılı bir kayıt yoktur. Böyle bir şey olmadığı için de bu ilk öğretmenler, mekândan mekâna gezen ve başlangıçtaki belirgin yerel çehrelerini bile yitiren gezgin fabllara dönüşürler kolaylıkla. İkinci neden, kurucuların, ağırlıkla düzenleyici ve formüle edici olmaları bakımından, esas itibarıyla *töre*

447 Altın Filiz.

448 Dinin koruyucu tini.

*içinde kalmaya* dikkat ettikleri için temayüz etmemiş olmalarıdır. Şimdiye kadarki külte karşı gelen, şimdiye kadar vuran dalgayı kıran bir nokta tayin etmezlerse, kısacası yeni bir tanrıyı öğretmezlerse. Bunun bir örneği şudur: Mısırlılar inançlarının iki resmi kurucusunu öne çıkarırlardı, Üçüncü Hanedan'ın başlangıcından bir başrahip [ölüm rahibi] olan Imhotep ve asıl, tanrıların kâtibi olan Thot. Bunların ikisi de efsane olarak kalmıştır, hatta Thot neredeyse tamamen mitseldir; ikisi de imledikleri dinsel geleneğin bir adım ötesine geçememişlerdir. Oysa başka bir Mısırlı nebi, bir ve tek tanrı olan güneş tanrısının peygamberi firavun IV. Amenophis, güneşi merkez alan tek tanrıcılığını hâkim kılmış olsaydı, bu bir kırılma noktası teşkil ederdi ve Mısır'ın sadece zayıf veya mitsel değil, mütemayiz bir din kurucusu olurdu. Üçüncü nedense, IV. Amenophis'in bir sapkın olarak, Musa ve İsa kadar temayüz etmesinin zor olmasıdır; çünkü nihayetinde Mısır'daki, Babil'deki ve Hind Veda'larındaki *doğa dini, kurucu şahsiyeti eo ipso o kadar ayan beyan ortaya çıkarmaz.* Çünkü tanrıların doğal varhklar olarak göründükleri yerde, yani insanî olanın cennette açıkça kayıtlı olmadığı bir yerde, selâmet öğretmeni olarak bir insan da cennete açıkça adım atamaz. Doğal-mitsel hükümlerin ardında kaybolur, hatta onlar tarafından ikame edilir: Babil tanrılarının nebisi Oannes ancak bahk-insan olarak denizden çıkar; Mısır'ın destansı ilk öğretmeni Thot, ay tanrısı Thot'la özdeşleşir. Doğa dininin henüz tam kırılmamış arka planı vardır burada veya Buda örneğinde olduğu üzere, Laotse'nin ve bizzat Buda'nın, ne kadar mütemayiz olsa ve müjdesiyle ne kadar kudretli bir çıkış yapsa bile Musa'dan ve İsa'dan biraz daha mitsel görünmesine veya yine mitselleşmesine yol açan büyük akozmizm [evrendışılık] vardır – evrenle aynı yeri tutan. Bir kurucu tabii her yerdedir ama ancak nakledilen göreneğe karşı, insansız doğa dinine karşı kendi yeni tanrısını koyduğu yerde ayan beyan hale gelir; hele, müminleriyle beraber cehdle tutunursa o tanrıya. Bu anlamda ilk çıkanlar Musa ve İsa'dır, onlar sadece mitsel öğretmenler yahut sadece kurtuluşun işaret parmakları değil, kararlı kurtarıcılardır da. Gerçi Orfeus'un adı, doğa mitlerinin düzenleyici-kurucuların adları da, kozmomorf Konfüçyüs'e, hatta astral ışığın mesihi Zerdüşt'e varana kadar, tanrılarla beraber anılır fakat onların gerisinde ka-

lır, onlardan ayrı dururlar. Dionisosçu kurucu *köpükleşir* doğatanrısının önünde, yıldız mitlerinin kurucusunun rengi atar, büyük öz-kurtuluşun ta kendisi olan Buda bile Nirvana'nın evrendışılığında *batıp gider sonunda. Oysa Musa tanrıyı kendisiyle beraber yürümeye zorlar, onu bir halkın hurucunun ışığına çevirir; İsa aşkın olana nüfuz eder ve beşeriyetin halk temsilcisi olarak aşkınlığın krallığını ütopyaya dönüştürür.* İster temayüz eden şahsiyet olsun ister olmasın, ister doğaya ve aşkınhğa nüfuz ediyor olsun veya olmasın: Selâmet sözleri artık insanlar tarafından sarf ediliyordur. İnsanların tanrıyı tözselleştirirken söz ettikleri de, bu illüzyona dayalı tözselleştirmelerde elbette ancak illüzyon olarak kavranabilen, *özlenen gelecekten* başka bir şey değildir. Şu da var ki bu illüzyon, tanrılara, hatta tanrıların krallığına bir an evvel gelmeleri için yakardığı bazı durumlarda, verili olanla ve onun ideolojisiyle uzlaşmayıp, onu göz boyama olarak gören ve onla barışmayan bir illüzyon da olabilir. Ama bu çağıran, ütopik-radikal ve insanî protestonun parçası olanlar bir töreyi formüle edenler değil peygamberlerdir, her ne kadar peygamberler de eskisinin yerine yeni bir tür tanrı illüzyonu koysalar da. Musa'da ve İsa'da bu yeni illüzyon gerçi yine sahici olmayanı da içeriyordu fakat basbayağı mitsel olanm dışında ayrıca başka türden bir gayrı sahicilik vardı onlarda; Olabilir'i, hiç yoksa Olmalı'yı temsil edebilen, böylece ütopik gerçekliğe dönük talimat olarak anlaşılabilecek bir sahicilik. Demek bir yanda *kurucunun kendini dinsel sırra adaması*, diğer yanda asıl tebliğin, insanîleşen mucizenin sonsuz derinliği arasında, yani müjde mesajı arasında bir işlevsel bağlantı mevcuttur. Kendini adayışın büyüyen azameti, sonunda, her dinsel edimin başlangıcını oluşturan ve üretken olanın tüm diğer çıkışları veya ön-görünüşleri arkada bıraktığı o özgül sınırı aşma ediminde temellenir. Dinler olgunlaştıkça, bu özgül sınır aşma ediminin, alabildiğine kuvvetli bir umudun, *tüm dünyayı tam bir mükemmellikle ahenge sokacak bir umudun Totum'u* olduğu anlaşılacaktır. Kurucunun fazla temayüz etmediği veya kozmik olanda kaybolduğu durumlarda bu mükemmelliğin tarzı ezbere dayanıyorsa ve şayet bu tarz esasen astral-mitlerle inşa edilmiş bir tarzsa, despotik bir görevle egemenlik ideolojisinde, hatta egemenliğin takdisi olarak ortaya çıkmasına uygun olarak, inşa tarzında da kolaylıkla top-

lumsal despotlukla ve patriyarkalizmle, yani dıştan gelen, yukarıdan süregelen umumi bağımlılıklarla ittifak kurabilir. Bu durumda kilise mutabakatı da gerekli olmaz; aksine, imanın ihdas edilişi kendi sahihliğiyle, Mısır'da ve Babil'de olduğu gibi egemen ideolojiye geri götürür, egemen ideolojiye varır. Mükemmellik/kemal ütopyası, dinsel bir ütopya olarak ne denli radikal ve mutlak olursa olsun, içeriği itibarıyla salt en yüksek ideoloji halini alır. Oysa plebyen hareketler, protestolar, umutlar sayesinde, hiç de uyum sağlamayıp ihtilaf çıkartan kurucuların peygamberliği sayesinde bunu aşarak kararlılıkla geleceğe ve bir cemaatin *Totum*'una doğru ilerlediği yerde, bu şekilde oluşan din ancak müteakip kilise mutabakatlarıyla (veya tefsir kurnazlıklarıyla) uyumlu bir ideoloji haline gelebilmiştir. İsa'nın vaazı, eskatolojik bir tebliğ olarak, "hâlihazır çağ"la hiç de barış yapmıyordu; keza sahte imana ve kilise mutabakatlarına karşı azami derecede hassastı. İsa'nın dini ezilenler ve çile çekenler arasmda bir toplumsal hareket olarak başladığından, zıtlık oluşturmak, bütün dinlerden daha fazla özseldi onun için; aynı zamanda ezilenlere ve çile çekenlere, salt ezilmişlikle bulamayacakları, en azından dört bin yıldır bulamamış oldukları bir itki, bir değer duygusu ve bir umut vermiştir. Fakat bu itkinin kökeni en kuvvetlisinden *secessio plebis in montem sacrum*'[449]dadır, aşma eylemi bir bütün olarak nihayet ortodoks olmuştu. Şayet 'umudun olduğu yerde din vardır' cümlesi geçerli ise, Hıristiyanlık, kuvvetli çıkış noktası ve zengin sapkınlık tarihiyle, sanki dinin bir özü, nihayet burada zuhur etmiş etkisi uyandırır. *Yani statikliğiyle apolojetik*[450] *olmayan, aksine insanî-eskatolojik niteliği ile infilâkî bir Mesihçilik. Dinden tevarüs edilebilecek, bir anlam ifade etmeye muktedir yegâne cevher* –illüzyondan, tanrının tözselleştirilmesinden, hatta Efendi tabusundan kopmuş olarak– buradan: *mutlak umut* –infilâkî bir umut– olmasından can bulur. *Aut Caesar aut Christus*:[451] bu savaş narası, egemenlik altındakinden başka bir krallığın şafağını ağartır; mitos olarak, bilhas-

449 Kutsal dağda pleblerin isyanı. M.Ö. 5. yüzyılda Roma'da Senato'nun avama dönük adaletsizliklerine isyan eden plebler, kendi düzenlerini kurma hedefiyle Roma şehri yakınındaki bir dağa çıkmışlardı.

450 Savunmacı, mazeretçi, özürcü.

451 Ya Sezar ya İsa.

sa astral mitos olarak dinin apolojetik yatıştırıcılığını, henüz infilâkî olmayan umutlarını yatırdığı heybetli baskısı altında tasarlanandan da başka bir krallıktır bu. Tam da infilâkî mükemmelliğin kuvveti büyüyen ve zengin bir kuvvet olmuştur; insanî adanmanın yoğunluğuna tekabül eden, yansıtıcı nitelikteki tanrı yaratımı arzusunun derinliği de inkâr edilmez biçimde öyledir. Her dinin kurucuları olur, bu aynı zamanda şu anlama gelir: Din, niyazlarıyla, hatta kısmen Efendi ve yıldız mitosunun örtüsü ve baskın ideolojileri altında bile, kapsamlı bir mükemmelliğin alabildiğine ciddi bir iğvasıydı. Cezbenin veya sükûnetin, insan-biçimli olanın veya evrenin, Prometeusçu infialin veya tözselleştirilen barışın unsurlarından müteşekkil bir iğvaydı; protesto dinleri heybetli, dehşetli olanın en azından en insanî yansımalarını ve tözselliklerini temsil ettiler.

### *Dinsel Humanum'da da, huşu uyandırıcı olan*

Öyle bir dindarlık duygusu vardır ki, bu duygu birçok şeyi tekinsiz sayar. Kişiyi körleştirebilir ama alışılmadık, başka bir yaşamın süregidiyor olabileceği köşelere bakmaya da sevk edebilir. Sofu olmayan da, eğer mankafa değilse, alışıldık varoluşunu ve görüşünü, var olan ve var olmayan şeylerin ölçüsü olarak koymaz. Hatta dinsel duygu, kendi kendini yücelten ve öte dünyasını bile gayet anlayışlı ve geçimli tasarlayan şu küstah, rahatına düşkün liberal duygunun karşısındadır. Oysa *İncil* "Işte, siz bir hiçsiniz"[452] der ve bunu söylerken hiç de insan düşmanı değildir. "Çünkü benim düşüncelerim sizin düşünceleriniz değil, sizin yollarınız benim yollarım değil"[453] diyen *İncil*'in tanrısı, hiç de şeytan gibi tasvir edilmemiştir. Bu ücralık, yani *eşikte* olmanın dehşeti her dinsel ilişkinin bir parçasıdır, aksi takdirde dinsellik olmaz. Rudolf Otto, "Tamamen Farklı"yı dinsel nesnenin alameti, "ürpertici huşu"yu da kutsalın hâlesi sayarken bu noktada ve gayet iyi anlaşılacağı üzere yalnızca bu noktayla alakalı olarak haklıdır. Karl Barth ilk dönem metinlerinde şu takır tukur gayrı liberal cümleyi sarf ederken buradan hareketle ve yine iyi anlaşılacağı üzere

452 Işaya, 41, 24.

453 Işaya, 55, 8.

yalnızca bu panzehir anlamıyla haklıdır: "Tanrısal olan, dünyaya kalıcı bir 'Hayır' der." Şu dersi verirken de haklıdır: "Dinin gerçekliği insanın kendi kendisinden dehşete düşmesidir" ve "Biz insanların en fazla düşünebileceği şey sonsuzluktur ama o da dünyevîliğimizin ölçüsünde, yani sonlu bir sonsuzluktur ancak" (*Der Römerbrief*,[454] 1940, s. 286). Tanrı diye inanılan varlık gerçi burada tümüyle dolayımlanamaz bir despotizm olarak insanî katılımdan ("federal teoloji") uzak tutulur ama bu grotesk bedel uğruna *Humanum* da, *Cur Deus homo*[455] da, fazlasıyla geçimli bir liberalizmin vardığı bayağılıktan korunur. Kilise, der Barth, insanla, yani tekevvünden ve aşkınhktan uzak yaratığın darbeleri ve düşünsel yönelımleriyle işbirliği yapıp Tanrı'ya ihanet etmiştir; Barth buna karşı, neticede despotik tanrıyla örtüşmeyen *Deus absconditus*'a[456] seslenir. Din, bilhassa da Hıristiyanlık, daha ziyade fırtınalı bir öznellik getirir ve kült nesnesine paydaş olur; Barth'ın aşırı heteronom amentüsü ise bir aracı olarak insanoğlunu, yani bizzat Hıristiyanlığın kendisini Hıristiyanlıktan uzaklaştırmak istiyor gibi görünür. Fakat nihayetinde bir Molok[457] rahibini engellemeyen, hatta onun rahipliğini teyit eden bu gayrı insanî groteskliğe, kökeninde hiç de karanlık veya irrasyonel olmayan Tertulliancı *Credo quia absurdum*'un[458] istismarına rağmen Barth'm teolojisi manidar bir ikaz içerir. Çünkü fanatik bir biçimde hürmete değer bir şeyi ve tam da dinin öznellik ilişkisinde kolayca kaybolan, yavan bir psikolojizme veya tahsilli filistenliğin dar kafalı ahlakçılık ikamesine kadar düşebilen bir alanı savunmaktadır. Tabu teolojisinin gayrı liberal unsurunun –muktedir, ondaki *Humanum*'a muktedir bir zehirsizleştirici arınmanın ardından– dinsel veya meta-dinsel hümanizme doğru çekilmesi gerekir: irrasyonel hale gelmesi için değil, tam tersine aptallaş-

---

454 Roma Mektubu.

455 "Tanrı niye insandır?" 11. yüzyılda Benediktyen keşiş Canterburyli Anselm'in teolojik eseri. Tanrının, ilk günahla zillete düşen insanın kendisiyle tekrar barışmasını ve selâmeti bulmasını sağlamak için, ona şefaat gösterebilmek için insana dönüşmesi gerektiğini ileri sürer – bunu da İsa suretinde yapmıştır.

456 Gizli tanrı. Tanrının insan tarafından idrak edilemezliği.

457 Eski Ahit'te kurbanların (özellikle çocuk kurbanların) sunulduğu put. Hep yeni kurbanlar talep eden gaddar iktidarın imgesidir.

458 İnanıyorum çünkü saçma.

maması için. *Homo absconditus*'un[459] meşru gizeminde her ne *sorun* varsa, ayrıca cemaat nihayetinde ona uygun olan bir alanda, yani psikolojikleştirilmemiş, sekülerleştirilmemiş bir krallık olarak ne elde edecekse, bu durum yalnız *Deus absconditus*'la ele alınabilir. *Mysterium tremendum*[460] denen şeyin otoriter gericiliğin ideolojisine ve onun aşağılık akıl dışılığına elverişli olabileceği ne kadar doğruysa, içkin-alışıldık kategorilerin dinsel tabakanın birinci ölçütünü oluşturdukları da bir o kadar kesindir. Bu ölçütün asla gizemcilikle ve despotik teizmle sınırlı olmaması, gerici akıl dışılığın bu ölçütle bir bağlantısının olmasının gerekmediğini göstermeye yeter. Bunun tersinin geçerli olduğu içindir ki, rasyonel panteist kimliği açık olan Spinoza şöyle der: "Tanrıya hep birden verdiğimiz Akıl ve İrade sıfatları üzerinde birkaç kelime söylemek için kabul etmek gerekir ki, bunlardan biri ve öteki Tanrının ezeli özüne uygunsa, bu iki sıfattan Akıl ve İrade terimiyle her zaman tasarladıklarımızdan çok başka bir şey anlamalıyız. Tanrının özünü meydana getiren Akıl ve İrade bizim aklımızdan ve irademizden büsbütün başkadır ve onlara ancak ad bakımından benzerler, tıpkı Köpek denilen burcun bu addaki hayvana ancak ad bakımından benzemesi gibi"[461] (*Etika I*, Önerme 17, Şerh). Dolayısıyla belirleyici olmaya devam eden, şudur: *Tamamen Farklı [imgesi], dinin nihai insanî-beşerî yansımaları için de geçerlidir.* Tamamen Farklı, insanın tanrılaştırılmasıyla birlikte özlenmiş olan her şeye de derinliğin münasip ölçüsünü verir. Tamamen Farklı olan, Prometheus'un kibri üzerinde, Prometeusçu unsuru salt bireyselliğin yavanlığından ve tabunun kıt kanaat insanîleştirilmesinden ayırt eden o salıici göksel fırtınayı estirir. Tamamen Farklı, uçurumuyla Thomas Münzer'in kibrine nüfuz eder ve onu krallığı tevarüs eden isyan mistiğine dönüştürür: "Her birimiz kaçınılmaz olarak imana vasıl olacaksak, biz cismani insanlar tanrılara dönüşeceğiz İsa'nın insan oluşuyla, onla beraber tanrının talebesi olacak, onun tarafından eğitilecek ve tanrılaşacağız." Böyle bir *regnum humanum*'un huşusu, düpedüz he-

459 Gizli insan. Bkz. s. 333, dipnot 61.

460 Heybetli gizem.

461 Çeviri Hilmi Ziya Ülken, Spinoza: *Etika*, Ülken Yayınları, İstanbul 1984 (3. baskı).

teronom bir yüceliğin ve onun insana rastlanmadığı için yukarı sayılan Yukarı'sının karşısında iğdiş edici bir teslimiyet yerine, tersine insana mahsus olanı ne kadar büyük, ne kadar azametli tasavvur etse yetmeyen, kendisi de tamamen farklı bir Tamamen Farklı'yı içerir. Böyle kudretli bir hayret, dinsel olarak tanımlanmış, ona alan açan içeriklere nüfuz ettiğinde, onları baskılayıcı olmak yerine tersine hayret uyandırıcılığa [mucizevîliğe] sevk eder. İçkin-alışıldık kategorilerin dinsel küreye aktarılamazlığı, tam da bu hamle, Pavlus'un [St. Paul] sözlerinde en yüksek insan ütopyası olarak gösterir kendini: "Gözünün görmediği ve kulağının işitmediği/ Ve insanın yüreğine girmediği/ Yani, Allahın kendini sevenlere hazırladığı bütün şeyler" (Korintoslulara 1. Mektup, 2, 9). Dinsel nesneler dünyasında mucizevîlik suretinde görünen Tamamen Farklı, burada gayet açık seçik *en has sevinç gizemidir*, dinsel, yani insanın bizzat kendinden Tamamen Farklı'yı infilâk ettiren umut içeriğinde muzaffer olur. Hıristiyanlık dinsel özne dünyası ile dinselliğin şimdiye kadarki nesnellik yanının oluşturduğu tabu arasındaki dolayımı vurgulamıştı; krallık deniyordu bu dolayıma, tanrının krallığı. Fakat asıl böyle olunca, öznel yanın nesnelliğinde bir Tamamen Farklı yükselir, en yüksek nesnenin uzamsallığıyla ilgili gizemdir bu: dinselliğin öznel yanı, şimdi bir de bunla, krallığın gizemini oluşturan bu gizemle donanır. Tanrı tanrının krallığına dönüşür ve tanrının krallığında artık tanrı yoktur; yani, bu dinsel heteronomi ve onun şeyleştirilen tözselleştirmesi tamamıyla cemaatin teolojisinde erirler, lakin bu, *o ana kadarki yaratılmışlığın, onun antropolojisinin ve sosyolojisinin eşiğini atlamış* bir teolojidir. Tam da bu nedenle din, tanrının krallığını insanların arasında ilan ederken (karş. Luka'ya Göre İncil, 17, 21), Tamamen Farklı'yı en kararlı biçimde eski Âdem'e ve eski olmuşluğa karşı konumlandırır: bu tarafta yeniden doğuş, öte tarafta doğanın yüceltilmesi anlamında yeni sema ve yeni dünya. En iyi insan toplumunu bile bir nihai ereğin aracı yapan, onu dinsel düşünüşün krallığa atfettiği, bağlarından tamamen çözülmüş olanın nihai ereği için araçlaştıran da, mucizevînin, yani bağlarından tamamıyla çözülmüş olanın bu sınır içeriğidir. Onun en iyi toplumda bile erişilmezliğini tebarüz ettiren de budur: yaratılanların aşılmamış kırılganlığı, çevreleyen

doğanın aşılmamış dolayımsızlığı. Buna bağlı olarak, *ütopyanın bütünselliğinin* dışına düşen birçok toplumsal ütopyanın kısmî iyimserliğine de karşı durur. Tabii, tüm dinlerin arzu imgesi, hele vatanı yukarı yükselten Mesihçiliğinki, varoluşun içinde kendini evinde hissetmektir, fakat varoluşu zaten ucu bucağı görülebilen ve aynı zamanda deyim yerindeyse yerel-yurtsever ereksel dizilerle sınırlamadan. Böylece din, *son sıçrayışla ve ütopyanın bütünselliğiyle nihai bağını daima koruyarak*, kendini etnikleştirmelerle ve dümdüz rasyonelleştirmelerle tüketmez; din en kuvvetli etnikleştiricisi olan Konfüçyüs'te bile ahlâkla ve ucu bucağı bellilikle tüketmez kendini. Dinin arzu içeriği, varoluşun *sırrında*, insanla ve onun arzularının sükûnuna kadar meyleden en derin arzusuyla dolayımlanan o sırda kendini evinde hissetmektir daima. *Özne, din kurucularıyla beraber, en yüksek Dış veya en yüksek Yukarısı olarak düşünülen bir tanrının nesne-gizemine nüfuz ettikçe ve onu alt ettikçe, o oranda kuvvetle, dünyevî semada veya semavi dünyada derinliğe ve sonsuzluğa hürmet dolar insanın içine.* Dinin gelişen insanîleşmesi hiç de onun ürpertisinin gerilimini yitirmesine tekabül etmez, tersine, şimdi İnsaniyet tanrısallığın, tanrılaştırılabilir bir şeyin gizemini de yüklenir, krallığın –ama hak olanın– gelecek inşası için elde eder bunu. Hatta bu yansıtma, astral mitolojinin kubbesi ve statiğiyle içinde insan olan bir evrenin ve onun derinliğinin eğitimini veren Efendi ideolojisinin açıkça imansız mahiyetine rağmen, öncelikle Mısır ve Babil'de tasvir edilen türden bir Dış'ı ve Yukarı'yı da kullanmıştır, kullanmaktadır. Dahası *Humanum*'u kapsayan ve onda doruğuna ulaşan hürmet, kendi kendisinin dinsel nesnelliğini koruyabilmek için, yani insanları yeterince büyük ve yeterince sırh düşünebilmek için, yıldızlara ibadetin yüksek tecrübesini, doğanın azametinin deneyimini taşıyan huşunun düzeltisine hâlâ muhtaçtır. Nitekim bu yabancılaşma her yerde dinin bir parçasıdır, gizemcilikten tamamen arınmış ütopyacı bakışın gözündeki dinin de parçasıdır. Dinin gizemi, –"Rab koyu karanlıkta oturduğunu söylemiştir" (I. Krallar, 8, 12)–, kadere dair fazla bilgi vermeyen bir batıl itikadın gizemi değil, kendini sürekli derinlerdeki Tekinsiz'le çevrelenmiş gören ve onu mucizevî olandan başka bir yolla çözemeyen, başka türlü dolayımlamayı ummayan bir bilen-vicdanın gizemi-

dir. Öncelikle Mesihçi imanın kavgacı ışığını ve sahiden kızıl iştiyakını borçlu olduğu *Phöbus post nubila*,[462] asla hâlihazırda mevcut bir mutabakat değildir, hele bulutları dağıtabilecek bir ahenk, hiç değildir; yalnız yurtsuzluğu almıştır onlardan. Dinin tevarüs ettiği cevher olduğunu yukarıda belirttiğimiz böylesi bir bilen-vicdan, *bütünsel umudun* gözeticisi olarak, aynı zamanda dünyanın özünü muazzam bir salınım içinde kavrar; umudun iyiliğine inandığı, etkin umudun ise iyi olmasına çalıştığı bir azametin salınımıdır bu. Burada din, insanın –kendi içindeki ve dünyanın özündeki tekinsizlik karşısındaki– korkusunun hürmetten daha derin bir yakınlıktan, daha derin bir uzaklıktan yankılanabileceği bir küreyi tanımladığı bir anlam taşıyordur.

Bu ön koşullarda, dindarca duygular hep kendi Yukarı'sma yöneldi. İnsan inandığı kudretlerin yanında olmak ister, kendini ne denli onların madunu hissetse bile. Hele, Yunanca: benzer bir malzemeden yapılmış olarak, kendiyle onlar arasında bir dolayım hissettiğinde, hele asıl, Yahudice-Hıristiyanca: daha gizli bir şekilde kendini onların sureti olarak gördüğünde. Din kurucuları gitgide kendi Tamamıyla Farkh'larına bağlanır, onu gitgide insanî ve insanlarla dolayımlanan bir içeriğin sırrına çevirirler. Bu serbest *nüfuzun* kuvveti, bu hürmetkâr *nüfuzun* çağrısı: "Beni mübarek kılmadıkça seni bırakmam" (Tekvin, 32, 27 [26]), buraya varır. Bu nüfuz esnasında kaç defa insan tanrılarından daha iyi olduğunu fark etmiştir. Nasıl da kuvvetli bir biçimde, kendinden hoşnut sıradanhğın değil, özgürleşmiş filistenlik de değil, yeni bir *gizemin* kuruculuğu doğmuştur buradan Prometeus'un yerine. Belirleyici olan ise şudur: en uzak astral-mitsel suretlerin bile, neredeyse tamamıyla apolojetik yabancılaşmalar haline gelmiş, despotik-statik bir Yukarı'nın ideolojilerine dönüşmüş olan yozlaşmalarının bile ütopyalarının sonlarına gelindiğinde, gayet belirgin biçimde, daha önce bilinmeyen bir insaniyet söz alır, söz söyler – o insaniyetin kendisi, onda olan ve onun evvelindeki bilinmezlik konuşur. Kendinde şey [numen], huşu, gizem, hatta hâlihazır dünyaya dönük 'Hayır', artık *gizli Humanum*'dan başka bir şey değildirler. Gayet iyi anlaşılacağı gibi, gizli, kendinden dahi saklı, Tamamen Farklı'nın bilinen ve içkin-alışıldık çevresinden dışarı

462 Bulutların ardında, güneş.

sıçrayışıyla farklılaşan bir *Humanum*. Varoluşun uçurumunda asla görünmeyen içerikler, dinselliğin *Ineffabile*'sinde,[463] unutmayacakları ve gömmeyecekleri timsale kavuşurlar. Bilhassa *İncil*'de, krallık olarak düşünülen, kendilerine layık bir ütopik zamanın ve mekânın tahsis edildiğine dair hep korunan umudu elde ederler. Dinsel benlik yaratılmış mevcut insanla ne kadar az örtüşüyorsa, dinsel sarılıp sarmalanmışlık kendini beğenmiş pozitivizmin, yaşamın ampirik içeriğini kuşatmasına ne kadar az denk düşüyorsa, dinsel krallık düşüncesi de niyetindeki kapsam ve içerik itibarıyla hiçbir toplumsal ütopyayla tam olarak örtüşmez. Krallık fikri, Chiliast'larda toplumsal ütopyaların yollarını son sıçrayışın hazırlığı olarak koymuş, tanımış ve teşvik etmiştir, bu fikir İncil'lerde semavi bir öte dünya olarak değil, yeni yeryüzünde yeni bir sema olarak belirir fakat öngörücü tasavvurlarında, toplumsal çelişkilerden başka çelişkilerin sona ereceği, şimdiye kadarki bütün bağlamlara dair anlayışın da değişeceği bir mutlaklık içerir. Elbette, Engels'in erken bir Carlyle eleştirisinde, içkinliğe ve papazlar güruhuna dayanan bir yapı olarak tasarlanan krallığa dair söyledikleri hâlâ doğrudur: "Ayrık bir 'Tanrının kralhğının tarihini' bina ederek sahici tarihin tüm içsel özselliğini inkâr edenler ve bu özselliği münhasıran kendi öte dünyalı, soyut, üstelik bir de uydurma tarihlerine mahsus sayanlar, insan cinsinin İsa'larında kemale ermesiyle hayalî bir sona ulaştırdıkları tarihin akışını orta yerinde kesenler, yine Hıristiyanlardır" (*MEGA*,[464] I 2, 1930, s. 427). Bu reddiye dini açıdan da öylesine doğrudur ki, bir Fioreli Joachim bile ona onay verebilir, hatta en tutkulu destekçisi olabilirdi; lâkin işte bundan ötürü, tam da bundan ötürü, toplumsal tarih ve toplumsal ütopya, hatta erişilmiş bir sınıfsız toplum bile, dinsel-ütopik krallığın *Summum bonum*'undan,[465] yeniden doğuş ve göğe yükselişteki infilakî istidadı belirleyen o infilak kadar uzaktırlar. *Krallık, çekirdek dinsel kavram olmayı sürdürür*, astral dinlerde kristal olarak belirir, *İncil*'de –istidadın topyekûn taşmasıyla– mükemmellik, ihtişam olarak. Bütün bu mutlaklıklarda, kibriyle Prometheus'u bile genişleten talepkârlığın bir kısıtsızlığı vardır ve

463 Kavranamazlık, dile getirilemezlik, (kutsallığından ötürü) ağza alınamazlık.

464 *Marx-Engels Gesammelte Werke*: Marx ve Engels'in Toplu Eserleri.

465 En yüksek iyi.

buradaki "Beni mübarek kılmadıkça seni bırakmam", inayet kavramının tevazuunda bile kaybolmaz. Çünkü inayet insan iradesinin kuvvetine uzak olsa ve çalışmanın istihkakı mahiyetinde olmasa bile, onun kavranışı sıçrayış umuduna ve en mükemmele amadeliğin onurlandırılmasına dayanır. Dinin en kalın tanrılı biçimlerinde bile duymazlıktan gelinemeyen o pasif-olmama hali bundandır işte, her mümin ürpertisindeki –yukarıdan esiyor görünse de– heybetli doymazlık *Superadditum*'u[466] da bundandır. Astral-mitsel 'yabancı' gizeminin bir krallığın yurttaşıyla ve onun olmuşlukla olan paradoksal ilişkisiyle ilgili bir gizeme dönüşmesi, onun tomurcuğu olabilmesi, bundandır. Her şeyden önce, paradoksu çok zengin olan dinsel kürenin en kuvvetli paradoksu: mutlaklık umudundaki dinsel düşüncenin tözsel bir hayalet tahtına oturması yerine önünde alan açılması için *bizzat tanrının tasfiye edilmesi*, bundadır. Bunun anlamı da şu paradokstan aşağı değildir: Dinsel krallık yönelimi, bizatihi, *nihayet kavranan ateizmi beraberinde getirir*. Ateizm, kovduğu batıl inancın yerine, onun meşkûk olumluluğu kadar kesat bir olumsuzluk koymakla yetinmediği ölçüde. Ateizm, tanrı deyince, yani *Ens perfectissimum*[467] deyince düşünüleni başlangıçtan ve dünyanın sürecinden uzaklaştırıp bir vakıa olmak yerine, olabileceği tek şey olarak, en yüksek, nihai ütopya meselesi olarak belirledikçe. Tek tek dinlerde tanrı deyince düşünülenin işgal ettiği, tanrı olarak tözselleştirilenin görünürde reel biçimde doldurduğu yer, bu görünürde reel işgalin kalkmasından sonra da ortadan kalkmamıştır. Çünkü ne olursa olsun yansıtma zemini olarak ütopik-radikal yönelimin uç noktasında durur; bu yansıtmanın metafizik bağlılaşığı da Saklı olandır, henüz tanımlanmamış-tanımsız olandır, sırrın anlamındaki reel Mümkün'dür. Eskiden tanrıyla tanımlanan yerin kendisi bir hiçlik değildir; ancak ateizm nihilizm olsaydı öyle olurdu; burada sadece teorik bir umutsuzluğun nihilizmini değil de, mümkün olan her hedef ve mükemmellik içeriğinin evrensel-maddi tahribini kastediyorum. Dünyayı kendisinden hareketle açıklamak anlamında materyalizm, salt mekanik biçimiyle, eski tanrı tözselliğinin yerini kenara köşeye itmiştir; fakat aynı zaman-

466 Azami artırılmış.

467 Mükemmel oluş.

da yaşamı, bilinci, süreci, niceliğin niteliğe dönüşmesini, *Novum*'u, tümden diyalektiği de bir kenara itmiştir. Öte yandan, mekanik materyalizm bile, en azından Feuerbach'taki haliyle, kendi "kökenini ve nesnesini" oluşturan dinsel yansıtmaları yerleştirmek için antropoloji içinde ayrı bir alan bırakmaya mecburdur. Feuerbach'ta bu, göstereceğimiz gibi, dümdüz, sabit bir antropoloji idi, tarihsiz ve toplumsuz, soyut ve genel olmakla kalmıyordu, insanın hâlihazır mevcudiyetini hemen hiç genişletmiyordu; ama yine de Feuerbach'ın antropolojik din eleştirisi, dinsel içerikleri nihilizmin yaptığı gibi hiç yerine koyarak ele almıyordu. Sahici, diyalektik materyalizm ise her türlü tanrı tözselliğinin aşkınlığını ve gerçekliğini aşar fakat bir *Ens perfectissimum* yönelimini sürecin nihai niteliksel içeriğinden, özgürlüğün krallığının reel bir ütopyasından uzaklaştırarak yapmaz bunu. İfa edilebilir olan, süreç içinde beklenebilir olan diyalektik materyalizmde kesinlikle reddedilmez, aksine, görülmedik biçimde ona yer ayrılır ve o yer açık tutulur. Bu demektir ki krallık, sekülerleştirilmiş biçimiyle dahi, hele ki ütopik-mutlak biçimiyle, *her türlü teizmden uzak olsa da Mesihçiliğin cephe uzamı olarak kalır*, evet, Prometheus'tan Mesih inancına kadar "semanın antropolojikleştirilmesinin" hep serpilerek gösterdiği gibi, *salt teizmsiz haliyle kalır*. Büyük dünya efendisinin olduğu yerde özgürlüğe alan yoktur, öyle ki tanrının çocuklarının özgürlüğü de, Chiliastik umutlardaki mitsel-demokratik krallık imgesinin özgürlüğü de yoktur. Krallığın ütopyası bir yaratıcı tanrı hayalini ve bir semavi tanrı tözselliğini yok eder ama *Ens perfectissimum*'un henüz bozulmamış kuvvesinin uçurumunun uzandığı nihai uzamı yok etmez. Tanrının varoluşu, hatta kendine mahsus bir özsellik olarak mutlak anlamda tanrı, batıl inançtır; yalnızca tanrının Mesihçi –tanrısız– krallığına iman edilir. Ateizm dinsel ütopyanın düşmanı olmaktan öylesine uzaktır ki, *ateizmsiz Mesihçilik olmaz* ilkesi, onun önkoşulunu oluşturur. Din, geçerli yönelimsel içeriğiyle tarihsel görünümleri içinde en mutlak ütopyanın, mutlağın ütopyasının serpilmesi demek olmadığı yerde, batıl inançtır. Mevcut olmayış, olmamışlık, *Ens perfectissimum*'un reel temel belirlenimidir; olmuş olsaydı, tanrı olarak tözselleştirilen krallıktan başka bir şey olmazdı. Dinlerdeki tanrı tözselliği, bu tözselleştirmeyi yapan din-

lerde (Taoizm, hele Budizm yapmazlar), dünyanın yaratıcısı veya dünyanın hâkimi anlamıyla bilim dışılık, hatta anti-bilimdir. Kendini bilimsel bilincin geri kalmışlığını, dahası öcü saçmalıklarını ortaya sermeyecek kadar iyi veya derin sayan bir iman anlayışı için de söylenebilecek şey, bu anlayışın olsa olsa azizler yortusu gibi mitolojikleştirilmiş bir umut naipliği olmasıdır – efendisiz. İnsanın tanrıya dair bilincinin tarihi, asla tanrının kendine dair bilincinin tarihi değildir ama pekâlâ ilerisiyle, yukarısıyla, derinliğiyle ucu açık olan varoluşun en mümkün cephesindeki içeriğinin tarihidir. Bütün yüksek dinler radikal özlemin cephesindeki bu yoğunluktan ve bu özlemin hedef içeriğini oluşturan *Ens perfectissimum*'un öngörücü tasavvur arayışlarından beslenmişlerdir. Öngörücü tasavvur sanatta yalnız Ön-Görünüşü koyar, katıhmsız hazzın tamamen eksik olduğu dinde ise, topyekün dahiliyle kendi benliğimizin Ön-Varoluşunu. Orada varoluş, Aşkm'ın ciddiyetine uygun olarak, dönüşür ve kurucuyu ve tanrısını kat edip yeni insanı yaratacak olan yeniden doğuşun denemesi olur. Hıristiyan kıyamet söyleminde doğanın kendisi dönüştürülür, estetik Ön-Görünüşün tüm ideal manzarasından farklı olarak, önce çöküşten geçerek yücelir. Demek *dönüşüm* dinin ateizminde, bu ateizmin üzerinde, onun küresinin nihai ölçütüdür, yine yukarıya doğru dindarca gayretten gelip tanrı adına yönelinen gibi olmak istemeye akan bir ölçüt. Yahudilik, Hıristiyanlık, en yüksek dinler olarak, bu dönüşümün yönelinen tüm ciddiyetini gösterirler; ancak dinsel vicdanla zenginleşmiş bir bilgi kavramı hakkını verebilır onun. Dinin sonu da, bu bilgiyle, mutlak umudun kavranması olarak, basitçe dinin olmaması değil –Marksizmin genişlemeleriyle– onu tevarüs etmektir, nihai 'Nereye', 'Neden' meselesini teşkil eden *Ens perfectissimum*'un meta-dinsel vicdanıdır.

Yukarıya'nın buraya yönelmiş iradesi de yaşamını İleriye'de sürdürür nitekim. Halk bir kurucunun peşinden giderken, neticede cennetteki gibi olmak istemenin peşinden gidiyordu. Cennet asla hâlihazır bir Tamamıyla Farklı olmayıp, ütopyanın yeni bir cennet olarak çizdiği yeni bir dünya olduğunda, bu *Sursum corda*[468] daha fazla geçerlidir; *Sursum corda* böylece dinsel, çün-

468 "Kalbinizi yukarı kaldırın"; yüreğinizi genişletin.

kü Mesihçi bir özün varisi, taşıyıcısıdır. Yahudiler Mesihçiliği kelime anlamıyla alıp dinselliğin, bizzat krallık inşasının temel indirgemesine dönüştürmeden çok önce de din kurucuları Mesihçiydiler. *Mesihçilik yeryüzünün tuzudur, aynı zamanda gökyüzünün de; yalnız yeryüzü değil, yönelinen cennet de aptallaşmasın diye.* Huşunun vaadini, Mesihçi yerine getirmek ister: onun *Humanum*'u ve ona uygun dünyası yalnızca alışılmadık olan, hatta adi olmayan değildir, seher ışığındaki uzak sahildir. Din kurucularının insanî kuvveleriyle kendilerini tanrılarının adına teslim etmeleri de hayli uzun sürmüştür. Tanrı tasavvurlarının tarihi fetişten yıldıza, huruç ışığına, krallık ruhuna doğru kat edene, geçip gidene kadar. İman tanrısal bir karanlığın ve göksel bir tahtın yansımalarından gelip Bilinmez'e ve 'eğleş-hele'ye yaklaşana kadar veya yaklaşacak olduğunda. Bütün dinin özünde arzu vardı, başka alanlardan daha fazla batıl inanç ve illüzyonlarla karışmıştı ama paramparça veya sınırlı bir arzu varlığı değildi bu, tamamen boş olmayan mutlak bir illüzyondu, var olmayan mükemmelleşmeyi tasarlayan deneyci bir illüzyon. Görünür olan yerine görünmez olana inanmak her dine, astral-mitsel olanlara dahi daha kolay geliyordu ve tanrısal içerik ele avuca gelir türden gerçeklikle, dinsel çıkışın o zamana kadarki insanla ve onun –bilhassa peygamberlerin yakındığı gibi– vahim haldeki dünyasıyla örtüştüğü kadar az örtüşüyordu. Tanrı adına düşünülen ve özlenen içerik hâlihazır gerçekliğe öylesine üstündür ki, realitenin tüm tözselleştirilişine rağmen gitgide, varolmayışınca tekzip edilmeyen ütopik bir ideali temsil eder. Somut ideallerin realite türünü tanımlayan bir Henüz Var olmama hali gerçi asla, hiçbir zaman Tanrının Henüz Var olmaması olmamıştır; dünya böyle ulu bir şahsiyeti, Häckel'in haklı olarak tasvir ettiği gibi gaz halinde bir omurgalıyı imal edecek bir makine değildir. Rilke, Bergson, hatta genç Gorki, değişik tarzlarda, bu tür tanrı imalatçılığıyla temayüz etmişlerdir, Lenin böylesi çabaları haklı olarak nekrofiliyle [ölü sevicihk] tanımlamıştı. Bunun ne demek olduğunu bilen bir ateizm, nebilerin sefil taklitçiliğine soyunarak tanrı imalatçılığına dönüşmez ama *tanrı tözselliği kesinkes devre dışı kalırken*, tanrının adıyla muhtelif deneylere konu olmuş bulunan ***mutlak ve bütünsel umut içeriğine*** yönelir pekâlâ. Herkesin bildiği gibi bir yığın

batıl inanç, illüzyon ve cehaletle yürütülen, bu dünyanın kavranamayan toplumsal ve doğal güçlerini öte dünyaya ait bir kaderde tözselleştiren deneylerdir bunlar. Ne var ki, bu kaderi protesto ederken onu büyüsel-mitsel bir dönüşüme uğratmak veya iyinin emrine çağırmak isteyen fakirler de olmuştu; yani dinsel fantezi asla tümüyle dünya imgesini sihirden arındırmanın başarılmasıyla değil, ancak bu fantezinin nihai yöneliminin içeriğine layık bir özgül felsefi kavrayışla bertaraf edilebilir. Çünkü bütün bunların orta yerinde bu inlemeler, niyazlar, vaazlar yaşar ve şafağa yükselir; mitsel olandaki –çok kolay teşhis edilebilir– saçmalığın orta yerinde de, yalnızca dinlerde parlamış olan hesaplaşılmayan anlam sorunu, yaşamın anlamına dair o meşkûk soru yaşar ve şafağa yükselir. Yükselirken sahici gerçekçiliği harekete geçirir; bu sahih gerçekçilik mitseldeki anlamsızlıktan o kadar uzaktır ki, her anlam, ciddiyetini ona borçludur. Bu bakımdan, –bu küreden gelen özellikle bütüncül yönelimli bir arzu hamlesinin gereği olarak–, yeni bir *din antropolojisi* kaçınılmazdır. Yeni bir *din eskatolojisinin* de, –bu kürenin özellikle bütüncül bir mükemmelliğe yöneliminin gereği olarak–, vakti gelmiştir. Her ikisi de dinsiz olacaktır ama her ikisi de insanlığın muazzam kanatlarıyla yarattığı çözülmemiş meseleleri doğrultulmuş halleriyle taşıyacaklardır. Değişken kanatlardır bunlar, birbirleriyle de uyumsuzdurlar, aptal cennetleriyle çevrilidirler aynı zamanda, fakat öte yandan insanî-toplumsal ufka dair o nadir duygunun iğvalarıyla yüklüdürler. Kadmos, Orfeus ve Homeros'un olimpik tanrıları, Mısır'ın ölüler güneşi ve Babil'in astral mitosu, Çin Tao'su, Musa veya huruç, açık seçik tanrı-insanlar olan Zerdüşt, Buda ve İsa, bu nedenle *kurucunun bir Ens perfectissimum'un deneysel müjdesine müdahalesinin artışını* temsil ederler; bu nüfuzun toplumsal vekâleti ile onların mükemmelliğinin insanî içeriği hep örtüşür. Astral mitosta kurucu kaybolur, onun tanrısı yıldız ışığının zahirindedir; Hıristiyanlıkta kurucu, müjdenin kendisidir, onun tanrısı nihayet tek bir insanî azizler dizisinde kaybolur. Umudun olduğu yerde din vardır gerçekten, fakat umudun mutlak içeriği eğilim itibarıyla bile henüz keşfedilmediğinden, ütopik mutlağın iğvaları, dinlerin fantezi çeşitlemeleri arasında da bulunur. Hepsi neticede bu mutlağa tabidirler çünkü din oldukları için, *insan bi-*

*çimli dönüşüm (krallığın kurulması) babında* artık hiç de Farklı olmayıp özlenen Aslolan'ı ifade eden o Tamamıyla Farklı'yı temsil eden Mutlak'a tabi olacaklardır.

## II. KURUCULAR, MÜJDELER VE CUR DEUS HOMO[469]

### *Yabancı öğretmen: Kadmos*

İlk ocak ne zaman yandı, bilemiyoruz. Ama hep anlatılan, ilk defa birisinin insanları çiğ yemekten her anlamda ahkoyduğudur. Bütün ilkel halkların anlatılarında yabandan gelip dinsel töreleri vesaireyi getiren böyle bir adam vardır. Çoğun mucizeler yaratan bir delikanlı, daha sık olarak bir ihtiyar, fal açmayı, runik harfleri hakketmeyi, yazı düzmeyi öğretir. Öğretmen cüce olarak da zuhur edebilir, nitekim Etrüsk destanına göre tarladan sabanla sürülüp atılmış, harflerin sırrını aktarır aktarmaz da ölüvermiştir. Çok defa, tanrıların masalarına konuk olmuş ulu bir seyyahtan bahsedilir. Keltlerde adı Ram'dır; ökseotundan vebaya karşı bir içecek hazırlamış, pişirme sanatının ve kısmet açmanın dersini vermiştir. Yunanlılarda bu suret belirginleşip *Kadmos* olmuştur; bu vakada –yalnız bu vakada– yabancının geldiği yer Fenike'dir. *Kadmos*'u Yunanlılar ziraati ve yazıyı öğreten ve tanrılara hürmet edilmesini sağlayan olarak sayarlar. Ama ona dair bundan fazlası hatırlanmaz, selâmet getirenlerin isimleri sadece hayvandan insana geçişi tamamlayanlar olarak geçer sanki. Şifa bitkileri ve şifa yöntemleri öğretisi, onları getiren Ram'ı veya Kadmos'u geride bırakmıştır. Ökse otunun kuvveti, onu gösteren adamınkinden daha önemlidir.

### *Cezbe halindeki selâmetin şarkısı: Orfeus*

Henüz belirsiz olan öğretmenler, öğretilerinin gerisinde kalırlar. İnsan suretinde sofu bir pus teşkil eden *Orfeus* da öyledir – belki yaşamış olsa bile. Müzikli selâmet getirici olarak bilinir, Yunanlılarda böyle başkaları da vardır: hepsi de şarkıyla, sitarla, lirle bü-

469 Tanrı niçin insan oldu.

yüleyen Linos, Musaios, Eumolpos, Amfion. Fakat Orfeus hem yumuşatan hem neticede cezbeye sokan kurtarıcı olarak hepsini derleyip toparlar. Bir yanıyla, mayışık da olsa sakin hoş sedasıyla Dionisosçu değil *soğutucudur*. Böylece yalnız ağaçları ve nehirleri değil ona kulak veren vahşi hayvanları da dize getirir. Onların ölüm getiren şarkısının yerine kendi kurtarıcı şarkısını koyarak sirenlere üstün gelir. Böylece özellikle yeraltı dünyasının intikam ilahelerini alt etmiştir. Orfeus ölüler ülkesinden geri dönebilen tek insan olarak saygı görür. Onun kabahati arkasına dönüp Eurydike'ye bakmış olmasıdır, buradaki dürtü de monogam aşktır, onun Dionisosçu olmayan yanının bir parçasıdır. Nitekim Orfeus daha sonra Eurydike'ye tek aşkı olarak ağlamış ve evliliğe düşman olan Dionisosçu Menadlar[470] onu parçalamışlardır. Her şeyden önce Orfeus'un Eurydike uğruna bu yakarısı Dionysosçu inanışın Heterik[471] arka planına uymaz; zira yumuşatan, açık seçik ve sadık olan, bu noktada her şeyi karıştıran, suretleri dağıtan cezbeye göre daha kuvvetlidir. Sonraki Orfeusçuların töre öğretisinde de talep edilen zühd hatta feragat, içeriğini bir kenara bırakırsak, neredeyse Apolloncudur. Buna rağmen, yaşam tanrısının öteki, *hararetli* yanı neticede daha kuvvetlidir. Müziğin sirenleri sadece susturmayıp dinlemeye de mecbur eden yumuşak hoş sedasının dağıtan cezbe haline akraba olması nedensiz değildir: Sirenler Orfeus'u anlamışlar, o da onların insanı aptallaştıran, aklını başından alan yanlarının üstesinden gelmeyi bilmiştir. Onun adı altında gelişen gerçi Yunanca, yani Apolloncu hatlar taşıyan bir inanç oldu, fakat bu inanç Yunanlı olmayan, Trakyalı Dionisos tapıncının toprağında serpildi. Pausanias'ın Orfeusçu kült mekanlara dair verdiği malûmata bakılırsa (bu ancak 6. ve 7. yüzyıllarda yayılmıştı), Orfeus'un heykelinin yanında daima Dionisos'unki de dikiliydi. Şarkıcı Eurydike'ye ağıt yaktığı için Menadlarca parçalanan şarkıcı, yine parçalanmış olan Dionisos'un bedene bürünmesi sayılıyordu. Titanlarca parçalanmış ama kalbi Athene tarafından kurtarılmıştı ve şimdi ondan, paramparça edilmiş uzuvlardan, değişken varoluşun çeşitliliğinden tekrar bir araya getirilen yeni Dionisos doğuyordu. Orfeus ise tekmeyi vu-

470 Bkz. 48. Bölüm, s. 349, dipnot 82.

471 Eski Yunan'da gizli politik ağlar, örgütlenmeler.

rup, zaten şehevi fallik efendisi olduğu doğal yaşamın ortasında duran bu tanrıya giden kapıyı açmıştı müminlere. Orfeusçu ritüeller açısından ölümle ilgili geçerli olan, burada kastedilen selâmet için de tümüyle geçerlidir: Duyusal tutkunun dışına düşmez, aksine, duyusallığın üstüne çıkmış olan bu tutkunun içine düşer. Yol, aşikâr zühddür, lâkin hedef ve içerik coşkunluğun bereketidir; Orfeusçu bahtiyarlık vaadi, yukarıya dönük iştiyaktır. İnsan kendini kötü titanik mirastan kurtarmalı ve saf bir biçimde, ondan aldığı kalbin canhlığını koruduğu Dionisos'a geri dönmelidir; fakat işte tam da Dionisosçu cezbenin teşkil ettiği bu öteki miras, ışık veya akıl varlığı olarak değil de parçalanmadan kurtarılan kalp varlığı olarak canh kalmıştır. Lokrislilerdeki[472] ve Lesbos adasındaki Orfeusçu gizem öğretisinin tamamen heterik yaşam biçimlerine geri döndürmüş olması, bununla uyumludur. Böyle çözücü, yani dağıtıcı bir Dionisos'u ilan edenin kendisinin de belirgin bir *çehreye* ihtiyacı yoktu, hatta olamazdı öyle bir çehresi. Hem Hades hem Apollon'un günü aşıldığında geriye kalacak olan tek şey, tamamen bağlarından çözülmüş yaşamın içinde eridi. Destansı Orfeus, tıpkı tanrısı gibi, pek görünmez orada: Cezbenin, çan ve zil seslerinin ortasında gözler fal taşı gibi açılır. Dionisoscu kurtarıcı, kurtardığı anda kaybolur; köpük olup gitmek, köpürtülü selâmetin bir parçasıdır.

### *Apolloncu tanrıların ve onların maiyetinin şairleri: Homeros ve Hesiod; Romalı devlet tanrıları*

Lakin haddinden fazla vahşileşen lirlere bir nizam vermeyi başardılar. Hatta az çok görünürlüğü olan iki Yunanlı şair, tuhaf biçimde gündelik tanrıları anlattılar. Tabii, heykelleşecek kadar mütekâmil, insana benzeyen tanrılardı bunlar; cezbenin tanrıları değil. *Homeros* ve *Hesiod*, der Herodot, Yunanlılara tanrılarını söylemişlerdir, yani papaz gibi olmayan, şövalyece ve şehirli tanrılarını. Onlara asla eski halk tanrılarının adlarını vermediler, dahası Herodot'un haklarında pek bir şey bilmiyor gibi göründüğü

472 Orta Yunanistan'da bir bölge. Antik Yunan tarihinde gelişmesi kuvvetli komşularına tabi kalan bu bölgenin halkının "barbarlığıyla" ilgili –savaşçılığa yatkınlıklarına da bağlı– bir imge vardı.

o tanrıları yaratmaya kalkmadılar. Yeraltı tanrılarını da Orfeusçu tanrıları da anmadılar, hele sonra büzülüp Zeus'un kartalına veya Hera'nın inek bakışlarına dönüşen hayvan-tanrıları hiç anmadılar. Gerçekten, nasıl bir yoldur, nasıl bir unutuş ve aydınlanıştır, Erechteiton'da[473] hayalet gibi dolanan tekinsiz baykuşsu mahluktan Homeros'un *Pallas Athene*'sine[474] uzanan. Bu yol, Pelasg rahip ve büyücü zümresinin çöküşüyle ve Homeros'ta tanrılara hükmeden şövalye zümresinin şiirinin ortaya çıkışıyla tasvir edilir. Hesiod'da bu şövalyece değil ama yine eğitimli olmayan bir tarzda gerçekleşir: Askra çobanı kıssalar anlatır; kara kara düşünürken büyücü muhitine değil halk inançlarına dayanır bu kıssalar. Kalchas, Teiresias gibi Pelasglı büyücü suretleri şövalye dünyasına artık pek belirsizce uzanırlar; Kalchas İphigenia'nın[475] kurban edilmesine karar vermiştir, Teiresias ise kanla baş etmeyi bilen ve Odysseus için yeraltından gölgeleri çağıran, daha önce kadın olan kâhindir. Şövalye zümresinin şiiri her şeyin üzerine oturmuş, babasoyluluğun dünyası ise tabuyu Apolloncu bir tabuya dönüştürmek üzere yeraltı dünyasının üzerine oturmuştur. Tabu hiçbir şeyin derinini bilmek istemeyen kibar-sofu bir yüzeyin tabusuna dönüşmüş, okyanusun öfkesini ve uçurumunu içinde barındıran Poseidon bile artık *Ambrosia*[476] öğleninin bir parçası olmuştur. Dahası Homeros'ta Dionisos manidar bir biçimde göz ardı edilir, keza karanlık yeryüzü tanrıçası Demeter de dikkate alınmaz; çünkü bunlar rahibe tanrıçalardır ve bilhassa derinlerin tanrıçalarıdırlar. "Altın Eos[477] aydınlanmamış kutbun Doğu kapısını açtığında ve kararıp griye döndüğünde gökyüzü": böyle doğan gün, tüm bu zifirî mahlukları Apolloncu bir sona eriştirir; artık güzelliğin, en azından şehirliliğin maskesini taşırlar. Kalchas'ın, Teiresias'ın, Orfeus'un üzerleri örtülür; 7. ve 8. yüzyılın Orfeusçu rönesansı da, her ne kadar baki kalmış köylü

473 Atina'da Akropol'de eski tanrılar ve kahramanlar adına İyon üslubunda yapılmış bir tapınak.

474 Atene'nin (veya Atena'nın) lâkaplarından biri; Atene'nin babalığı olan deniz tanrısı Triton'un kızı Pallas'tan gelir.

475 Miken kralı Agamemnon'un Truva Savaşı'na giderken kurban ettiği kızı.

476 Yunan mitolojisinde tanrıların yiyecek-içeceği, sonsuz yaşam veren madde; amber.

477 Şafak tanrıçası.

ve halk inancına bağlansa da şehir tanrılarını kaldırmamıştır. Sahici şehir tanrılarıydı bunlar, Atina'da da, yeraltındaki Numina'da da, ondan evvel bir mağarada, bir pınarda veya bir ağda da evlerindeydiler; tüm yeraltı dünyası onların ülkelerine dahil edilmiş veya Apollon'un üç ayağı[478] tarafından mağlup edilmişti. Hiçbir kadın tarafından doğurulmamış Palas Athene'nin hâkimiyeti altındaki Akropolis, polis'in tanrılarının baştan aşağı uranikleşmiş[479] dağ tapınağı olarak orada dikihr; Zeus, Apollon ve Artemis'in sunakları vardı, Hephaistos şehir[480] ve yurttaşlık hakkına sahipti, Eskülap bir kayanın oyuğunda oturuyordu, hatta Pan bile şehir yaşamına ehil yarı tanrılar ve kahramanlarla meskûn olan mağaralarından birindeydi. Atina kalesinde neleri bir araya getirdiyse, aynı Apolloncu Homerik tanrılar dizgesi Akrokorint'te, Olimpia şenlik vadisinde hatta demonik Delfi'de tekrarlanıyordu; Gaia[481] ve Satürn[482] oraya vasıl olmuşlardı, Zeus hükmünü sürüyordu. Homeros ve Hesiod demek gerçekten, *cum grano salis*, Yunanlıların tanrılarını yapmışlardır, ışıl ışıl insanlaştırılmış, şehir ışıkları altında dönüştürülmüş tanrılardır bunlar. Tabii aynı zamanda bu ilancılar, tam da onlar, epikçiler olarak şiirlerinin dışında durdukları ve ona zorla girmeye kalkışmadıkları gibi, *kendi ilan ettiklerinin de dışında* dururlar. Hesiod ikazcı olarak görünür fakat hiçbir zaman daha yüce bir alemden gönderilmiş hatta o âlem tarafından fethedilmiş olmak gibi bir iddiası yoktur. Homeros günlük tanrıları ve onların serazat neşesi karşısında Olimp'teki tanrılar masasının refiklerinden birisi olarak değil, tam bir epikçi olarak durur. Bunlar Miken saraylı tavrının bir aynası haline geldiklerinde, hiçbir rahip kastını yansıtmayan bir ayna olduklarında, anlatıcıları onlardan, Aşil, Agamemnon, Odiseus hakkında konuşurken olduğundan daha fazla kişisel yakınlık duymadan bahseder. Demek Herodot'un, Homeros'la Hesi-

478 Üç ayak mitolojide kâhinlik simgesidir.

479 Urania: Mitolojide astroloji perisi; Afrodit'in lâkabı.

480 Burgrecht, *Burg* hakkı: Ortaçağda bir şehirle çevresindeki köyler arasında yapılan ve köylülerin hizmet sunmaları karşılığında şehir yönetiminin onlara savaş halinde koruma sağladığı anlaşma.

481 Yunan mitolojisinde yeryüzünü cisimleştiren tanrıça.

482 Roma mitolojisinde ziraat ve hasat tanrısı. Yunan mitolojisindeki Kronos'a tekabül eder.

od'un tanrılara adlarını verdikleri, görevleri ve sanatları onlar arasında paylaştırdıkları, Yunanlılar için de teogoniyi[483] yarattıkları yönündeki iddiası (II, 53) aslında ancak bu nâzımlar sayesinde Olimpik panteonun artık iyice karanlık veya alacakaranlık yerel tanrıların yerini alması anlamında doğrudur. Yine de Homeros bir kurucudur, Orfeusçu Ksenofanes ve Platon Homeros'un sözümona uçarılığına karşı ne kadar itiraz ederlerse etsinler, *aydınlatmanın* bir kurucusudur. Onun semasına yalnız zümrevi bir giriş yoktur; asla sırsız olmayan, güvenilir-güvenen bir mizahın *Novum*'u gösterir kendini. Güzel'in maskesi ardındaki korkunçluk bakidir, Nietzsche bunu kısmen doğru görmüş ve bu yüzeysellikteki derinliği, bu yerel-insanî güzellikte bilinçli olarak üstü örtüleni keşfetmiştir; tanrıların ardında Moira,[484] içlerinde huşu vardır. Fakat Moira, insana benzer güzellik maskesi ve Miken kültürü üzerinden, dışsallığm bir gizemi gibi dolayımlanmıştır. Barbar büyücü tanrısal olanı bedeninde göstermek için kendisini aslan çehresine veya başka doğal demonlara dönüştürmüştü. Yunan tanrı yaratıcısı ise tersini ister: tanrılarını Apolloncu insan suretine çevirir. Tabii bu arada maskenin kenarı hep kahr, asla sanatsal dindarlığa uymayan bir zemin dışarı taşar oradan, kan sızdırarak taşar. Herhangi bir barbar dine olduğu kadar Yunan dinine de özgü olan kurban töreninde mesela: Tapmaklar kutsal mezbahaya dönerdi. Rahip şahane mermer sunağı kana bular, tanrı imgelerinin soylu sadeliği, sükûnetli azameti üzerine kavrulmuş kurbanlık hayvanların dumanı çökerdi; yalnız bal özü ve amberle nefsini köreltmeyen Olimp için kasaplık. En azından gayrı insanilik ölçüsünde bir canavarlık, ara ara Homeros'ta bile kendini gösterir: örneğin "düştüğünde yedi ayaklık yer kaplayan" Ares'te (İlyada XXI, s. 407). İnsanların ve tanrıların bahtını yazan Moira da Apollon'un günüyle hiç uyuşmaz. Ölüm yazısı, Apolloncu tanrıların insanlardan uzaklaştığı yeri gösterir; bizzat Athene, "ölümün Moira'sı mahzun kurban olarak onu seçtiyse" sevdiği insana tanrıların bile yardım edemeyeceğini söyler (III, s. 238). Moira'nın başladığı yerde tanrılar çekilirler; Hektor'un öleceği belirlendiği anda Apollon Hektor'un yanından çekilip, tanrı

483 Tanrı-tasarımı; tanrıların oluşumu/yaratılışıyla ilgili bilgiler.

484 Kader tanrıçaları.

bildiği fakat himayesi altındakine ilişmemesini sağlayamadığı Moira'ya yer açar. Apolloncu tanrıların sınırı buradadır; yaşama, güzelliğe, güne aittirler ve bunların bittiği yerde Olimpik yardım hatta varoluş sona erer (karş. W. Otto, *Die Götter Griechenlands*,[485] 1929, s. 339 vd.). Moira Homeros öncesi gece ve yeryüzü kültünden gelen, şövalyelik ve güzellik tanrılarının alt edemediği bir kudrettir; yalnız gündüzün muzaffer olan muzafferlerin arkasındaki tahtta o oturur. Hatta tüm Olimp, ölümü tanımamasına rağmen, daracık bir güzellik krallığıymışçasına uçurumun kenarındadır; kısa süren yaşam ve bahtiyarlık müddetince Moira'nın görünüşünü kapatmanın lûtfuyla. Ama bunun bedeli *ön plandaki sanat-dininin*, yücelere tırmandırılan şövalyeler ve dışsalhğın ışığıyla iyice parlamasıdır. Dışsallık olmayan Moira, bundan ötürü diyelim tanrılara düşman olan farklı bir tanrı değil, yalnızca dipsizlerin, her suret ve onun yaşam akışı için amansızca belirlenmiş uçurumun kudretidir. Moira kavranamayan, hakim olunamayan doğa kuvvetlerini falan da mitleştiriyor değildir; o asıl –insanlarla ilgili olarak– ölümün doğal gücünü ve böylelikle her şeyi boşa çıkaran kör bir kaderin gücünü mitleştirir. Yani Moira Homerosçu dinin dolayımını sağlamadığı gibi, bulmacamsı-yüzeyselliğin gündüz tanrılarının huşusunda güzellik maskesi sayesinde sağladığı dolayımı da sağlamaz. Bundan ötürü, Homeros'taki kuruculuk sanatta bir aydınlanmaydı, epik bir biçimlendirmeye kabiliyetli hatta buna mecburdu; epiğe mahsus olduğu üzere bir duhul ama aynı zamanda bir mesafeyle. Bu kuruculuk tavrındaki kendine mahsusluğa, neticede gündüzün plastiğine, kısacası insanın gününün plastiğine dayanan bir din tekabül eder; biçimlendirilmemiş olan, bu durumda biçimlendirilemez olan, suskunlukla geçiştirilir veya Moira'ya havale edilir. Buraya kadar girebilen, daha ileri gidemeyen bu müjdenin kuvveti, tanrısallaştırılan yaşam güzelliğinin ve kenara sıkıştırılan, kenarda bile üstü örtülen derinliğin kuvvetidir. Bu bol ihmalli sanat dininin karşısında hatırlanacak çok acı, çok Dionysos, hatta çok Gethsemane[486] vardır fakat bir ilk *Humanum* buradan doğmuştur. Hayvan-tanrıların,

485 Yunanistan'ın Tanrıları.

486 Kudüs'te Zeytindağı eteklerinde bir bahçe; İncil'e göre İsa çarmıha gerilmeden önceki gece havarileriyle beraber burada dua etmişti.

Mısır'ın ve taş Babil'in yıldız tanrılarının ellerinden kaçan bir *Humanum*'dur bu; onların baskısını, mitlerin içinde kalarak bile bir özneyle alt edememiştir. Çünkü Prometheus'la işaret edilen mümkün özne, hâlâ Zeus'un şahsında bir despotluğa tabiydi, tıpkı Zeus'un yine kör Moira'ya tabi olması gibi. Gene de Homeros'un inkâr edilmez aydınlanması Yunanistan'ın tanrılarının neşeye meyletmesini sağladı ve tabu insan-biçimli hale geldi.

Roma'dan, kendine mahsus, mütemadiyen tuhaf bir akıntı katıldı buna. Burada Kutsal, doğrudan doğruya en makul eylemler ve erdemlerle bağlantılıydı, onlarda mukimdi. Roma sanatın yerine *tanrısallaştırılmış kavramların Novum*'unu gösterir ve Yunanlılardaki gibi şen bir parıltıyla değil, kuru bir ciddiyetle ve inanarak yapar bunu. Yunanlılar da Soyut'u tanrısallaştırıyorlardı, Nikē'yi,[487] Dikē'yi,[488] Eirēne'yi,[489] Hygieia'yı;[490] Hesiod'da tanrıça Erin vardır, hatta çifte tanrıçadır o, kavganın tanrıçası zararlı, rekabetin tanrıçası iyidir. Fakat bunlar Yunan sanat dininde tabi konumdaydılar, Romalıların çiftçi ve geç dönem devlet dinindeki gibi pratik bir ciddiyete bürünmemişlerdi. Roma dininin destansı kurucusu Numa Pompilius her şeyden önce orman tanrıları Picus ve Faunus'u deyim yerindeyse dümdüz edişiyle ve insan kurban edilmesine son verişiyle hatırlanır; Romulus *urbs*'u[491] kurduğu gibi, Numa da onlara ve sadece onlara dayanan yasayı kurmuştur. Bu ereğin tanrıları akabinde, tıpkı büyük doğa kuvvetlerini ziraat şehrinden imparatorluğa dönüşecek olan *urbs*'unkilere kattıkları gibi eski kaynak, ağaç ve hayvan kültlerini de yuttular. En eski Roma *numina*larından[492] biri *Genius*'tur, yani insanın varoluşunu borçlu olduğu ve oğul üzerinden türün devamını sağlayan tohum. Fakat bu tanrı, fallus kültlerinden farklı olarak, faydalı üremenin ve onun kavramının tanrısıdır; her Roma yurttaşının doğum günü tanrısıdır. En eski Roma tanrıları arasında Saturnus (devlet), Ops (tarla çalışması), Terminus

487 Zafer.

488 Hak, adalet, doğruluk.

489 Barış tanrıçası.

490 Sağlık ve temizlik tanrıçası.

491 Şehirler.

492 Çoğunlukla bir doğal nesneyle özdeşleştirilen tinsel güç.

(sınır taşı) gibi icra ve fayda kavramları yer alır. Bütün bunlar çiftçi Roma'nın tanrılarıdırlar ve doğrudan doğruya faydalı olanı ifade ederler. Bunlar bir kavramsal kelimede toparlanmış çiftçilik faaliyetleridir (hasadın yapıldığı dağdaki, condere'deki hasat tanrısı Consus gibi): İşlevsel tanrılardır bunlar. Daha dolayımlanmış soyutlar ise, 6. yüzyıldan itibaren konumu kırsal ve kentsel yurttaşlığın üzerinde olan şövalye üst tabakasında, *patric*ilerde görülür; devlet dinine asıl onlar damgalarını vurmuştur. Homeros'un dininde tanrıların en yüce düzenin Pheakları[493] olarak temsil ettiği eyalet prensleri ve kale şövalyeleri tabakası ne ise, Roma'da da patrisiler, şehrin yurttaşı olan şövalyeler ve devlet görevlerinin taşıyıcıları oydu; Pheaklara ve güzellik tanrılarına pek yer kalmıyordu. Hatta, ereksel-işlevsel tanrılar Numa'nın kurumsal çerçevesinden iyice saptılar; bunlar arasında gayet şaşırtıcı olan faydacı soyutlamalar da vardı. Quietudo'nun, sükûnun bir sunağı vardı, keza Occasio'nun, alnında perçem ve ensesi traşlı tasvir edilen fırsat tanrıçasının da. Concordia'ya daha 367'de, zümreler savaşlarının bitmesinin ardından bir tapınak adandı, Spes'in[494] I. Pön Savaşı'ndan sonra, Honos'un[495] Siraküza'nın alınmasından sonra tapınakları oldu. Mens Bona,[496] tapınağına Trasimen gölü yenilgisinden sonra kavuştu; bilhassa o, Yunanlılarda görülmeyen, *sophrosyne*[497] kavramıyla da örtüşmeyen bir numendir [kendinde-şey]. Kutsal mehabetinin kuruluğuyla diğer dinlere hiç benzemeyen, teolojikleştirilmiş soyutlamalara dayanan bir kültler krallığı yükselir buradan. Bu inanç imgelerini Mommsen'in yaptığı gibi "tefekkür ve kavrayışın çok aşağı bir basamağında" görmek, onları fazla küçümsemek olur. Burada daha ziyade dışsallığın gizemi söz konusudur; bu gizem Yunan güzellik maskesiyle akrabadır fakat ondan daha tuhaf bir biçimde derinliği gizler, onu en dışsalından bir anlaşılırlıkla kuşatır. Usener *Götternamen*'de,[498] "eski çağların hassas dinsel duy-

493 Eski Yunan destanlarında mutlu yaşamıyla maruf halk.

494 Roma mitolojisinde umut tanrıçası.

495 Roma mitolojisinde onur, askerlik, şövalyelik tanrısı.

496 "İyi zihin;" akıl ve bilinç tanrısı.

497 Ölçülülük.

498 Tanrı İsimleri.

gularının soyut kavramları da kolayca tanrısallık mertebesine çıkartabilmesini sağlayan" böyle görünür klişelerdeki dinsel gücü ve sorunu isabetle kavramıştır. Bu öncelikle Roma tanrılarında böyledir, özellikle de bütün tanrıların en tuhafı olan iki başlı Janus'ta. Janus, iki tarafa açılan kapının işlevsel kavramıdır; başlangıçtır, gündüzdür, Ocak ayıdır, kısacası tanrısal soyutluktur: Bizatihi açılış demektir. Yunan baş tanrılarıyla örtüşüyor görünen üç Kapitol tanrısı Jüpiter, Juno ve Minerva da Yunan polis'inin kavgacılığı hafif, neşesi ebedi, bal özlü, amberli ve özel alanları mübarek olan güzel tanrısal varlıklarından uzaktırlar. Mommsen'in burada mükemmel saptadığı gibi, iyice soyutlamalar, kudretli, kudretle hüküm süren soyutlamalardır bunlar: egemenliğin, ahlaki terbiyenin, akhn soyutlamaları. Jüpiter de gerçi doğal belirlenimiyle görünür semadır (*sub love frigido* soğuk havanın şiirsel ifadesidir) fakat esasen yalnızca Roma'nm egemenliği tüm ülkelere uzandığı için semadır o. Elbette, semanın başka büyük efendileri de aynı zamanda pohtik tanrılardı; en etkileyicileri Babilli Marduk'tu bunların. O da sadece yıldızlar evreninin efendisi değil bir imparatorluk tanrısıydı ve tıpkı Jüpiter gibi *Bel matati*, ülkelerin efendisi sıfatını taşıyordu. Fakat Marduk Babil'in özellikle yükseğe konmuş mitolojik reflekslerinde esasen yıldızlar evreninin efendisiydi ve ancak bu sıfatıyla imparatorluğun tanrısı oluyordu. Oysa Romah Jüpiter başından itibaren imparatorluğun kendisiyle özdeşleşmişti. *Urbi et orbi*'ye,[499] Roma'ya ve yerküreye hükmediyordu; fakat birincil olarak, *Potentia*'sıyla özdeşleştiği Roma'ya, ancak onun vasıtasıyla yerküreye. Jüpiter egemenliğin hülasasıdır, Juno ahlaki terbiyenin hülasası, *Occasio* ise müsait fırsatın hülasası. Bu da Apolloncu bir dindir, ilham perileri ve onların seması anlamında değil, kesinlikle değil, fakat devlet aklı anlamında; Roma dinde nesri, hatta din olarak nesri bir yenilik olarak sunmuştur. Bu kavramsallıkta bilhassa huşu çok kuvvetli bir unsur olarak baki kalmıştır, dahası Hıristiyan alegorisinin en deneyim yüklü kaynaklarından biri buradadır. Şöyle ki: dinsel şeffaflık –şayet inanç, aşk, umut gibi soyut kategorilerin yeni anlaşılırlığı demeyeceksek– tüm ortaçağ boyunca hiç de donmuş olmayan böyle alegoriler halinde kendini

499 Şehre ve dünyaya.

göstermişti. Roma tapınaklarından aldıkları Spes ile Concordia'nın,[500] Fama[501] ile Fides'in,[502] Mens Bona ile Bona Velatudo'nun[503] nefesi hâlâ tazeydi. Nihayet, elbette Stoacı dolambaçtan geçerek, Yunan mitosunun en eğilip bükülmez mahluku olan Moira bile sanki onun tarafından dolayımlanmışçasına Romalı erekleriyle donatıldı. Roma, kaderin kendisi haline geldi, kendi başına iyi bir kaderdi bu; Yunanlılarda tanrıların üzerinde salınan şey burada devlet kısmetine indirgendi. En azından Roma'nın serpilme devrinde böyleydi; sonraki yüzyıllarda *Fatum*[504] yine pekâlâ meş'um çehresiyle, hatta ayan beyan düşman olarak bakıyordu bize. Ama stoa düşüncesinin, Roma dininin felsefî kızkardeşi olmasından sonra, kendi Zeus'unu, kendi "iyi zorunluluğunu" büyük ölçüde Roma'nın zorunluluğu olarak yorumlayabilmesi manidardır. O zamana kadar hiçbir imparatorluğun üstyapısının, 17. yüzyıl İngiltere'sinin bile (tabii çok farklı bir dinsel kurumlaşmayla) sahip olmadığı türden bir tanrıya dönük politik itimada tekabül ediyordu bu. Bu tarz kader inancının karakteristik örneği Sulla'nın sofuluğudur; karakteristiktir çünkü bu komutanın *Fortuna*'yla olan son derece bireysel ilişkisinde tüm Roma yurtseverliğinin kader karşısındaki tavrı ifadesini bulur. Sula kendini tanrıların, özellikle gizli ikili görüşmeler yaptıklarını iddia ettiği Afrodit'in sevgilisi sayıyor, kendisini neredeyse *Fortuna*'nın parçası addediyordu ve resmi bir mistik lakap olarak Felix[505] sıfatını almıştı. Moira, Roma'nın talih yıldızı ve Roma'nın zorunluluğu bir olmuşlardı; *Fatum* şimdi Roma'da en fazla tapınağa sahip tanrıydı, hatta bütün tapınaklar onundu artık. *Religio*'nun kendisi de tanrılar tarafından söylenen, emredilen anlamında *Fatum*'a geri bağlanmanın Roma dilindeki ifadesi oldu; Sezar'a ait olanla örtüşen bir bağlanmaydı bu. Her resmi antik inanç efendiler tabakasının hoşnutluk duygusudur, tanrılarla insanları birleştiren, Yunanlılarda bir güzellik alışverişi

500 Uyum ve uzlaşma tanrısı.

501 Roma mitolojisinde şöhret ve dedikodu tanrıçası.

502 İnanç, vefa, sadakat tanrıçası.

503 Sağlık.

504 Kader.

505 Latince mutlu veya talihli, bahtı açık.

içinde, Romalılarda devlet uğraşı içinde efendilerin keyiflerinin yerinde olmasının imanıdır. Bu inancı formüle edenler onun epiğini yazanlar kadar içinde, her şeyden önce de bu epikçiler kadar dışındadırlar, Romalılarda da Numa Pompilius'tan beri inancın örgütleyicileri kadar içinde ve dışında. Bu nedenle tanrıların insanlaşması, insanî yaratığın tanrılaştırılması biçiminde vuku bulur: Yunanlılarda onun güzelliği, Roma'da insanın ereksel akh ve iktidar değeri tanrılaştırılır. Güzelliğin tapmakları ve en yüksek kemale ermenin saadetini taşıyan mahluklar imparatorluğunun bir panteonu doğar: Klasik selâmetin işaretleridir bunlar.

### *Prometeus'a olan çiçek açmamış inanç ve trajik ayin: Aesyklos*

Yunanlılar yukarısının kapısını zorlayan tek birisini saptamışlardı. Bunla ilgih arzuları hiç eksik kalmadı, İkarus bunun bir örneğidir. Pegasus'la beraber göğe yükselmek isteyen Bellerophron da öyle. Fakat içlerinden sadece Prometeus hedefin önünde tökezlemedi; o bir iman kurucusu değildi kuşkusuz, kökeni itibarıyla yeraltından bir destan kahramanıydı ama sonra etrafında özel bir kült geliştirilmişti. Ateşi getiren kahraman, bütün halkların mitsel ilk öğretmenlerini isyankârca kendi kişiliğinde birleştirir. Prometeus adının kendisi ateşleyenle, alevle bağlantılı olabilir: Pramantha Sanskritçede ateş topacı demektir. O zaman Prometeus destanının çok daha sonraları devreye giren uğrağındaki gibi önceden düşünen değil, sadece kardeşi Epimeteus'un, sonradan düşünenin salim kafalı zıttı değil, fıtraten ateş topacının kendisi ve onun tanrısı olmalıdır. Aesyklos ateş motifini geniş kavramıştır: onun Prometeus'u tanrılara tahsis edilmiş bütün malları insanlara dağıtmak ister. Bu suret, ışık getirmesiyle, kükürtsüz, apaydınlık oluşuyla Yunanlı şeytan etkisi uyandırdığından, Prometeus inancı, aslında tanrıların veya karşı-tanrılarm bulunduğundan çok başka bir yerde öne çıktı. Bu nedenle, onun iman yanı bugüne dek göz ardı edildi, fiiliyatta da tapınaksız ve mantıken rahipsiz, bu haliyle de azgelişmiş kaldı. Gene de başka isimlere kıyasla çok ünlüdür: Prometeus imanı *Yunan trajedisinin dinidir.* Onun tapınağı ve ayini tiyatrodadır; Zeus tarafından Kafkaslara

zincirlenen titanın fazla teistik olmayan kültü oradadır. Aesyklos'un zincire vurulmuş Prometeus'u işte bundan ötürü Yunan trajedisinin merkezidir; diğerlerinin hepsi titanların dönüşümüne dayanırlar. Okeanidlere,[506] dünyaya nasıl müdahale ettiğini gururla haber verir: "İnsanlar bakıyorlardı ama boşa bakıyorlardı, işitiyorlar ama hiçbir şey algılamıyorlardı" (V, s. 439 vd.); üst-Kadmos olarak ışığı getirmiştir: "Tüm sanatlar Prometeus'tan gelir ölümlülere" (V, s. 490); Zeus Kafkas'taki çarmıha rağmen onun iradesini alt edemez, Prometeus geriye dönme düşüncesini bile bir kenara atar, bu çağın, Zeus'un egemenliğinin son ermesini bekler sadece. Daha şimdiden Kratos ve Bia kafadarlardan, kuvvet ve şiddetten başka onun karşısına çıkartacak bir şeyi yoktur Zeus'un, bir de egemenliğin ve parçalamanın eski amblemi olan ve her üç günde bir onun ciğerini didikleyen kartaldan; Zeus burada artık pek şehirli bir etki uyandırmaz, intikama susamış bir despot olarak görünür. Aesyklos'un Prometeus'unun Goethe'ninkiyle en az bir müştereği vardır: dünyanın efendilerine yönelik dipsiz nefret ve hor görü. Fakat bütün bunlar dinsel kürededir; yani Zeus'un tiranlığından ötürü hak ettiği kadar, hatta ondan da fazla isyanın payı vardır arka planda. Yunan trajedisi de bu yüzden bir kült olarak kaldı; bütün kahramanları parçalanmış Dionysos'un maskeleri olduktan sonra Prometeus'un maskeleri olmuşlardı. Sofokles'te edilgin halde eza çeken Ödipus bile kendi kaderi karşısında üstün konumdadır ve Kolonus'taki ihtiyarın etrafındaki şen kutsallık neredeyse o artık-Zeus-olmayanm, Prometeus'un insanı oluşturan, dünyayı ısıtan iradesini taşıyan o *grâce à l'homme*'un[507] ışığıyla aydınlanmıştır. Prometeus'un trajik maskelerinde isyan eden yalnızca parçalanmış Dionysos değil, kendi içinde mayalanan, henüz sesini çıkarmayan Dionysos'tur: Şimdiye kadar varolmuş olan semaya karşı çatışmacı bir *Pathos*'tur bu. Dionysos mabedindeki kamusal din hizmetinin bir parçası olarak sunulması tasarlanan Attika trajedisi böylece –en kesin biçimde Aesyklos'ta– Olimpos karşıtı bir peygamberliğe dönüşür. Nietzsche, *Trajedinin Doğuşu*'nda "Aesyklos'un Olimpik dünyayı kendi adalet terazisinin kefesine yerleş-

506 Yunan mitolojisinde su kaynaklarının tanrıları olan periler.

507 İnsana şükür.

tiren şaşırtıcı cüretini" över, terazide "etkinliğin/eylemin zaferi" olan Prometeus ağır basacaktır. Bu malzemenin hakikati budur, Protemeus'un müellifi Aesyklos'un üzerinden deyim yerindeyse kendi tabii henüz çiçek açmamış imanının kurucusuna dönüşmesinin temeli de budur. Onun isyanının ruhunda çiçek açmamış halde kalması gerekiyordu, çünkü birincisi Firavun'a karşı Musa'nın, Sezar'a karşı İsa'nın sahip olduğu gibi bir toplumsal misyondan yoksundu. İkincisi, bu imanın tesisi tümüyle ertelenmiş, sadece isyancı bir mitosun temâşâcı oyunu olmuştu. İsa'ya dek öte dünyaya gerçekleşen en büyük duhul için Yunanlılar sadece peygamber olmayan bir şaire ve insan olmayan bir yarı tanrıya rol dağıtmışlardı. Dinsel bir mekan olarak, Dionysos kültüne bağlı olmakla beraber kala kala trajedi kalıyordu Prometeus'a. Zeus'la gerilim, trajedinin metafiziğidir; kahramanın çöküş anında bile eski düzene Hayır'ını ve başka bir çağa, başka bir semaya daha derin Evet'ini direğe astığı savaşçı bir metafiziktir. Muhteşem bir *Hybris*'tir[508] ve ondan fazlasıdır: Acıyla temizlenir, suç ile kader arasındaki eski bağlantıları yok eden deha tarafından derinleştirilir. Prometeus böylelikle bizzat mahvolsa da, Yunan tanrılarından daha iyi bir şeyi temsil ediyordur. Olimp sakinleri arasında sadece akıl tanrıçası Pallas Athene'nin Prometeus'un arkadaşı sayılması manidardır; burada onunla uyumlu yegâne kuvve de odur.

Buna rağmen, Yunanlıların bu acil kurtarıcıya daha büyük hürmet göstermemesi şaşırtıcıdır. Nazımda da rütbesinden dolayı beklenebileceği kadar çok eser adanmamıştır ona. Aesyklos Prometeus'un trajik kültüne medhüsenalar etmiştir fakat gerek Hesiod'a gerek Pindar'a göre, keza Vergilius ve Horace'a göre de Prometeus entrikacı bir kışkırtıcıydı ve Zeus'un ateşi ondan alması öngörülü bilgeliğin bir önlemiydi. Aslında Olimp sisteminin dostu olmayan kinikler bile Prometeus'a yüklendiler – tabii kültür getirici yanıyla. Dio'nun naklettiğine bakılırsa onlar, Prometeus'a verilen cezayı, insanın dışsal fayda ve tatlara düşkünlüğünden ötürü kendini mahvetmesinin adil bir işareti olarak yorumladılar. Fakat Platon *Protagoras*'ta Prometeus'un insanlara bütün sanatları cennetten getirmediğini anlatır, hele hele de me-

508 Kibir.

denileşme açısından en önemli olan sanat için, devlet sanatı için doğru değildir bu. Tüm semayı yeryüzüne sermek isteyen Prometeus bunun yarısını bile başaramamıştı: "İnsan gerçi gündelik yaşamı için gereken bilgiyi elde etti fakat devlet bilgisine paydaş olamadı; çünkü o bilgi Zeus'taydı ve Prometeus'a Zeus'un meskenine girme izni verilmemişti, onun korkunç nöbetçileri bekliyordu orada" (*Protagoras*, 321). Komutacı hatta uranik düzenin ütopyacısı Platon, hukuk ve ahlakın Zeus'ta olduğunu ve onları herkese ulaştıranın Prometeus değil ulak Hermes olduğunu telkin eder. Köleci toplumda trajedinin kadim imgesi olarak buluna buluna acı çeken Dionysos bulundu –hak ettiği üzere–, isyankâr Prometeus değil. Antik çağ biterken bu asi çoktan tamamen unutulmuştu, selâmet ve Asklepios[509] figürlerinin eskisinden çok daha fazla aranır olduğu bir zamanda o kaybolmuştu; bundan böyle Prometeus ışığı getiren değil, olsa olsa bir kil yoğurucudur. Hatta Plotin'de aşağı bir dünya ruhunun cinslerinden birine dönüşür, öyle ki Pandora'nm oluşumunda ve Epimetheus'a gönderilmesinde payı vardır. Plotin bununla da kalmayıp Zeus'la Prometeus'un rollerini tersine çevirir; en azından, Plotin'e bakılırsa yine Prometeus tarafından yapılmış olan Pandora'nın vakasında: "Epimetheus Prometeus'un armağanını geri çevirdi deniyorsa, bu, manevi alemdeki bir yaşamı seçmenin daha iyi olduğu anlamına gelmez mi? Pandora'nın yaratıcısı, bir bakıma kendi eserine (dünyevi alem oluşumu) bağlandığı için zincire vurulmuştur; fakat bu bağ dışsaldır, Herakles tarafından kurtarılır, bu da zincirlerine rağmen kendini kurtaracak kudrete halen sahip olduğu anlamına gelir" (*Enneaden*, IV, 3, s. 14). Başlangıçta dünyanın efendileriyle mücadele eden asi böylece tamamen zıddına dönerek sonuçta dünya yaratana ve bizzat dünya efendisine dönüşür; bu da çok geçmeden, gnostik yorumuyla, şeytan demek olacaktır. Yalnızca kilise babaları, Zeus'un reddedilmesinden ve yeni dünya çağının açılmasından beri, ışığı getirene hürmet ederken onu yeni efendi karşısında fuzuli hale getirerek tenzili rütbeye de uğratmışlardır: "Hakiki Prometeus," der Lactanius, tıpkı Tertullian gibi "tanrıdır." Demek en azından Hıristiyanlarda Prometeus, trajedideki ve trajedi kültündeki yarı tan-

509 Tıp ve sağlık tanrısı.

rı yerine bir tam tanrı haline gelmiştir; değil mi ki putları yakmayı ilk emreden o olmuştu. Prometeus paganların en yüksek tanrısına muhalefet ederken bunu sadece o putlara, Yahve'ye karşı yapmıyor gibi görünüyordu; kilise babalarına bakılırsa insantanrı Prometeus, Zeus'a karşı İyi'yi temsil etmekteydi. Ta ki marifetlerini yeni efendiye karşı, yani *sadece Zeus'a karşı değil Kilise-Yahve'ye karşı* da kullanmaya devam edene kadar. Fakat bu, nihayet otoriteye karşı, onun öte dünyadaki azamisine karşı da, bir toplumsal temsil ortaya çıktığı zaman gerçekleşti. Antik çağda bir yarı tanrı olarak kalan Prometeus, yeni çağda o oranda tamama eren bir dinsel-ateist simge oldu. Nitekim şimdiye kadarki bütün din tarihinde Marx'ın şu cümlesi yazılabilmiştir ve öylece durmaktadır: "Prometeus felsefe tarihinin en güzide azizi ve şehididir." Prometeus'un oluşum halindeki burjuva-bireyci bilince tekabül eden yeniden değerlendirilmesi, Boccaccio'yla başladı; Scaliger, daha sonra Shaftesbury, en azından verili olanı aşması beklenen şairine uyarlayarak, titanı "*alter deus*"[510] olarak devraldılar (karş. s. 146 vd.). Fakat herkesten önce Bacon, ağırlıkla teknolojik-ütopik düşlerinden hareket ederek de olsa, Prometeus'u hatırlatmıştı: "Prometeus," der Bacon o zamana kadar işitilmedik bir tonda, "insanın hükümranlığının temeli olan, insanın gücünü sınırsızlığa eriştiren ve tanrılara karşı yükselten icatçı insan ruhudur"[511] (*De sapienta veterum*[512] XXVI). Sonra, *Sturm und Drang* isyanının tetiklediği tamamen devrimci dönüşüm, aynı zamanda hiçbir tanrıya nasip olmamış bir tematik sonradanolgunlaşmayla, Goethe'nin *Prometheus* fragmanında gerçekleşir: *Sturm und Drang*'ın, Eyüb'ün şikayetlerinin ve insanların tanrılarından daha iyi olduğuna dair trajik idrakin bir karışımıyla. Shelley'in *Prometheus Unbound*'u[513] tamamen bu fragmana kulak veriyordu ve titan Fransız Devrimi'ne dönüştü, Zeus'un çehresine ise manikeist iblisin hatları çizildi. Geç dönem yazılarındaki geri-

510 Öteki tanrı.

511 *Umut İlkesi*'nin İngilizce çevirisinde Bloch'un burada biraz 'serbest' bir çeviri yaptığı belirtilmiştir. Latince özgün metinde Bacon tam olarak Prometeus'un "insan türünü semaya yükselttiğinden" söz ediyordur.

512 Kadimlerin bilgeliği.

513 Zincirlerinden çözülmüş Prometeus.

ci Schelling bile, derin anlamlı bir biçimde, burada bastırılan unsuru öne çıkarır; "o olmasaydı insanda ebedî olan hiçbir şey olmayacaktı." Bastırılan unsur, meydana getiren ve kendi yabancılaşmalarını fark edebilen öznedir: "Prometeus insan türünün, tüm tanrılar alemini kendi içinden ortaya çıkarttıktan sonra kendine geri dönerek kendisinin ve kaderinin bilincine varan, tanrılara inançtaki meş'umluğu sezen düşüncedir" (*Werke* I, s. 482). Prometeus tanrıya inançsızlığın ifadesi olan tanrıdır veya bizzat dinin öznesinden fışkırdığından, asla din dışı denemeyecek olan *Hybris*'tir. Akla hayale gelmez şenliklerin iştirakçisi olan güzellikleriyle, bu insan-merkezli değil insan-biçimli güzelliğin önünde açılan uçurumlarıyla Yunan tanrı imgelerinden ziyadesiyle farklıdır Prometheus. Yunanistan'ın çiçek açmamış bir dininde: İsyankâr-insanî selâmet dininin titanıdır – ama insan için ve insan içinden titaniktir.

### *Astral mitosun balık-adamı ve ay kâtibi: Oannes, Hermes Trismegitos-Thot*

Şimdiye kadar görülen ilancılar belirsizdiler veya kenarda kalmışlardı. Son anılan kahraman bir kurucu da değil, onun düşüydü yalnızca. Lakin yarım yamalak görünmüş olanlar şimdiye dek muğlakta veya kenarda kalmış olsalar da tavırları insanca idi; cezbe halinde, Dionisosçu hallerinde dahi öyleydi. Şimdi bunun karşısına dikilenler, Yunanlıların etrafında veya onlardan çok önce, Babilli, Mısırlı kurucular, daha doğrusu nizam verenler tamamen ananevî olmakla kalmaz, bizim etimizi-kanımızı hepten görmezden gelen bir yerde dururlar. Gerek Babil tanrısı gerek Mısır tanrısı, tam da *gayrı insani*, hayvan başlı veya yıldızsı olduğu için insan-üstü sayılır. Her eski Oryantal biçim dışarıdan belirlenmiş, her muhteva içine yukarıdan dökülmüştür – hele ki kutsal, astral-mitsel içerik. O kutsallığın ilancıları buna uygun olarak kendi insanî çehrelerini gösterirler; yalnız, o çehre yabancılaşmış, suretin üzerine bir kıyafet geçirilmiştir. *Mısır* ilk öğretmenlerinden biri olarak, firavun Zoser'in mimarı ve başrahibi olarak yaşadığı tanıtlanan Imhotep'in tarihsel şahsiyetini bilir gerçi. Fakat mevcut bir çehresi olan Imhotep, bir mucize ya-

ratıcı ve büyü kitapları müellifi olarak ancak çok sonraları Mısır imanının temeline oturtulmuştur. Eski Mısır destanı, onun yanında, aslında onun üzerinden, imanın kurucusu olarak *Thot*'u nakletti, Thot insan değil tanrıydı ve baştan itibaren ibis[514] kafalıydı. Bu böyle de kaldı, sonraları sahici bir peygamber, IV. Amenophis, tektanrıcı yeni güneş diniyle baskın çıkamayınca. Ancak İskenderiye devrinde, Yunan Hermes'e eş koşulan Thot, *Hermes Trismegistos* adıyla, geriye düştü. O zaman da Mısır teosofisinin hakiki kurucusu olarak takdim edildi ama nafile, eski ay tanrısı Thot'tu o, sadece kişileştirilmişti. Lakin Thot, tanrıların kâtibi sıfatıyla, sayıların, ölçümün, geometrinin ve hiyerogliflerin tanrısı sayılıyordu. Hermes-Thot, geri dönüşe ve olmuş bitmişe raptedilmiş bu –kurucu denen– saltık hafıza, buna uygun olarak en derli toplu *gayrı insanî sükûnun* dinini öğretiyordu. Mısır ölüm imgesinde, onun inşaat sembolizminde hep yeniden zuhur eden şeyin son tutamağı başlangıçta yeryüzü tanrısı olan Osiris ve güneş tanrısı Ra'dır: Bu tutamak zamanda tekrar, mekânda ise yüce donukluktur (karş. s. 48 vd.). Nasıl güneş gün be gün aynı güneş olarak doğuyorsa, kısa ve değişkenliklerle dolu insan yaşamı da Osiris vasıtasıyla ebediyete ve değişmezliğe uzatılır: Mısır'ın doğa tanrıları aynılığın tanrıları olarak saadet getirirler. Kutsal anıtların yekpareliğinin vaad ettiği şey, donuk tanrılar Osiris-Ra, son olarak Ptah tarafından üstlenilmişti: Tüm canlı dönüşümün üzerinde selâmet getirmek üzere nizam verilmiş ölüm, olmuşluğun arzu geometrisi hüküm sürüyordu. Mısır'ın esas müjdesi bu ikincisidir; geçmişin tüm sükûnunu taşıyan bir geleceğin, o kadar bulandırılmış, o kadar değişken dünyevî düzenin hiç bulanmamış kadim imgesini temsil etmesi beklenen bir cennetin müjdesidir bu. Mısır piramidi, der Hegel, bir ölünün meskeni olan bir kristaldir; Mısır dini kendi içinde kesinlikle bir kristal değildir, o daha ziyade, dört bin yıllık bir katmanlaşmayla, çok farklı yapılanmış tanrılardan meydana gelir, çok defa aynı tanrıda bile değişen işlev farklılaşmaları söz konusudur; halk inancında grotesk tanrı Bes'in etrafında çiçek tanrıları da vardır ve hayvan-tanrıların fetiş düzlemi hep mahfuzdur. Fakat bunlar dışsal unsurlardır; bu dinin temel içeriğinin, muntazam billurlaşan düzenine ölüm

514 Ilıman iklimde yaşayan uzun bacaklı bir balıkçıl.

tanrısı Osiris'in hükmettiği o hareketsizlik ve o kesinlik suretinde, söz konusu mimarinin kristal özünü üstlendiği de fark edilmeyecek gibi değildir. Osiris elbette daha eski ve halka ait tasavvurlarda aynı zamanda bitkilerin tanrısıdır, yeryüzünü mesken tutmuştur ve mezarından verimlilik bahşeder, yaşamla ölüm arasında devridaim misali yeni üreme kuvvetiyle dirilir: Fakat onun da özü, iyi kaynaştığı ve mumya suretinde tasvir edilen dünyanın efendisi Ptah gibi, ölümdeki yaşamdır; böylelikle sabit bir devridaime akmış, heykelleşmiş bir yalıtılmışlığa girişin tanrısı olur. Mısır, Hegel'in Yunan sfenks mitosundan beri belirlediği bulmacanın dini değildir ama pekâlâ *en uç yabancılaşmanın, suskunluğun ve onun kristalinin* dinidir. Kutsallık, biçimlendirilmiş ağırlık olarak granitten ve somakiden meskeninde oturur; Mısır böylece dinde de geometrik yekpareliğin bir ifradı olur. Kesinlik, karara bağlanmış, tamamlanmış olan, ölümdeki görünüşünde karşımıza dikilişindeki gibi, hiçbir zaman bir durum olarak böylesine yüceltilmemiştir. Ptolemilerin[515] Mısır'da yerlileştirebildikleri yegâne Yunan tanrısı Plüton idi; İskender'in Zeus-Ammon denklemi kabul görmedi. Fakat Plüton, başka her bakımdan yönünü kaybetmiş bulunan geç dönem Mısır'ında Serapis adı altmda ölüm tanrısı sıfatıyla dünyanm tanrısı olabildi ve Osiris kültü de ona aktarıldı. Ölümün haşmeti esasen Mısırlıdır, olmuşluğun en yüksek düzeni de kristaldi ve öyle kalacaktır; Mısır dini en derininde onun istismarıdır. Sadece Mısır'ın suskunluğunun çok altında olan *Babil dini*, kendine has yıldız kültüyle ancak bu geometrikliğe yaklaşabiliyordu. Yıldızın kristale, dönüşümün devridaiminin de hareketsiz tekrarın basmakalıplığına sınırdaş olması gibi. Nil'de bağrında bir cesetle piramit duruyorduysa, Fırat'ta da yedi gezegene ve güneşin içinde devindiği evlere adanmış basamaklı kule yükseliyordu.

Buna uygun olarak, böyle ırak çevrelerin öğretmenleri de tuhaf görünürler. Onlar da tasavvur edilemeyecek kadar yaşlı sayılırlar, alışılmadık bir beden taşırlar, tamamen yabancı türden bir gayrı-insan havasındadırlar. Babil'in yıldız dininde birbirle-

515 M.Ö. 4. yüzyıldan sonra Mısır'da hüküm süren Makedonya kökenli yönetici zümresi. Bu dönemde antik Yunan ve Mısır kültürlerinin güçlü bir etkileşimi söz konusudur.

riyle aşinalığı olmaksızın yan yana getirilmiş, iyice canavarca kurucular görülür. Bel rahibi Berossos'un çok geç bir tarihte, M. Ö. 280 dolaylarında, nakledilen destanlara dayanarak anlattığı balık-adam *Oannes*, örneğin. Kurucunun suretine büründüğü Oannes, aslında yeraltının derinliklerinin tanrılarındandı; bu sıfatıyla denizden çıkar, bu sıfatıyla şimdiki dünyanın oluşumu hakkında, uçurumun ejderhasıyla cenk hakkında ders verir. İlk Babil krallarının destanında, Berossos'un naklettiği başka balık adamlar ve melez mahlûklar eksik değildir, onlar da Oannes'in öğretisini genişletirler. Yeraltı kökenli olmalarına rağmen, derhal kozmik-astral bir tasnife tabi tutulan grotesk kuruculardır bunlar tabii: Oannes balık burcuna aittir, onun denizinden gelir aslında. Buradaki müjde de neticede, erken bir aşamada ejderhayı öldüren Marduk'la özdeşleştirilen mutluluk ve zafer gezegeni Jüpiter'in tanrısıyla ilişkilidir. Yalnızca biraz olsun insansı olan yegâne suret, güneşin devi kahraman Gılgamış, tamamıyla yıldızlara dayanmayan bir selâmet getirici olarak belirir; tam cennetin boğasını alt etmiş, yaşam suyuna ve ölümsüzlük otuna erişmiştir ki, tabii dönüş yolunda onları kaybeder ve bütün amellerine rağmen semavi dirilişten mahrum bir ölüme duçar olur. Bundan ötürü sadece bir *yıldız tanrısı* kusursuzca gökyüzüne yerleşebilir, yalnız yukarı Jüpiter gezegenine bakınca görünen Marduk kurtarıcıdır. Uçurum ejderhası karşısındaki zaferinden sonra Marduk yeni çağın ve dünyanın hâkimiyetine erişir: Onun kendine mahsus bayramı olan yılbaşında kaderlerin idaresini ele alır, kader tabletlerine, yedi mühürlü kitaba sahip olur; Bab-il, yani cennet kapısı şehri onun kült mahallinden boy atar ve Hammurabi'nin saltanatı altmda imparatorluk tanrısına dönüşür. İmparatorluk tanrısı olarak Marduk Hammurabi sonrası dönemde eski Sümer tanrısal teslisini tümüyle bünyesine almıştır: denizlerin ve Oannes'in bildirdiği yitik bilgeliğin tanrısı Ea'yı, gökyüzünün tanrısı Anu'yu ve dünya tanrısı Enlil'i. Marduk, yeni yıl tanrısı olarak aynı zamanda ilkbaharın veya insanlığın hastalık ve sefaletten kurtuluşunun tanrısıdır. Bol selâmetçilik, bol zafer müjdesi hep bir aradadır fakat insanların çok yukarısında ve onların dışarısında bir yerdedir, sadece semada değil semanın kadim bir geçmişindedir; yılbaşı sadece kemale ermişi yansıtan hatırasıdır

bunun, en iyi ihtimalle tekrarıdır. Gerçi müjde üzerinden başka türlü bir ummanın varlığı Babil'de de Mısır'da da inkârdan gelinemez; büyük felâketten sonra rahmet peygamberliği bir insaniyet olarak geleceğe uzanır. Fakat Babil dininin inşasındaki topyekûn insan dışıhktan ve zaman dışılıktan ötürü, tekrar tanrısının kurtarıcıyla topyekûn özdeşliğinden ötürü, umut ediş sadece olmuş bitmişin döngüsü içinde, sabitlenmiş semavi saat içinde devinir. Marduk-Jüpiter, Babil'in 2800 civarlarındaki kuruluşundan beri güneşin bulunduğu boğa burcuyla özdeştir aynı zamanda: Böylece, boğa çağının takvim düzeninde, güneş yörüngesinin sabahının ve ilkbaharının hâkimi olur; böylece, çoktandır hem töresel hem astral-mitsel olarak sabitlenmiş ilkbahar noktası olur, yıldızlar o noktadan hep daha yukarı yükseliyordur. Her yılbaşında, her kralın makama çıkışında kurtarıcı tanrı aynı mahiyetiyle, yalnız değişik astrolojik takımyıldızlarda görünür. Babil'in müjdesi, yıldız tanrısı Marduk'un uçurum ejderhası Mummu Tiamat karşısındaki galibiyetine dayanır; bu müjde yukarıdan aşağıyanın yasasına, yıldız yasasına duyulan güvendir ve öyle de kalır. Tanrıyla ilgili en erken çivi yazısı, manidar biçimde bir yıldız tasviridir, benzer şekilde daha eski Babil'de, sonrasında Kaldelilerin geliştirdikleri dinsel astrolojinin başlangıçlarına rastlanır. Gökyüzünde düzenin kadim imgesi hüküm sürer, yıldız-tanrıları güden Marduk onun iyi düzen olarak ayakta kalmasını sağlıyordur; yeryüzündeki mutluluk, lütuf, selamet neticede onun evren-biçimli imgelerinden ibarettir. Bu *kemale ermiş astral mitos*, öğreti olarak da İnsani'yi içermez, onun akidesi yıldızlardaki tanrıların arasına iner, onların iyi döngüsüyle uyumlu, zararlı döngüsü karşısında tetiktir. Kolayca anlaşılacağı üzere gerçi tüm dinler gibi dünyaya vakfetmek ve insanı oraya yansıtmak anlamına gelir bu mitos, fakat onun iradesini ve benliğini koyuşunda, yalnız tamamıyla nesne olarak varolmayı isteyen bir özne vardır. Dışa doğru, taşa ve evrene doğru giden gizemli yol buradan geçer ve ne Babil'de ne Mısır'da geri dönüp özneye yönelme eğilimindedir. Astral mitosun temel öğretisi: Yukarıdaki dünya ne ise aşağıdakinin de o olmasıdır; demek insan da yalnızca yukarıdaki yani dıştaki dünyanın yansıması, hatta kopyasıdır. Nitekim astral Yukarısı dinsel öznelliğe hiçbir töz bırakmamıştır; Kafkas-

lar'a zincirlenecek kadar bile bırakmamıştır. Belirleyici özün salt nesnellik yanına indirgendiği her durumda, dinsel arketip olarak Mısır ve Babil'in etkisi hissedilir. Babil toprağında eski yıldız diniyle irtibat halinde Kaldelilerce kaçınılmaz olarak hem dışarıya hem yukarıya bağımlı bir sistem olarak geliştirilen astrolojide değil sadece. Astroloji özgürlüğe karşı düzeni böyle mitolojikleştirdi; Campanella'nın toplumsal ütopyasında da görülebileceği gibi, arka planda kuvvetli bir ışıkla. Kader tayin eden yıldızlardan hiç bahis olmadığında da Babil baki kalır, insanın olmadığı, tarihin yabancısı bir tekrarın makarası baki kalır; bilhassa ağırlıkla heteronom olan, yukarıdan hatta sadece dışarıdan belirlenimli dünya görüşlerinde böyledir. Her türden *kadercilikte*, Hıristiyanlaştırılmış hatta mekanikleştirilmiş olanda bile, astral-mitsellik saklıdır. Buna mukabil, Babil ve Mısır, sadece en sarsılmaz despot dinler olmakla kalmayıp aynı zamanda en tuhaf yabancılaşma dinleri de oldukları için, dinsel kürelerine ilk defa olarak *mehabet/yücelik* kattılar ve tam da astral-mitsel olanı fazlasıyla öznelci insan-biçimlileştirmenin karşısına koyarak yaptılar bunu. Onların insansızlıklarında aşırı dışa dönüklüğün *Pathos*'u barınır, fakat beraberinde, o olmadan öznenin ve zamanın birbirlerine düşecekleri ve kendilerini yiyecekleri bir düzenin mitsel ıslah ediciliği de vardır. Kristal ve yıldızlar, her ne kadar kurucular bu yalın astral çehre önünde mecburen kendi gözlerinde bile gülünçleşseler veya solgunlaşsalar bile bir vakitler pekâlâ müjde demektiler. Astral mitos başrahiplere gerek duyar, güneş tanrısının kafasını ters döndürüp insanlara çeviren duyuruculara izin vermez; nitekim Mısır'ın, hele çok açık biçimde Babil'in kutsal mimari eserleri, kozmik bir stereoskopinin[516] taklidiyle mükemmelliğe erişmeyi istemişlerdi. Hatta Herodot'un bahsettiği Mısır labirentleri, stilize edilmiş bağırsak veya beyin kıvrımlarının çok ötesinde, koridorlarıyla gök cisimlerinin hareketlerini taklit etmeli, yani evren-biçimli olmalıydılar; Mısır tapınak yolu, Babil kulesi zaten öyleydi. Tanrısallığı böylesine kütlesel ve geometrik bir yığınağa dönüştüren yapı ve öğretilerde ilan ve ifşa eden de, cemaat de yiter gider; kaskatı astral mitosun ve onun uzun müddet inanılan inayetinin alameti budur.

516 Görüntülerin üç boyutlu etkisi uyandıracak biçimde birleştirilmesi.

Ölçülü insan da geri durur, öne çıkmaz, kendini başkalarına dayatmaz. Mübarek tevazu ile ortalamada dengede olma meziyeti arasmda akrabalık vardır. Henüz ölçüsüz kâr güdüsünün olmadığı eski bir anlamıyla burjuvacadır bu. Nitekim maceraya yabancı mutedil tutuma, bilhassa savaşçı üst tabakanın bulunmadığı halklarda hürmet edilirdi. Ne olursa olsun, kitleleri denetim altında tutmak için tüyler ürpertici bedensel cezalar yanında muazzez bir itidal de tavsiye olunur ve cezalardan daha önleyicidir. İnsanlar sınanmış olanı, dengeliliği, her işin ölçülüsünü sever, itidale hürmet ederler. Bunun en bilinçli görünümü Çin'de, tabii feodal devrin sonunda M.Ö. 700 dolaylarında, M.Ö. 220'lere dek süren anarşik çalkalanmalar arasında ortaya çıkmıştı. Çin ancak o zamanlar sivilleşti, yeni bir efendiler tabakası, yani toprak rantının yeni bir biçimi teşekkül etti. Gerçi ailenin patriyarkal yapısı baki kaldı fakat soyluların doğuştan gelen hakları düştü, kral dışında doğuştan soyluluk kalmadı. Kral ve mandarinleri de (yeni bir tahsilliler eliti) artık kendilerini feodal-şövalye döneminin "efendileri" olarak değil de biçimsel açıdan kurtarılmış olan halkın despotik "ebeveynleri" olarak takdim ettiler. Saray tavrının yerini ölçülü tavır aldı; yaşam tarzı patriyarki tarafından ehlileştirildi deyim yerindeyse. Aranan bu Orta'nın dinsel formülasyonunu, kendisi de asla hırsa kapılmayan ağırbaşlı bir adam olan *Konfüçyüs* yaptı. Bir ahlak hocası olarak, kimseyle kıyaslanmayacak kadar savaşçılıktan uzaktır o: "İnsan olup da kavgayla yaşamaktansa bir köpek ol barış içinde yaşa". Li (edep kuralı) ibadete dönüştü, Jen (insaniyet) âdet veya gelenek demekti. Bilge adam, vahşi veya karanlık şeylerle ilgilenmezdi: "Üstadın üzerine konuşmadığı şeyler doğal olmayan görünüşlerdir, şiddet eylemleridir, fesat ve hayaletlerdir" (Lun-yü VII, 20). Keza: "Ruhları hürmetle karşılayın ama onlara mesafeli davranın; bilgelik işte ona denir" (Lun-yü VI, 20). Buna mukabil kral, feodallik-sonrası patriyarkal-merkezi "hukuk devletinin" kralı ve onun teyakkuzu dindarlığın merkezine gelir. Onu formüle etmek, dahası kutsamak için Konfüçyüs sanki yeni patriyarkal-mutlak devletin teolo-

jisi sadece bir "reform"muş gibi şahsen geçmişe el attı. Konfüçyüs kendi ahlak öğretisini feodal centilmen teamülü kılığına büründürdü, duygusal bir tavırla geleneksel töreye tutundu; yapılacak olan, "eski kralların yolunun" yeniden tesisinden başka bir şey değildi, Şu-çing'le Şi-çing'in beratlarında başka bir kural koyucu olmamalıydı. Hakikatteyse Konfüçyüs yeni patrimoniyal bürokrasinin bilgelik öğretmeni oldu; onların artık doğuştan gelen zümrevilik yerine akademik temele dayanan örgütlenmelerini, barışçılık ve akılcılıklarını öngörmüştü. Feodal-sonrası toplumla beraber feodal-sonrası bir tanrılar âlemi tezahür eder ve doğa dini özelliği baki kalmakla birlikte yüksek bir insanilik vardır onun merkezinde; kralın ahlakiliği ve onun ölçüyü gözeten vakarı gibi. Özellikle Çin'inkinin de dahil olduğu doğa dinlerinde bu biçimiyle yeni bir şeydir bu ve kurucunun kendisi, Konfüçyüs, tüm ölçülü ağırbaşlılığına rağmen yine de yüksek sesle ve açıkça *kendi adıyla ortaya çıkar*: Krahn öğretmeni ve onun Orta İmparatorluğu'nun öğretmeni olarak. Elbette, başka doğa dinleri de reisi büyüselleştirmişlerdi: Eski İrlanda'da kuvvetli bir kralın doğanm lütfunu getireceğine inanılıyordu; eski Meksika'da egemen tahta çıkarken güneşi ışıtacağına, bulutlardan yağmur indireceğine, ırmakları akıtacağına ve yeryüzüne bereket getireceğine yemin etmek zorundaydı. Eski Hindistan'da bu doğal ahenk ahlakla da bezenmişti: "Kralların günahsız yönettiği yerde," der Manu'nun hukuk kitabı, "orada insanlar ağrısız doğar ve uzun yaşarlar, ekin biçildiği anda fışkırır, çocuklar ölmez, cümle ahvadın ahvali iyi olur." Babil'de, Mısır'da kurucu değil ama bizzat egemen tanrısal onur taşıyordu, Marduk onun vasıtasıyla kutsuyordu, Horus, Osiris, Ra onun vasıtasıyla kutsuyorlardı ülkeyi. Lakin ister İrlanda olsun, ister Meksika, ister eski Hindistan, hatta isterse tabulaştırılmış devasa monarşileriyle Mısır-Babil, halkın reisi oranın doğal tanrılarının altındadır, onlar karşısında yalnızca özel bir dua gücüne sahiptir veya işte bizzat Marduk, Ra, astral mitos bunun dışında neredeyse insansızlaştırılmışken, kraliyet onurunda bedenleşirler. Konfüçyüs imanı farklıdır: Kral dünyevi doğa tanrılarının üzerinde yer alır, yeryüzüyle gökyüzü arasındaki dengeyi yalnız o temin eder. İmparatorluğun dağ ve nehir tanrıları, şehir ve taşra tanrıları kraliyet memurları sayılırlar, mandarinler gibi

alınabilirler görevlerinden. Konfüçyüs'ün kralı devletin Ortası ve evrenin Ortası gibidir: Kötü hasat, taşkın, toprak kayması hatta yıldızların fena konumlanması nizamsız hükümetin kesin sonuçlarıdır, tıpkı nizamlı hükümetin kesin olarak doğanın teveccühüne yol açması gibi. Öğretinin bu noktasında, bir kurucunun adının verilmiş ve vurgulanmış olmasının bir doğa dininde de (salt egemenliğin ideolojik yüceltiminin ötesinde) belirleyici bir değişime sebebiyet verdiği görülür. Astral mitosun kudretleri muhafaza edilmiş olsa bile, o mitos beşeri krallığın çok yukarılarına yükselmeyip de bu krallık yeryüzüyle gökyüzünün merkezi ortasına yanaştığı zaman bir din kurucusunun barutu tükenmez burada. Eski Çin dini hâlâ tamamen doğal mitlere dayanıyordu, bereket ve hasat ritüellerinde demonik-orjici idi (Çin tiyatrosu hâlâ bunun hatlarını taşır), ritüelleri ve yasaları, ölçümleri ve müziği astral nitelikliydi (ilk imparator ve ilk din hocası efsanevi Huang Ti, yıl ve takvim tanrısından başka bir şey değildir). Fakat Konfüçyüs'le beraber orjici unsur tamamen kaybolur, astral-mitsellik yeniden yorumlanıp kralla doğa arasında ahengin ölçüsünü belirleyen tarafından beşeri uyumun iktidarına yansıtılır. Şu temel öğretilerin sebebi budur: "Sema konuşmaz, o fikirlerini bir insan aracılığıyla duyurur" ve "Orta Krallığı için sadece yeryüzünde değil cennette de 'dışarısı' yoktur." En şaşırtıcı barışçıllaşmalardan biri, bir zamanlar dişil-yeraltı ile eril-göksel doğal demonlar arasında ortalığı birbirine katmış bulunan çatışmalarla ilgili olarak vuku bulur. *Y-ching*, eski *Dönüşümler Kitabı* bu çelişkileri Yin ve Yang olarak tanımlar, onlar vadi, dağ veya nehir kenarı anlamına gelirler, birisi gölgede diğeri güneştedir; Ming hanedanı devrinde, hatta çok eski şaman metinlerinde kadınla erkeğe atfedilmişlerdir. Fakat Yin ile Yang, gece ile gündüz, yeryüzü ile gökyüzü arasındaki mücadele, bu çelişki sona ermiş de olsa, tamamıyla ilksel bir diyalektikle her yerde zıtların birliğine varır; Yin ile Yang toplamda büyük dengenin, özlenen-evrensel ahengin yeryüzü ve gökyüzü kefelerine dönüşürler. Bu esnada insan dünyası, başında kral olduğu halde, artık asla doğa tanrılarına değil yalnızca *semavi fikre* tabidir artık; bu da, en nihayetinde bir Doğu Asya hususiyeti olarak, *tanrı değildir*. Belli başlı bütün dinlerde alt tanrılardan en yükseklerine uzanan, gitgide teistleşen bir üstünlük çizgisi

vardı, Çin'de tersine tanrılar yalnızca doğadadırlar ve onlara kubbe olan dünya, onların üstün dünyası teist değildir. Konfüçyüs'ten çok önce Şu-çing, *Beratlar Kitabı*'nda semavi düzeni T'ien-tao yani semanın doğru yolunda olmak olarak tanımlamıştı; Konfüçyüs'te bu keza teist olmayan, dünyada kol gezen bir normun sıyanetine dönüştü. Orta'nın son tutamağı oldu bu, kral vasıtasıyla imparatorluğun ve onun doğasının şirazesinden çıkmasını önlüyordu; T'ien-tao'ya bağlanmak bütün şeylerin kadim dengesiyle, yani selametle dolayım anlamına geliyordu. Mamafih bu noktada kurucu, astral mitostakinden çok farklı nedenlerle de olsa geri döner: Şahsiyet burada rahatsızlık unsuruna dönüşür. Dünya, insanların düzenli yaşayışlarıyla kendi dairesinde hayırla dönüp duruyordur; T'ien-tao, tıpkı aile devleti gibi, tıpkı doğanın ahengi gibi, gerçi bir öğretmene müsamaha gösterir fakat bir halk sözcüsüne ihtiyacı yoktur, T'ien-tao olunca insanın kendisinin de buna ihtiyacı yoktur. Bu, Çin'de bir din oldukça Çin'in dininde baki kalan bir hususiyet veya bir sınırdır. Ön Asya, İran, Hind kültürleri art arda en kudretli peygamberlikleri meydana getirirken Çin bunu hiç bilmez, orada hiçbir kurucu kafasını insani evren-biçimlilik ölçüsünün kutsal esenliğinin üzerine uzatmamıştır. Konfüçyüs'ün ölümünden birkaç yüzyıl sonra tanrı ilan edilmesi, semaya hulûl anlamına gelmez, yalnızca çoktanrıcı halk inancına verilen bir tavizdir; bu tarz tanrı-insan Çin tanrılarının geniş ve tabi kalabalığında özsel bir değer taşımaz. T'ien, semanın kendisi burada da bir tanrıya alan açmaz, T'ien ahlaki-fiziksel bağlamın kişileşmeyen-kapah timsali olarak kalır. T'ien-tao, aynı anda hem kemale ermiş ideoloji hem bir dinsel idealin kemali olarak durağan aile devletinin sessiz soluğunu tutar: İnsaniyet bu cennet yolunun tutulmasıdır. Astral mitos kaybolmamış fakat hem aileler ve memurlar Çin'ini yansıtan hem de *rasyonalist bir ölçü mitosuyla* onun normlarını koyan evren-biçimli bir mitosa gerilemiştir tümüyle. Bu dinsel tutum manidar biçimde Çin dışında da, sağaltıcı ortanın, barışçıllaştırılmış bir doğanın düzenleyici ölçüsünün arandığı her yerde cezbedici olmuştur. Bu, 18. yüzyılda burjuvazinin yeni feodal sefahatle, anlamsızlıkla, "doğa kanunlarına aykırılıkla" mücadelesinde bilinçli bir hal almıştı. O vakitler Konfüçyüs Çin'inin yedi bilgeler Yunanistan'ıyla, μηδέν

ἄγαν'ın, Aristotelesci μεσότης'yla yan yana gelmesi, ölçü imanının *sophrosyne* ile, 'dünya dönüyor' iyimserliğinin idil ve Arkadya ile yan yana gelmesi sebepsiz değildi. Anti-feodal bir sağduyu temelinde o zamanlar Kofüçyüs'ün Çin'inde ve onun mutedil dünyaçocukluğunda neredeyse bir sahihlik hissi tekrar bulundu ve ahmlandı; sürekli üzerinde düşünmeye değer, hak olanın gümbür gümbür gürleyen arzu imgesinde hep bir parça düzelticiydi. Konfüçyüsçülüğün her *juste milieu*'dan[517] türetilebilir olan sonradan beliren tuhaf bir imgesi devrimde bile vardır, sadece Fransız Devrimi'nde de değil; bu sonradan beliren imge Brecht'in şu cümlesinde de görünür: "Komünizm radikal değildir, kapitalizm radikaldir; komünizm ortası olandır." *Bon sens*,[518] ölçü inancı, tam Skylla ile Charibdis[519] arasından geçen yola duyulan güven, her zaman Konfüçyüs'ten nakledilen o pek gürültücü olmayan müjdenin bir unsurunu içerirler. Eleştirel mukayeseye yakındır bu unsur, demek devrimci olabilir, dengeye, sürekli gelişene yakın akrabadır, demek mesajı düzenin sofusu ve muhafazakârı da olabilir. Goethe'nin dünyanın ahengi inancında, doğru ağırlıkları koyarak her şeyi düzenleyen bir doğal varlığa duyulan inançtaki Konfüçyüsçü unsur da böyledir. Çin'de Hegel'i cezbeden ve onun bu ülkeyi Vedaların Hindistan'ının aşırılığından, Buda'nın her dünyevi ölçüden uzaklaşmış ülkesinden çok daha titiz incelemesini, çok daha yakından anlamasını sağlayan "makul yaşamın" kaynağı da buydu. Sonradan olgunlaştırılmış haliyle dahi Çin taklitçiliğinin etkisinin olmadığı görülür burada, gayet olağan hatta neredeyse gerçek olarak algılanan bir müjde vardır: Dünya, insan onu anlamayı bilirse, iyi ayarlanmıştır. Ne var ki Konfüçyüsçülüğü sadece kozmik bir ahlak nizamı değil de bir din yapan ahenk kültü, pek aşikâr olmayan bir kült olarak, zail olmuştur; T'ien-tao'daki ince olduğu kadar tercüme edilemez olan gizem zail olmuştur. İnsanların yaşamı, cennet yolunu o yaşamın kanonu yapmakla kanonik hale gelirse, o zaman bu cennet yolu Kon-

517 Makul orta.

518 Sağduyu.

519 Yunan mitolojisinde Skylla üst kısmı kadın, alt kısmı altı köpekten oluşan bir deniz canavarıdır. Bir başka deniz canavarı olan Charibdis'le beraber bir geçidin iki yakasında, denizcileri tehdit ederler.

füçyüs'te de paradokslaşır; en azından, kendi başına yalnız ve suskun olduğu için.

Ölçülü öğretmen, geri çekilen birisi olarak görünürlük kazanır. Fakat Tao'nun esas mistik öğretmeni, kayboluşuyla görünmüştü. Laotse dağ geçidinden geçip Batı'ya gitti ve bir daha görülmedi, yalnız kitabı kaldı geriye. Kişiliği artık yaşamaz, olsa olsa en tahrif edilmiş haliyle yaşar; Taocu denenlerin (aşağı türden Çinli büyücülerden ve onların müritlerinden müteşekkil bir gruptur bu) hafızasında sihirbaza dönüşmüştür. Simyacılar ve ruh çağıranlar Tao-te-çing'den, *Tao ve Yaşam Kitabı*'ndan laf öğrendiler. Laotse soylu ve bilge olarak hatırlandığı yerde bile eriyip kozmik bir surete bürünür, en değişik zamanlarda yeryüzünde görülmüş olur; böyle olunca da bir silsile saptamak mümkün olmaz. Bütün bunlar bir yana, Laotse'nin yaşamış olduğuna şüphe yoktur, Konfüçyüs'ün eski bir yoldaşıdır o, M.Ö. 6. yüzyılda yalnız bir adamdır. Kitabı belirgin kişisel itiraflar içerir: "Ben yalnız, kasvetli gibiyim, hiçbir yerde eğleşmeksizin oradan oraya savruluyorum" (bölüm 20). Fakat bu gerçekliğine rağmen bir kurucu olarak Laotse'nin üzerinde parlak bir sis asılıdır, öylesine münasiptir ki bu sis ona, eylemini eksiltir, ta eylemsizliğe vardırana dek ve siler izini. Laotse Çin aile devletinde gezgin münzevidir, töreye düşman, kültüre düşmandır, ancak idrak edilemez olanda sığınak bulur. Laotse yalnız dağ geçidinden Batı'ya gitmekle yitmez, Tao'nun yolunda sürekli görünmez olur. Gerçi Laotse tıpkı Konfüçyüs kadar açıkça adıyla, sükûnet yolunun öğretmeni olarak ortaya çıkar ama ondan da belirgin biçimde kaybolurken arz eder kendini. Bu kurucu pekâlâ bunu yapmakla şahsiyet kazanır, fakat onun şahsiyeti baktığı şey gibidir: Kendisi de kudretli görünmezliktir. Tao tutamak sağlar ve yön verir ama onun yolunda görünür bir aracı kişi, bir dil heykeli yoktur; adı anılmaya değmeyen, adı anılma onuruna tek layık olan vardır ve Laotse bilmez onun adını. Görünmezdir ve hiçlik gibidir: "Hidayete ermiş olanın da bir etkinliği yoktur, bir şeyi tutmaz o, işini tamamladığında orada durmakta ısrar etmez. Önemini başkalarına göstermeyi arzulamaz" (bölüm 77). Mutedillik ve ölçü Konfüçyüs'te olduğu gibi burada da geçerlidir, fakat ölçülülük töreye ve egemen hükümete pek de uygun değildir. "Tao'nun yordamı,

fazlalıkları atmak, eksikleri tamamlamaktır" (bölüm 77): Bu dengenin kefe ve ağırlıkları başkadır, ibresi Konfüçyüsçü adaletten farklı bir ölçüyü gösterir. Laotse'nin Tao'sunu Avrupalı kavramlarına aktarmak, Doğu Avrupa'nın herhangi bir temel dinsel kategorisini karşılamaktan daha zordur; buna rağmen, konuşulmaksızın, en kolay anlaşılabilir olan da odur. Bilgeliğe dair dinsel kategori olarak, arzuları onları unutarak yerine getiren derin sükûnla uyum içinde. Dünyevi olan her şeyi küçülten, beri yandan kendisi de küçüklük ve zarafetle, amaçsızlık ve sükûnla dolu olan büyük Pan'la beraber salınarak. Kişiliğin verdiği rahatsızlık tamamen devreden çıkınca, astral mitos Konfüçyüs'tekinden bile daha kapsamlı bir şekilde nüfuz eder, fakat Laotse'nin dünyasının astral mitosu en tuhafıdır; her yerde hazır ve nazır bir evrenin hafif soluğundan başka bir şey yoktur onda; onun evreni yayılmaksızın sonsuz, törensel bir biçimde mahduttur. Evren ölçüsüz bir mahçubiyet içinde meyil verendir, kendisi pek insani bir şey ortaya koymaksızın insani olma paradoksunun düşüdür. Bu amaçsızlığın düşsel temeline uzanan saptırılmamış bir yol, gerçi büyük ölçüde çok daha sonrasının Budist etki altmda gelişmiş olan ama yine de Nirvana'nın zaten resmedilemez olan derin uykusunu değil de Tao'nun uyanık, aydınlık sükûnunu gösteren şu Çin manzara ressamlığı tarafından çizilir. Nesnesiz, dünyası sönmüş falan değil, olmakta olan bir suskunluğun sembolleri burada, kendini korumuş olan Tao kültürünün derinlerinde, Liang Kai'de, Ma Yüan'da, Hsia Kuei'de serpilir; hepsi M.S. 1200'lerde, Laotse'den o kadar zaman sonradır ve hepsi de doyurulmuşluğun dünyevi sembollerini dile getirirler. Kimileyin kurumuş çıplak bir dal olarak görünür bu, kimileyin ay yükselirken sazlarla çevrili bir mavna olarak, kimi de bir ağacın altındaki dam veya bir şelale ya da birisinin münzevi, toparlanmış, devşirilmiş, temâşâya dalmış bir suret olarak yanı başında durup dikildiği bir kayalık olarak. Manzara resminin ifade ettiği şey, Tao'nun sonsuz-sonlu yuvasındaki nefesidir; Laotse de tam bu sükûnu, bu ağırlıksız ağırlığı vaaz etmiştir. Evreni devinim halinde tutan, sükûn içinde tutan görünmezlikten vaaz edilmiştir bu. Konfüçyüs'le aradaki farklar hatırı sayılırdır; kurucular arasındaki en saf mistiğin ve en sofu rasyonalistin farkıdır bu. Konfüçyüs kolayca uyu-

labilecek ölçüyü verir, Laotse, en zor tatbik edilecek kolayını. Konfüçyus tarihseldir, eskilere atıfta bulunmayı sever, Laotse ise tarih yorgunudur, tek bir tarihsel örnek vermez, eskiler onun için yalnızca Tao'larının çeşnisiyle mükemmeldirler. Bu ama her zaman böyledir, yani hiçbir zaman; hem kadim çağdaki hem günümüzdeki ilksel başlangıçtır, bitmez bilmezin suretindeki devamlılıktır. Tarih gibi, Konfüçyüs'e göre kanonik olan geleneksel ahlak da Laotse'ye göre değersiz, hatta yozdur: "Tao terk edilmişti ve töre ile yükümlülük vardı, devletler kargaşaya ve düzensizliğe düştüler ve sadık hizmetkârlar vardı" (bölüm 18). Keza: "Ahlak sadakat ve imanın kıtlığı ve kargaşanın başlangıcıdır, öngörü Tao'nun görünmesidir ve kargaşa başlangıç" (bölüm 38). Konfüçyüs'te devlet öğretisiyle metafiziği örtüştürecek kadar yüksek mevkide bulunan egemenlik, timsal, yasa toplamı Laotse'nin Tao'sunda fuzuli, hatta zararlıdır. Bu Tao, insana kalmış olan ve tüm dünyanın esenliğini kat eden tek şeyde, hakka dair içgüdüde yaşar. Daha doğrusu, şayet böyle bir şey söyleyebileceksek, mistik bir demokrasi içgüdüsünde yaşar: "Prensler ve krallar onun koruyucusu olabilselerdi, koruyucu sıfatlı bütün yaratıklar kenara çekilirdi. Gökyüzüyle yeryüzü birleşip en tatlı çiyi düşürür, halk kimse ona emretmeden kendihğinden hakkı bulurdu" (bölüm 32). Her şeyi çözen bir letafeti haber veren bu müjde, otoriter aile devleti ideolojisine uzaktır; Konfüçyüs'ün birtakım tavsiyelerinde görebileceğimiz kimi geçişlere rağmen, bizzat onun letafetin onura üstünlüğünü ikrarına rağmen. Laotse'de dolgun, muazzam olan her şey terkedilmiştir, bilgeliğin ayartıcı ılımlılık sanatı peyda olur, Tao –çoktandır sadece gökyüzünde değildir, çoktandır yakınlardadır artık– onun sessiz tanrısıdır, tam da hem anarşiye hem "hukuk devletine" tamamen zıt ideolojidir o. Bu en açık seçik, nihayetinde Laotse'nin merkezi düşüncesinde kendini gösterir (Konfüçyüs'le ortak noktası yalnızca sözeldir): *Tao'nun kendisinin sükûn merkezinde, arzulamama, yapmama* (w uyu, wu wei) *ilkesi*. Yapmamak kimi vakalarda Konfüçyüs'te de uygun zamanı kollamaya dönük bir hükümet ilkesi olarak methedilir ama Laotse'de asli önemdedir. Tao'nun krallığında hiçbir şey yapılmaz, müdahale darbesi onun hâkimiyetini taciz eder, onun sağaltma kudretlerini (başlıbaşına sağlıktır, kendi

başına bir edimdir bu, her defasında bir hastalığın olmasını bile gerektirmez) alır, bu kudretlerin tesirini göstereceği alımkâr sessizliği bozar. Böyle bir şey, Avrupai anlamda veya basitçe "Ya rab, sen kaldır arabayı" diyen kilise şarkısı anlamında bile sükûnculuk değildir; Tao'nun sükûnu daha naif olduğu kadar daha radikaldir de. Daha naiftir, çünkü papazca olmayan bir parça sağlıklılığı barındırır içinde, iyi inşa edilmiş olanın kendi kendini onaracağına duyulan güveni içerir. Daha radikaldir, çünkü bu güven tanrının takdiri ve onun kabulüyle değil, dünyanm daimi muaşeretiyle ilişkilenir. Oryantal bilgeliğin sakinlik halinde barınan tüm kendine mahsus sükûnculuklarına rağmen, Laotse tarzı Yapmama'yı Etkide Bulunmama'yla özdeşleştirmek yanlış olurdu. Aksine, tam da Yapmamanın, yalnızca onun, etkili olduğu düşünülür burada. Yapmak canlılığın, olgunlaşmanın, gelişmenin karşıtı sayılır – bunların ve tüm başarının anahtarı organik kendiliğindenliktir: "Yüksek yaşam eylemsiz ve amaçsızdır, aşağı yaşam eyler ve amaç güder" (bölüm 38); "Krallığa ancak meşguliyetten azade kalırsak erişebiliriz. Fazla meşgul olanlar, krallığa erişmeye yazgılı olmayanlardır" (bölüm 48). Mekanik-soyut Yapma karşısındaki bu hoşnutsuzlukta yeraltı hafızasının, bağışlayan-esirgeyen yeryüzü-ana imanının sesini işitmemek mümkün değildir; çoktan yitmiş analık hukukunun etkisi, sükûndaki kendiliğindenlik olarak Yapmama düsturunda çıkar ortaya. Tam da Laotse'nin yaşam-Tao'sunun, Çin'in analık hukukuna dayalı eski çağının imgelerini yeniden üretmesi, yüceltmesi de sebepsiz değildir: Zaten Tao, dünyayı doğuran hayvan suretinde bir dişinin kadim ismi değil midir? Yapmamak böylece Tao'daki Demeter'e bağlanır: "Derinliğin ruhu ölmez, ebedi-dişildir o. Sonsuza dek dayatır kendini ama sebat etmekte gibidir, faaliyetinde zahmetsizdir" (bölüm 6); "Çemberinde döner, güvensizliği bilmez, dünyanın anasıymış gibi dokunabilirsiniz ona" (bölüm 25); "Büyük bir krallığın kendini aşağıda tutmalıdır, o zaman dünyanın birleşme noktası olur. Dünyanın dişilliğidir o, dişillik sükûnuyla erile muzaffer olur" (bölüm 61). Demek Laotse'nin Yapmama'sı pekâlâ bir tür hâkimiyeti paylaşan etkililikle bağlantılıdır: dünyanın nabzıyla kurduğu ittifak sayesinde, anne-doğayla teması olmadan çalışan soyut teknikten hoşlanmaması sayesinde. Demek

Yapmama'nın anlaşılmış öğretisi de neticede sükûnculuğun büsbütün uzağına düşebilecek bir düstur içerir, böylece somut eyleme hiç yabancı kalmayacak, hatta devrimi vadesi gelene-hak olana açılım sayarak kutsayacaktır. Bu düstur: "Yola çıkıldı, seyahati tamamla" düsturudur; Laotse Yapmama'yı bu anlamda dünyanın somut etki gücüne doğru salınmak olarak açıklar: "Tao'ya hürmet edilir ve yaşamına değer verilirse, emirlere hacet yoktur, dünya kendiliğinden hak yolu bulur" (bölüm 51). Hatta bir seferinde Yapmama'yı Yapmaktan söz eder (wei wu wei), bununla kastedilen tamamıyla dünyanın kudretli-sessiz ritmiyle uyumun tesisidir. Çayın rayihası, şiddet ediminden, kabalıktan ve gürültüden uzak, bu dinsel evrenin içinden geçer; anti-Barbarus[520] burada en dünya sofusu bir imana dönüşmüş, hâkimiyetin ve selametin anavatanının peyzajı olmuştur. Yapmama'yı Yapışın içinde devindiği barış, Laotse'nin Tao'sunun, herhangi bir yerden dünyanın dışına düşmeksizin, görünmezliğin bereketi olarak görünmesini sağlar; en zayıfta en kuvvetliyi, en ehemmiyetsizde, hatta neredeyse namevcutta en önemliyi görebileceğiniz bir berekettir o. Bundan ötürü Laotse'nin Tao'ya atfettiği birçok teşbih arasında şu da vardır: "Otuz tekerleğin parmağı bir tekerlekte buluşurlar; tekerleğin kullanılabilirliği onların hiçliğindendir. Kil yapılır ve ondan kaplar imal edilir; kapların kullanılabilirliği kilin hiçliğindendir. Bir evin meydana gelmesi için duvarda kapılar ve pencereler açılır; evin kullanılabilirliği onların hiçliğindendir. İşte bunun için: Varoluş sahiplik sağlar, var olmamak kullanılabilirlik" (bölüm 11). Bu Var olmamak da evren dışı değildir elbette, dünyadan yüz çevirip amaçsızlığa dalmak ne kadar Nirvana'hktan uzaktıysa o da o kadar uzaktır; boşluk olarak Tao da, tekerlek parmağının ifade ettiği gibi dünyanın ortasında yaşar. Onun Var olmayışı varoluşa aykırı, hatta onla insicamsız bile değildir, daha ziyade sürekli hakiki –mülayim ve tatsız– varoluştaki görünmezliği tasvir eder. Tao boşluğu müstesna-olmayanın boşluğudur, ama her defasında aynı zamanda müstakil olmayanın ve müstakillikten geri dönenin de: "Büyük dolgunluk boş gibi görünmelidir, böylece etkisi tükenmez olur... Saflık ve sessizlik dünyanın yönünü doğrultan ölçülerdir" (bölüm 45). Tao öğretisi böylesi

520 Dilin yanlış kullanımlarına karşı kitaplar.

bir dolgunluk ve sessizlik halinde dünyada hüküm sürer; dünyadan arındırılmış ama yine baştan aşağı dünyayla dolu. Müjde, evren-biçimli olmaya devam eder: "İnsan yeryüzünü örnek alır, yeryüzü gökyüzünü örnek alır, gökyüzü Tao'yu örnek alır, Tao'nun örneği de kendisidir" (bölüm 25); evrensel ahenk, tutamak sağlar. Tao da semanın üzerindeyse, aşkın bir şey yok demektir, aşkınlık mütemadiyen dağılarak, Laotse'de hem kökeni hem hak olanın normunu ifade eden bir ritimle, örnek alınanların kopyaları içinde dolanıyordur. Böyle bir dünya varlığı ve yakın-varhk olarak Tao politik-teolojik açıdan da bir tanrıdır; alışılan anlamda efendilikten uzak, azametsiz bir tanrı: "Tüm mahlûkları giydirir, doyurur, tanrıyı oynamaz" (bölüm 34). Tao-teçing'de sadece bir yerde (bölüm 4, orası da tahrif edilmiştir) bir yüksek efendiden (Di) söz eder, ister semavi tanrı ister yüksek eski çağın tanrı-kralı olarak anlaşılsın; fakat tam orada en büyük yücelik Tao'yla koşullanarak temsil edilir, Tao da ondan evvelki yücelik olarak. Patetik olmayan bir dünya ahengi Efendi'ye ihtiyaç duymaz, doğanın kendisi de Laotse'de öyle eski bir kültürdür ki, Efendi'yi oynaması gerekmez. Eğer böyleyse, bu Tao'nun hiçbir insanın kılına zarar gelmesine mahal vermemesi gerekirdi; yoldan sapmaların olmadığı bir dünya olurdu bu. Çin dinsel metnine herhalde en fazla nüfuz etmiş olan Richard Wilhelm, Tao'yu "kendi-için-olmak"la aktarmak ister (*Tao te King*, 1915, s. XX), ancak nasıl sağlıklılar hastalığı varsayamazsa, bu Hegelci kavram da burada bir süreci varsayamaz. Yine de Tao'da diyalektik vardır, yalnızca eriştiği belirlenimin kendisi tarafından sürekli aşılmasının diyalektiği değil, çemberde dönenmenin, 'kendi-için-olma' akışının diyalektiği vardır: "Hep akış halinde, yani bütün ıraklarda; bütün ıraklarda, yani kendine geri dönerek" (bölüm 25). Fakat Tao her şeyden önce katışıksız sükûn içinde katışıksız kendiliğindenlik olarak kalır, insan-varlığın özdeşleşerek tutunduğu hâkimiyetin ana-zeminindedir. Ne var ki bu insan-varlığı, doğru yolda olduğu müddetçe yaşamının basbayağı dünyanın temeli tarafından yaşanacağı, yolun bizzat onun tarafından geçileceği kadar özdeş hale gelirse dünyanın temeliyle, insan-varlığı kendini geliştiren, doğaüstüne çıkan bir öz olmaktan çıkar. Böylece daima insansız bir panhuman'ın [tüm-insanlığa ait] para-

doksu dayatır kendini; insanlar her şey gibi hatta bizzat Tao'nun yüksek varlığı gibi onun içinde kaybolurlar. Ummaya değecek bir şey olmaksızın tüm umutlar, varoluşsuz tüm oluşlar, doğanın ebedi hâkimiyetinin gizli etkinliğine, bu tanrısız tanrısallığa gömülü olmalıdır. "En yüksek yaşam boşluk olarak görünür, en büyük sesin sedası yoktur" (bölüm 41): Tao'da özneler, tıpkı seslerin büyük ahenk içinde kaybolması gibi kaybolur, tıpkı sağlık gibi hissedilmez, tıpkı mütemadilik gibi işitilmez olurlar.

### *Müjdenin bir parçası olan kurucu: Musa, onun huruç tanrısı*

Bilhassa yoğun, coşkun hatip destansılıkla perdelenemez. Nakledilen imgesinde bedensel olarak mevcuttur, gerçek sesi fabllarını delip geçer. Bir halkın kölelikten kurtuluşunun ilk önderi olan *Musa*, böyledir. Musa tarihte bir kişilik edinmiş ilk kurucudur ve insani açıdan en görülebilir kurucu olarak kalmıştır, bir adamdır. Aslında sadece İsrail kabile isimlerini hatta belki daha geriye giden Kenan tanrılarını temsil eden İbrahim, İshak, Yakup gibi onu da destana dönüştürmek için nafile uğraşılmıştır. Zaten Musa'nın eserinin ön tarihini teşkil eden Yusuf'un hikâyesinin bile destana dönüştürülerek çözeltilmesi, tam anlamıyla başarılamamıştır. Yusuf'un, ağabeylerinin kıskandığı bir küçük kardeşin gezginlik fablına dahil olması gerekmişti. Hatta Yusuf'un, Batı ülkesinde batan bir Babil ışık tanrısı olan Temmuz'un[521] bir çeşitlemesi olması gerekmişti. Fakat şimdi anlaşılıyor ki, Yusuf hikâyesinde ve bu şansölyenin[522] kişiliğinde bile tarihsel gerçeklik payı bulunabilir. Çünkü Yusuf Mısır hakkında, icat edilmiş veya salt Batı yakasına dayanan bir destan şahsiyetinin bilemeyeceği bir şeyler bilir. Onun hurucun yüzyıllarca gerisine giden hikâyesi dikkat çekici derecede Mısır'ın yerel rengini taşır: atama ve resmi kıyafet giyme ritüelleri (Tekvin, 41, 42) onda da gayet ayrıntılı ve doğru aktarılmıştır, Mısır kilisesinin toprak sahipliğine dair verdiği havadisler de doğrudur (Tekvin, 47, 22 ve 26). Demek o kadar es-

521 Tammuz, Baal.

522 Yusuf firavun tarafından Mısır valisi yapılmıştı. Bloch Almanya'da başbakanlık mevkiine verilen adı kullanarak ironi yapıyor.

kiye dayanan Yusuf hikâyesi bile Musa ve hurucu bir fablda çözeltmeyi sağlayacak emsali sunmaz; her ne kadar Mısırlıların bu hadiselerle ilgili şimdiye dek bilinen anlatımı eksik ve şüpheli olsa da. Sami kökenli Mısır şansölyeleri vardı ve ancak 1887'de Teall el Amarna'da bulunan kil levhalar, Kenan krallarının müstevli "İbri"lere[523] karşı firavundan yardım dilendiklerini kanıtlıyor. Ancak Musa'nın boynuna Yusuf'tan daha cömert bir destan çelengi takılır; mit araştırmalarının, özellikle Babillilerin, bizzat ördüğü bir çelenktir bu. Oysa şimdiye dek hiçbir halk, tarihsel-reel bir temele dayanmaksızın, gönüllü denebilecek şekilde, kendi kölelik ve aşağılanma günlerini hikâye etmemiştir. Oysa şimdiye dek hiçbir halk kendi kurtuluşunun ve kölelikten çıkarılışının ayrıntılarını hiç yoktan hayal etmemiş veya ilkbahar güneşi ile kış arasındaki mücadeleyi kendi mücadelesiyle karıştırmamıştır. Ne var ki mit araştırmacıları, özellikle pan-Babilci olanlar, bunu tıpkı daha da büyük bir hayalcilikle İsa'nın tarihine yakıştırdıkları gibi, kadim İsrail tarihine de yakıştırdılar. Musa, Batı ülkesinin firavununun öfkesinden kurtulmasını sağlayan kamış sepet nedeniyle, onlara genç güneş ve ilkbahar tanrılarının oluşturduğu bir mitler dizisinin benzeri olarak görünmeye yazgılıydı. Çocuk Adonis, çocuk Horus, çocuk İsa da tıpkı onun gibi kış devlerince takip edilmiş, muhtelif genç güneş tanrıları da tıpkı onun gibi dar bir sığınakta, bir sandıkta veya mağarada saklanmışlardı. Musa'nın eserinin kendisinden, Huruç'tan da, Babil kaynaklı güneş destanına yol verildi: "Mısır'dan kurtuluş, kış ejderhasından kurtuluşa dair dünya yılı mitosuyla aynı anlamdadır" (Jeremias, *Babylonisches im Neuen Testament*,[524] 1905, s. 120). Mısırlıların Kızıldeniz'de boğulması bile bu nedenle Pan-Babilci kulaklarda Marduk'un yeraltı şeytanı Tiamat'la mücadelesi gibi, ejderhayla mücadele motifinin çınlamasına yol açtı. Radikal bir İncil eleştirisi, bu pan-Babil'den farklı olarak ve onunla kıyaslanmayacak bir ciddiyetle, hatta büyük filolojik hamlelerle Musa'yı tarihten silmeye çalıştı. Her defasında canlı bir şahsiyet olarak de-

523 İbr, Arapçada bir akarsuyun bir yakasından ötekine geçmek anlamına gelir. Filistin'e Fırat'ı geçerek geldikleri için Yahudilere "nehri geçen" anlamında İbriler, sonra İbraniler denmişti.

524 Yeni Ahit'te Babil kaynaklı unsurlar.

ğil ama yeni bir tanrıyı duyuran, özgün bir din kuran birisi olarak silmeye çalıştılar. Kenitik[525] denen bir hipoteze göre (karş. Budde, *Die Religion des Volkes Israel biz zur Verbannung*,[526] 1900) Musa Yahve'yi kaçışından sonra evlenerek içine girdiği Keniler kabilesinden almıştır. Kenilerin otlakları Sina'daydı (belki şimdi sönmüş bulunan volkanın çevresinde), Yahve'ye (muhtemelen, sürükleyen veya esen demekti) kadim zamanlardan beri volkan tanrısı olarak tapıyorlardı. Yahve'nin kendisi böyle intihal ise, on emrin de Musa'ya ve İsrail'in çocuklarına ait olmaması şaşırtıcı olmayacaktır. İncil eleştirisinin radikal mübalağacısı ve anti-semit havarisi Wellhausen'e göre dekalog [on emir] Kenanilere dayanır. Yahudi rahipler onu, ibadet hükümleriyle beraber, Kenan'dan devralmışlardı; çok sonraları, ancak Kirus'tan[527] sonra on emir Musa'ya atfedilmiş, sadece ifade biçimi değil tüm içeriği de tahrif edilmiştir (Wellhausen, *Israelitische und jüdische Geschichte*,[528] 1901). Bunun sonunda, İncil eleştirisinin fazlasıyla radikal çözeltisi içinde, Musa'dan ve eski İsrail'den geriye, kutsal taşlar ve ağaçlardan, envai çeşit yerel tanrıdan, atalar kültünden, insan kurbanlardan, Kenan adetlerinden ve geç dönem Babil destanlarından müteşekkil, herhangi bir merkezden yoksun, karmakarışık bir dinler bohçasından başka bir şey kalmaz. Yahudi dinlerinin kurucuları peygamberlerdir ve Musa, Yahve, Huruç, On Emir, somut olarak, Habil ile Kabil'den daha tarihsel değildirler. Lakin burada tuhaf bir şey olur: İncil eleştirisinin tam da rahiplerin sonraki uydurmalarını ve tarihi geriye götüren müdahalelerini bertaraf ettiği yerde, bizzat Musacılıktaki sahiden yabancı unsurları açığa çıkarttığı yerde, tam da orada, Musa'nın özgünlüğü İncil eleştirisinin zaferlerinden ve mübalağalarından evvel hiç olmadığı kadar belirginleşir. Evrim teorisinin insanla hayvan arasındaki farkı bulanıklaştırmaması, aksine öncekinden çok daha belirginleştirmesi gibi, İncil dışı kaynaklar ve unsurlar bir mik-

525 Keniler, Ürdün'ün doğu yakası ve Negev'de yaşamış göçebe bir halk, İsrail halkının öncülü olan on bir topluluktan biri.

526 Sürgün öncesinde İsrail halkının dini.

527 M.Ö. 6. yüzyılda kadim Ortadoğu'yu hakimiyeti altına alan Pers krah. Düzen ve istikrarı temin etmiş, bütün inançlara karşı hoşgörülü olarak bilinmiştir.

528 İsrail ve Yahudi tarihi.

tar bilineli beri İncil daha da özgün ve biricik görünür. Muhtemelen, Musa Sina tanrısını Kenanilerden devralmıştır, fakat olduğu gibi kalmamıştır o tanrı. Hiç kuşkusuz, ritüel nizamı bir yana, On Emir sonradan Kenan'dan yapılmış ilaveler içerir, fakat esas ana gövdenin ne Kenan'da ne dünyanın herhangi bir yerinde bir eşi vardır. Musa'yla beraber dinsel bilinçte bir sıçrama gerçekleşti, onu hazırlayan da o zamana kadarki dinlere, dünya sofuluğunun veya astral-mitsel kaderin dinlerine en aykırı bir hadiseydi: *isyan*, Mısır'dan huruç. Musa, sözgelimi Nemrut olarak veya kendisini azametle öne çıkartan bir büyücü olarak değil de *karşı çıkarak, ilk heros eponymos*,[529] bir dine adını veren ilk kurucu oldu. Zerdüşt'ün savaşçı dini gibi, Buda'nın evren-dışı dini gibi sonradan çıkan başka itiraz dinlerini, Avrupalılar ancak huruç arketipinden anlayabilirler. Keza kurucu figür olarak Musa, kendi öğretilerinin kıyısında değil, mesihçe içinde duranların hepsinin prototipini sunar.

Köleleştirilmiş bir halk, dua etmeyi öğreten zarurettir burada. Bir kurucu da, angaryacıların bir bekçisine vurarak zuhur eder. Başlangıçta *acı* ve *isyan* vardır, onlar imanı baştan özgürlüğe giden bir yola dönüştürürler. Kenanilerin devraldığı Sina tanrısı Musa sayesinde yerel bir volkan tanrısı olarak kalmadı, *hurucun ruhu* oldu. Volkan tanrısı harekete geçirildi ve belirli öfkeli-kabaran hatları hariç karakteri değiştirildi. Yerel tanrı kendi toprağından koparılıp teurjist[530] Musa eliyle, kökeni itibarıyla ona yabancı bir halkı Sina'dan ayak basılmamış topraklara, ayak basılmamışın ihtişamına götüren buluta ve ateş sütununa dönüştürülür. Nasıl huruç tanrısı Kenani değil de Musaca ise, *On Emir'in esas gövdesinde* de Musa'nın bir yaratısı mahfuzdur, Kenanilerin veya daha uzağa gidersek eski Babil'in büyük efendisi Hammurabi'nin bir ahlak nizamı değil; Hammurabi'nin [M.Ö.] 2100 civarındaki kanunlar kitabının On Emir'le ortaklığı, *Corpus juris*'in[531] Kant ahlakıyla ortaklığı kadardır. On Emir'e ilaveler yapıldığına şüphe

529 Bir halka, bir şehre ya da bir coğrafyaya adını veren tarihsel ya da mitsel kişilik.

530 Tanrı ve eser/yaratı kelimelerinin bireşimine dayanan bu Eski Yunanca kavram, evrensel ve doğaüstü güçlere vakıf olmayı ve onları kullanmayı anlatır.

531 Roma hukuku külliyatı.

yoktur; "komşunun karısını arzulamayacaksın" emrinin bedeviler arasında manası yoktur, keza Şabat tatilinin de. Her ikisi de yerleşikliği ve Kenani ziraatçı köylülerin düzenli iş gününü varsayar, zaten yedinci günün kutsallaştırılması bilhassa geç vakitte, Babil'deki iltica döneminde gerçekleşmiştir ve kökeni Kaldelilere dayanır. Ancak Musa'nın formüle ettiği kesintisiz cemaat etiği Kenan'da mevcut değildi. Çünkü bu etik, Kenanlıların çoktan sınıflaşmış zirai kültüründe tefsiye edilmiş ama göçebeler arasında henüz tamamen kökü kurumamış olan ilkel komünist şartlardan kaynaklanır. "Komşunu kendin gibi seveceksin" (Matta'ya göre İncil, 19, 19) gibi bir cümle, On Emir'in böyle bir tanesinde yoğunlaşmasının ilkel komündeki başlangıcı da henüz bilinçsizdi; Musa'nın eseri bunun bilincine varılmasını ve neredeyse göz kamaştırıcı bir timsale dönüşmesini sağlar. İsrail tarafından da hatırda böyle tutulmuştur, sadece Kenan'ın ortasında değil tersine şimdi İsrailli fatihler tarafından devralınan Kenan ekonomisinin karşısındadır. Kenan'ın önlerinde buldukları kulak[532] ahlakına ve Baal dinine başka bir öz nüfuz etmiş ve her türlü ahmlanmasma rağmen asla tamamen teslım olmamıştır (karş. 1. Cilt, s. 598 vd.). Samuel'in Nasırahlarmdan kıldan göçebe gömleğiyle Vaftizci Yahya'ya kadar, onlarla sıkı sıkıya bağlantılı, çöl dönemine "İsrail çocukken" (Hoşea 11, 1) diye, "İsrail'in gelinlik zamanı" diye bakan peygamberler, hafızalarını da güçlerini de Musa'nın kuruculuğundan, On Emir'den ve hurucun tanrısından alırlar. Musa olmasaydı peygamberlerin ayağını basacağı zemin olmazdı, evrenselci hale gelen en yüce peygamber ahlakı bile hurucun önderinin ve onun kutsanmış halk fikrinin süregiden itkisini yansıtır. Musa'nın bu girişimiyle, selametin pagan dinlerde, özellikle astral-mitsel olanlarda, tümüyle kemale ermiş dışsal hedefi oluşturan içeriği değişmiştir. *Sona ermiş hedefin* yerini *şimdi daha edinilmesi gereken vaad edilmiş hedef alır*; *görülebilir doğa-tanrının* yerine *adaletin ve adaletin krallığının görünmez tanrısı belirir*. Tabii, şayet peygamberlik değilse de Eyüb Kitabı (Kenan'da o kadar az iyi şey olmasından sonra, vaadlerin o kadar az yerine gelmesinden sonra) Musa dinine çok başka bir şeyi, kendisinin inkârını katmamış mıdır? Onun müjdesini geri çevirerek,

532 19. yüzyılda Rusya'da iyi halli köylülere verilen ad.

infialle – yalnızca firavuna veya Baal yahut Bleial'e değil, görünüşteki adaletin Yahve'sine infialdir bu. Elbette, Eyüb'ün isyanının içeriği budur; ne arkadaşlarının çürük dürüstlükleri ve geleneksel ahenkleri, ne de Yahve'nin eşsiz yüceliğini haber veren fırtına kurtarabilir, bir vakitler azametle ilan edilen-ilan eden tanrının adaletine olan inancı. Gayrı insanileşmiş teokrasi, artık kısıtlanmış olmak istemeyen teba zihnine kendini dayatamaz. Buna rağmen, o denli geç ve coğrafi açıdan da Yahuda'nın kenarında ortaya çıkmış olan Eyüb Kitabı dahi, hakiki Eski Ahit olarak veya karşı-Musa'daki Musa olarak baki kahr. Eyüb'ten de önce İncil metninin papazlarca elden geçirilen biçimi bile bu metindeki yıkıcı hatları, en azından İsrail'in çocuklarının homurdanışını, Yahve'nin eylemlerinin vaadleriyle, yani İşaya'nın nihayetinde onu İsrail'in azizi olarak yüceltmiş olmasıyla ölçülmesini saklayamadı veya unutturamadı. Fakat bu homurdanma tanrının kendi idealiyle ölçülmesiydi. Musa'da hep vardır bu: [İsrailoğulları ile Yahuda'nın çekiştiği] Meriba sularında (Sayılar 20, 13), Yahve'nin halkını kurtaracağından duyulan şüphede (Çıkış, 5, 23), methedilen diyara henüz kemal bulmamış bir melek [onun "didarı"] değil de kendisi ulaştırsın diye Yahve'ye dua edilmesinde (Çıkış, 33, 15). Musa melek yerine Yahve'de ısrar eder, *Kidduş haşem*'le, çehreye bürünmüş ismi kutsayarak yapar bunu: "Eğer varlığın bize eşlik etmeyecekse, bizi buradan çıkarma."[533] Ne var ki, bu çehre Eyüb'ün reddettiği Yahve adaletinin çok yukarısındadır, öyle ki neredeyse eski Sina şeytanından başka bir şey kalmaz ondan geriye: "Çehrenin nuru," manidar biçimde, Mesih'in, yani son Yahve'ye veya Yahve adı altında inanılanların sonuncusuna giden yolda bağlanılan önderin sonraki sıfatlarından biridir. Hiçbir din kendi tanrısının yüceltiminde, hatta ütopikleştirilmesinde Musa'nınki kadar katmanlaşmamıştır, fakat bunların hepsi de onun *huruç tanrısı* kavramında saklıdır. Musa'nın tanrısı Kenan'ın vaad edilmesidir veya tanrı değildir. Eyüb'ün, İbrani Prometheus'unun isyanı bile oradan kaynaklanır, bundan ötürü çok farklı bir keskinliği, herhangi bir başka dinde tanrıyla çekişme bahsinde olduğundan çok farklı bir tözselliği vardır. Hu-

533 Huruç, 33, 15. Martin Luther *İncil* çevirisinde burada "varlık" yerine "çehre" kelimesini kullanmıştır.

ruç Eyüb'de radikalleşir. Hem de sadece Yahve'nin kendi adaletinin ve adaletin krallığının idealiyle ölçülmesi anlamında değil, Yahve'nin yerine gelmeyen vaadini temsil ettiği, bilinmeyen Kenan'a doğru *bizzat Yahve'den huruç* anlamında: "Biliyorum, kanımın öcünü alacak olan hayattadır ve sonunda benim tozlarımdan dirilecektir. Masumiyetimin şahidi benle olacak ve beni günahtan kurtaranı kendim için, kendi gözlerimle göreceğim, başka birisinin gözleriyle değil" (Eyüb, 19, 2-27, Bertholet düzeltmeh çevirisi).[534] Nakledilirken mahvedilmesi herhalde sebepsiz olmayan bu metindeki Mesih inancı, onun ütopyası uğruna Yahve'yi de terk ediyordur. Fakat Musa Kenan'daki tanrıyı, tanrıdaki Kenan'ı ilan etmiş olmasaydı, Eyüb'ün ne şikâyet etmek için dili ne de asi umudu için ışığı olacaktı. Musa'nın itkisi, geç meydana çıkan, daha doğrusu geç dile getirilen Mesihçilikle beraber tüm Eski Ahit'in bütünlüğünü sağlar. Bu Mesihçilik de, bilhassa o, ilan edenin huruçla ve ülke vaadiyle, vaad olunan ülkeyle kendini ve halkını dahil ettiği bir müjdede sakhdır.

### *Musa veya dinde ütopyanın, ütopyada dinin bilinci*

Metinde bastıran ve insanı sindiren çok şey yığılıdır. Ama işte tam da bu ilave edilmiş olan, sürekli yaratıcı olan memnuniyetsiz bir imana dayatılmış olandır. İsrail'in çocukları bir boyunduruğu çıkarıp atmışlar ve firavuna "Bırak halkım gitsin" diyeni takip etmişlerdi. İlk rabbilerin M.Ö. 450 dolaylarında, Pers sürgününden dönüşten sonra bir halkı yahtmalarını ve bir arada tutmalarını sağlayan *yasa*, Musa'nın itkileri arasında yer almaz. İsraillilerin Kenan'dan devraldıkları ve Baal demek olan, yüksek tahtındaki *efendi tanrı* kültü, hiç mi hiç yer almaz orada. Dini, her efendi sınıfın reçetesi uyarınca halka mahsus tutulması gereken Baal'dir o. Tüm afyoncu papazların ilk imgeleri olan Eyüb'ün arkadaşlarının kendi üsluplarıyla tanrıya itimatlarını bağışlayışlarındaki bayağılık ve basmakahp laflara dayah geleneksellikle. Huruç

534 "Resmi" İncil çevirisinde (bkz. Sunuş) bu bölüm şöyledir: "Ben ise bilirim ki kurtarıcım diridir ve sonunda toprağın üzerinde dikilecektir. Ve ben derim, bu beden yok olduktan sonra, o zaman etim olmaksızın Allah'ı göreceğim; Ben onu kendimden yana göreceğim. Ve gözlerim onu görecek, ve bir yabancı gibi değil."

tanrısı farklıdır, peygamberde efendi ve afyon düşmanlığını korumuştur. Her şeyden evvel, o zamana kadarki tüm pagan tanrılarından farklı olarak statik değildir. Çünkü Musa'nın Yahve'si, en baştan kendisinin her seferinde nefes kesen, her türlü statikliği anlamsızlaştıran bir tanımını verir: "Ve Allah Musa'ya dedi: Ben, ben olacak olanım" (Çıkış, 3, 14).[535] Yasa ve Baal ilavelerinden farkh olarak, böyle üst düzey Mesihçi bir tanımın ilk metne ne zaman yerleştirildiği burada önem taşımaz. Çünkü gerek dilsel gerek düşünsel açıdan ne kadar karmaşık görünse de, anlamı herhangi bir papaz nizamnamesinden değil, başlangıçtaki huruç ruhundan çıkmadır. *Eh'ye aşer eh'ye*, olacak olduğumu olacağım, çokanlamlıhğına ve eklenmişliğine rağmen, Musa'nın yönelimini saklamayan, onu ele veren bir isimdir. Yahve'nin kendini tanımlayışı çokanlamhdır, çünkü *eh'je*'nin dayandığı *haja* fiili hem varolmak hem [dönüşerek/gelişerek] olmak anlamına gelebilir, eklenmiştir çünkü ancak daha geç dönemin teolojisi, telaffuzu yasak olan Yahve sözünün yerine böyle bulmacalı bir söz koyabilirdi. Yine de bu ilave otoktondur, zira reel bir yönelimin, Sina'nın yerel tanrısını Kenan'ın temsil ettiği geleceğe, kendi uzak yurduna doğru hareket ettiren aynı yönelimin yorumudur. Bu noktanın biricikliğini tartmak için, onu başka bir yorumla, başka bir tanrı adı, Apollon hakkında sonradan yapılan yorumla karşılaştırın. Plütark (*De EI apud Delpos*, *Moralia* III), Delfi'deki Apollon tapınağının kapısı üzerine EI işaretinin hakkedilmiş olduğunu aktarır; o bu iki harftin hurufi yorumunu yapmaya çalışır fakat en nihayetinde EI'nin hem dilbilgisel hem metafizik açıdan aynı şeyi, yani tanrısal varlığın zamansızlığı ve değişmezliği anlamında 'Sensin'i ifade ettiği sonucuna varır. Buna karşılık, *Eh'ye aşer eh'ye* daha Yahve'nin görünüşünün eşiğine, geleceğin varoluşun sıfatı olduğu, günlerin bitimindeki bir tanrıyı koyar. Delfi'de, keza tanrının huruç tanrısı olmadığı her dinde, böyle bir başlangıç ve son tanrısı aptalca olurdu. Zaten zaman olarak tanrı ile, Mısır-Babil tesirli İncil'in yaradılış öğretisindeki gibi başlangıç veya köken olarak tanrı arasında bir gerilim vardır. Çok iyi ve tamamlanmış olarak tasvir edilen dünyanın *Deus Creator*'u[536] ile

535 Bu çeviride kullanılan Türkçe İncil'de: "Ben, ben olanım."

536 Yaratıcı tanrı.

Musa'nın halkına ilan ettiği *Deus Spes*'in[537] dünyası, ancak rabbilerin teolojisinde (sonra da Hıristiyan kilisesinin şiarında) tamamen özdeş hale gelir. Oysa peygamberler yaratıcı tanrıya nadiren değinirler, değindiklerinde de insanın sahnesini hazırlamayı amaçlayan olarak anarlar onu –bu çok önemlidir ve böylece *huruç tanrısı* kavramına sadık kalınır: "Çünkü gökleri yaratan Rab, dünyaya şekil veren ve onu yaratan, onu pekiştiren ve onu boşuna yaratmayan, üzerinde oturulsun diye ona şekil veren Allah şöyle diyor" (İşaya, 45, 18). Henüz Musa'nın yaradılış hikâyesinde insanlar arasında bir tanrısal krallık olarak konan bu hedef tanımı, peygamber tarafından misilsizce vurgulanır ve hatırlama burada tamamen öngörüye dönüşür: "Eski zamandan beri önceki şeyleri anın, çünkü Allah benim ve başkası yoktur; ben Allahım... sonu başlangıçtan ve henüz olmayan şeyleri kadimden bildiren" (İşaya, 46, 9 vd.). Daha sonra genişletilen ve Kabala'da gnostik bir nurlanma mistiğine dönüşen yaradılış mistisizminde bile, huruç ve vaad tanrısı asla nihai gücü elden bırakmamıştır. Dünyanın başlangıcına ve tanrının taht arabasına (merkaba) dair gnostik mistisizme nüfuz etmiş, her ikisini de Mesihçi son noktaya yönlendirmiştir. Kabala'ya bakılırsa tanrı birçok dünya yaratmış fakat oralarda insan olmadığı için bunları tekrar yok etmiştir; demek insanı hedefliyordur yaratıcı. Dahası yaradılışın ereksel içeriği olarak insana bağlanmak burada o denli kaçınılmaz hale gehr ki gökyüzünün ve yeryüzünün efendisi halkının arasında oturmak ister (Çıkış, 25, 8), *Eh'ye aşer eh'ye* olarak halkının bütün kaderini sonuna kadar hatta bilhassa o sona doğru paylaşır. Sürgün, bizzat Yahve'nin halkıyla beraber sürgüne düşmüş gibi görünmesiyle *Deus spes*'e en acı parıltısını vermişti. "Şeçina," yani kendi nuruyla beraber olan tanrı, insanın gerçi mevcut fakat esir bulunduğu bir yaradılışta bizzat yurtsuzdur Kabala'ya göre: Şeçina dünyanın başlangıcından itibaren ışımaz, ancak Mesihçiliğiyle teselli ve umut ışığı verir. En büyük kabalacılardan biri olan Isaak Lurja (1534-1572) sürgün fikrini yaradılış öğretisine kadar sokmuş, böylece öğretiyi baştan aşağı değiştirmişti; İncil'in ilk kelimesi olan *Bereşith*, başlangıç, bir yaratışın değil bir esaretin başlangıcı oluyordu. Dünya tanrının bir kısılması (*tsimt-*

537 Tanrı umudumuzdur.

*sum*) olarak meydana gelmişti, demek başlangıçtan itibaren bir hapishane idi, İsrail'in olduğu gibi herkesle beraber Yahve'nin de ruhsal kıvılcımlarının esir düşmesi idi. Başlangıcın veya yaradılış sabahının harikuladeliği yerine böylelikle sonun veya kurtuluş gününün arzu edilen uzamı öne çıkıyor; bu da başlangıçla sadece aşılması gereken bir ilk-Mısır anlamında birleşiyordu. Musacılığın bu dallanıp budaklanmaları Tekvin'in törensel ilahiliğiyle ne denh az bağdaşırsa bağdaşsın, kökendeki huruç tanrısına ve *Eh'ye aşer eh'ye*'ye, hedefin tanrısına o kadar kesin olarak tekabül eder. *Deus Spes* daha Musa'da bile mahfuz kahr yani, Mısır'dan çıkışın son önderinin, Mesih'in imgesi ancak bin yıl sonra çıkmış olsa da. Mesihçilik bu Mesih inancından daha eskidir.

Çünkü halk yaşamını çekilebilir bulduğu müddetçe yeni bir kurtarıcı zorunlu görünmemiştir. Veya başına gelen felâketin tek nedeninin kendi işlediği günahlar olduğuna inandığı müddetçe. Fakat Yahudi kilise devletinde M.Ö. 450'den beri kendine yer açan, tanrı rızası gözetici dönüşüme rağmen durum gittikçe daha cehennemî hale geldi. Böyle olunca son önder imgesi öne çıktı, İsa'dan önceki 2. yüzyılda Antiochus'un[538] baskılarından ve Makabiler savaşından sonra keskinleşti. Düş Romalılar devrinde zirvesine ulaştı: Mesih gizli kraldır, rabbin takdis ettiğidir, Davut'un krallığını yeniden kuracak olandır. Bu sıfatlarıyla romantik parıltılı milh-devrimci bir önderdir ama aynı zamanda peygamberin evrensel Siyon'u anlamında bir yeni *çağın*, bir tanrı-krallığının hâkimidir. Mesih inancında Davut'un zürriyetinden ümitle beklenen kralın dışında daha âli bir Musa'nın gelmesi de ümit edilir. On alâmet, Mısırlıların Kızıldeniz'de boğulması, apokaliptik hale gelir: Tanrının egemenliğinin gelmesinin ön koşulu halihazırda yeryüzünde hüküm sürmekte olan gücün yok edilmesidir. Milli devrimin kendisi, olanca küçüklüğüyle, dünyanın değişmesiyle, yeni semayla, yeni yeryüzüyle iç içe geçer. Mesih imgesi, böyle kozmik bir Musa'nın ötesinde, çok daha azametle, o çağda Perslerde ve Yahudilerde müşterek bulunan bir göksel ilk-insan tasavvuru tarafından çoğaltılır. Semavi insan sureti ilkin Zerdüşt'ün bir çağdaşı olan Ezekiel'de (M.Ö. 600 dolayları) belirir,

538 Özellikle Yahudi halka ağır zor kullanan Suriye kralı IV. Epiphanes.

bilgelikle doludur, tanrının cennet bahçesindedir, Kerub[539] kadar güçlüdür (Ezra, 28, 12 vd.). Hatta Daniel'in ünlü görüsünde (M.Ö. 160 dolayları) miras alınan Mesihçilik böyle ete kemiğe bürünür: "İnsan oğluna benzer biri göklerin bulutları ile geldi ve Günleri eski olana kadar geldi ve onun önüne kendisini yaklaştırdılar. Ve bütün kavimler, milletler ve diller ona kulluk etsinler diye kendisine saltanat ve izzet ve krallık verildi" (Daniel, 7, 13 vd.). Mesih düşüncesi, öğretide tanrı üzerinden formülasyonuna, İsa'nın İskenderiyeli çağdaşı Philo'da kavuştu: Semavi ilk-insan –tozdan değil (Tekvin, 2, 7) tanrının suretinden (Tekvin, 1, 27) meydana getirilen, ilk yaratılan Adem– *Logos*'tur,[540] tanrının ilk doğan oğludur, hatta "ikinci tanrı"dır. O artık yalnız rabbin kutsanmışı değil dünya içre bir tanrı veya *insan tanrısıdır*. Evet, öteki tanrı, semanın görülmez/bilinmez tanrısı bulut ve ateş sütununu, huruç ve halaskâr kudretini gitgide Mesih suretine devreder; Mesih Yahve'ye tabi bulunmasına rağmen, neredeyse ona eş koşulur ama iyi tanrı olarak, yardım eden olarak, tanrıdaki iyilik olarak. Bu Yahve'nin o zamana kadar olan yüceltiminin çok ötesine uzanan bir teolojik değişimdir; çünkü ikinci bir tanrı olarak insanoğlunun suretinde, sadece bizzat Yahve'ye itimat edilmesine karşı bir yönelimi vardır. Her ne kadar Yahve görünmezliği/bilinmezliği ve mutlaklaşan aşkınlığıyla gitgide daha yükseğe çıksa da: Tam da böyle bir uzaklığın kıyassızlığı, dara düşenlerin dua edebilecekleri varlığı ortadan kaldırır. Aşırı yücelme, niteliksel bir değişime yol açar: Bu aşkınlıkla bir irtibatın mümkün olmaktan çıkması müminlerin ondan yüz çevirmesine neden olur, iman edilen tanrı açısından da mutlak aşkınlık feragatle aynı anlama gelir. Hatta aşkınlık nihayetinde yalnızca tanrının halkını terk etmiş olmasının başka bir ifadesi olur (gökyüzü yüksek çar uzaktır, derdi bir Rus atasözü; insanın karşısında onu dikkate alamayacağı kadar küçüldüğü o yücelik hakkında.) Gördüğümüz gibi, Yahudiliğin geç döneminde Eyüb'de (M.Ö. 300 civarı), keza vaiz Salomon'da da (M.Ö. 200 civarı), dünya hükümetinin kötü olduğuna dair anti-Yahve duygu kemale ererek öne çıktı; tanrıyı dünyadan tamamen ayıran aşkınlık, bundan sonra en iyi

539 Yarı melek.

540 Söz.

ihtimalle bu duyguya karşı bir koruma aracı olarak kullanılabilecekti. Elbette sadece olumsuz bir koruma aracıydı bu, Yahve'nin daha önce övülen kurtarıcı işlevinin giderek daha büyük bir tutkuyla göksel ilk-insandan beklenmesini önleyemezdi. Böylece Mesih düşüncesi en nihayet gözlerden pek saklanamayan bir güvensizlik oyu, hatta Yahve'yi terk ediş olarak belirir; özellikle son mezmurlarda ilan edilen yüceliğe rağmen ve onun yüzünden. Fakat bütün bunlarda olduğu gibi burada da belirleyici olan şudur: Musa'nın kuruculuğu bu en kuvvetli hamleyle bile yıkılmamıştır. Mesih, Yahve'nin antitezi olsa da Mesihçiliği yıkmaz; çünkü o, İsrail'in hekim olacağını duyuran eski *huruç* Yahve'sinin antitezi değildir. Yudea'nm bütün hayal kırıklığı da Mesih'i Yahve'nin yanına koymanın hatta karşısına çıkarmanın bir parçası idi gerçi ve Mesih fikri sadece Yahudi toprağında değil, onla eşzamanh olarak envai çeşit alışveriş içinde Zerdüşt'ün Pers ülkesinde de ortaya çıkmıştı; yine de huruç tanrısı öyle teşekkül etmişti ki, şayet firavunu ve onun baskıcı imparatorluğunu yıkmak yerine bizzat firavun olarak belirirse, artık tanrı olarak kalamazdı. Burada yabancı tesirlerin ne kadar devreye girdiği önemsizdir, hele filolojik antisemitizmin On Emir'le birlikte Mesih düşüncesini de Yahudilerden çalmaya çalışması tamamen önemsizdir. Artık sökün etmiş bulunan bu huruç düşüncesiyle Mısır-Babil saray üslûbunun o sırada hükmetmekte olan her efendiyi kurtarıcı kral olarak yücelten kasideleri arasında en ufak bir benzerlik bulunmaz. Aşağıda daha ayrıntılı göreceğimiz üzere şüphe götürmez benzerlikler ise Zerdüşt dininde bulunur; o da Gayomard adıyla semavi bir ilk-insanı bilir, Zerdüşt'ün dünyanın sonunu getirecek olan son zuhuru, Saoşyant da Yahudi Mesih'ine tekabül eder (aynı zamanda Yuhanna İncili'nin paraklitine[541] de). Yahudiler Babil sürgünü esnasında, M.Ö. 586'dan 438'e kadar, Perslerdeki bu paralel fikirlerden etkilenmiş ve geri dönüşlerinden sonra da onları muhafaza etmiş olabilirler; öncelikle, bu fikirlerin daha önce Filistin'den İran'a yansıdığı da kesin değildir. Eski Hind diniyle büyük ölçüde örtüşen bir doğa dini olan eski Pers dini, Mesihçiliği, Musa'nın yöneldiği ve ilk İşaya'da, Zerdüşt'ten yüz yıl önce canlı

541 Paraklit: Eski Yunanca *Pharaclitos* (aramaya inandım şükür); İsa'nın Mesih değil, Mesih'ten sonra doğru yolu gösterecek olan kutsal ruh olduğu fikri.

bir şekilde meydana çıkan bu güzide tarihsel inancı dışlar: "Ve Yesse'nin kütüğünden filiz çıkacak ve kökünden bir fidan meyve verecek" (İşaya, 11, 1); bu tahrife uğramamış kısımda ve onu izleyen mısralarda Mesih fikrinin ta kendisi vardır, her ne kadar henüz bir semavi ilk-insana ve onun geri dönüşüne atıfta bulunmasalar da. Ama ondan sonra, Mesih inancının Perslerde, Yahudilerde ve gözden kaçırılmaması gereken Kaldelilerde eşzamanlı başlayan esas apokaliptik oluşumları, müşterek ama acının yükünün, dolayısıyla umudun hakikisinin Yahudilere düştüğü bir eser olarak etkide bulunurlar. Çünkü Kirus yönetimindeki Persler, Nebukadnezar yönetimindeki Kaldeliler bir dünyaya hâkimdiler, onların tanrılarının muzaffer olmak için geleceğe ihtiyacı yoktu; nitekim anlamlı bir belge, Darius'un [Dara] Behistun yazıtında ihtişamla şükranlarını sunan ilahi, işlerin Saoşyant'sız da halledilebileceğini gösterir. Oysa Yudea Yahudilerin geri dönüşünden sonra da öyle kötü durumdaydı ki, ancak burada Mesih inancı sadece *taçlandırıcı bir tanrılaştırma* olmayıp büsbütün bir *infilâka* dönüşebilirdi. Bu bakımdan filolojik antisemitizmin zararı Keniter-Yahve'den veya On Emir'den bile fazladır. Reitzenstein İran mitolojisi hakkmdaki bilgisine nazaran yine de yansız kalır: "Basitçe Yahudi Mesih tasavvurlarına dayanıldığmı söyleyemeyiz; kurtarıcı bir kralın ve süresi belirlenmek istenmeyen saadetli bir devrin geleceğine dair umutlar, tamamen değişik halklarda birbirinden bağımsız olarak oluşur ve edebi alışveriş içinde münferit yollardan etkileşime girerler" (*Das iranische Erlösungsmysterium*,[542] 1921, s. 116 vd.). Hatta Max Weber yansızlığı bırakıp Mesihçiliğin Musa'da ve peygamberde içsel olduğunu düşünür – haklı olarak: "İsraillilerin beklentisinde kendine mahsus olan, gerek cennetin gerek kurtarıcı kralın, ilkinin geçmişten ikincisinin bugünden geleceğe yansıtılmasında yükselen yoğunluktur. Bu sadece İsrail'de gerçekleşmiş değildi; fakat bu beklenti hiçbir yerde bu şekilde, yani böylesine açıkça yükselen bir tazyikle dinselliğin merkezine yerleşmemiştir. Yahve'nin İsrail'le eski *Berith*'i (ahdi), onun içinde bulunulan sefil durumun eleştirisiyle birleşen vaadi mümkün kılıyordu bunu; fakat İsrail'i, böylesine emsalsiz ölçüde bir beklenti ve sebat halkına dönüştü-

542 İran kurtuluş/hidayet gizemi.

ren şey, o tazyikti" (*Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*[543] III, 1923, s. 249). Neticede Mesih fikri sadece İncil'deki suretiyle muhafaza edilmiştir; ancak bu suretiyle, acı ve misyon duygusuyla algılanmıştır halklar tarafından. Gerçi dinsel özlemin özünün ne olduğunu ifade etmesiyle, astral-mitsel sabitliğin aşılmasıyla, huruç tanrısının kendi akabinde olgunlaşmasıyla bir intihaldir bu fakat sadece Perslerden değil, dinlerin merkezindeki ütopyadan alınmıştır. Her din kurucusu *Mesih'e ait* bir hâle içinde belirir, her din kuruluşu *yeni semayı, ufuktaki yeni yeryüzünü* müjdeler – her ikisi de kemale erdirilmiş halleriyle efendilerin kiliseleri tarafından idealleştirme için, yani mevcut düzen ilişkilerinin mazur gösterilmesi için istismar edilseler bile. Kuşkusuz mükemmelliğin astral-mitosu açısından bu (kesin eski cennet, eski yeryüzüyle), kurucunun öne çıktığı, Yeni'nin *pathos*'una sahip, merkezinde insanî olanın durduğu dinlere nazaran daha kolaydı. Fakat bir kurucunun ortaya çıkmasıyla beraber, bir Mesih unsuru vaz'edilmiş, her müjdeyle bir Kenan deneyimine girilmiş demektir. Yahudilik Mesih ve Kenan'ı bilhassa vurgulamıştır, mamafih tüm dinler az veya çok kesintiye uğramış olarak veya yad ederek bu belirlenimleri içerirler, onlar etrafında gruplanmışlardır, geçici mitoloji ile değişmezliğe eğilimli Mesihçiliğin çaprazlamalarıdırlar. Dinde Mesihçilik, dinsel içeriğin Tamamıyla Farklı'sının, efendilerin takdisine ve teokrasi tehlikesine mahal vermeyecek biçimde kendini dolayımladığı ütopyadır: Keşfedilmemiş ihtişamıyla Kenan diyarıdır, mucizevi olandır. Yahudilik kült yasasının zırhı içinde donup kaldı, ancak Mesih inancı tüm kayda geçirilen epigonluk[544] sayesinde hep canlı kaldı: Sefaletti ve her şeyden önce Musa'nın ve peygamberin temsil ettiği, hiçbir ampirik gerekçeyle çürütülemeyecek vaad idi, onu canlı tutan. "Mesihçiliği inkâr eden, tüm Tora'yı inkâr eder" diyordu Maimonides; Yahudi yasalarının en büyük öğretmeni de odur, mistik değil rasyonalisttir. Eski Ahit'in müjdesi firavuna çatar ve kurtuluşa yönelik daim ütopyasını bu çelişkide biler. Firavun'la, Mı-

543 Din Sosyolojisine İlişkin Seçme Makaleler.

544 Yunan mitolojisinde, babalarının alt edemediği Tebailileri yenen yedi kahramana verilen ad. Genel olarak "ahvadı" belirttiği gibi, "taklitçiler" anlamında da kullanır.

sır'la, Edom krallığıyla kastedilen, Musa'nın müjdesinde olumsuz kutuptur, Kenan'sa olumlu kutup. Mısır olmasa ne huruç olurdu, ne Mesihçilik böyle aşikâr kılınırdı. Ama deniz Mısır'ı yutarsa kutsal yuvaya giden yol açılır – demek kıyamet de gizil olarak vardır Musa'da.

### *Savaşçının kendini adayışı, yıldızların ışığıyla karışık: Zerdüşt, Mani*

Görünür olan öğretmen, yuvaya döndürmek isteyendir. Bunun için yaşamını yola koyar, kendini hedefe koyar, insanlarını kurtarmak için. *Zerdüşt* de, zaten yanandan daha parlak bir güneşe doğru giderken, böyle davranmıştı. Bu pekâlâ insansı kurucu, yine de doğal-mitsel hareketlerde yer alır, kısmen eski Pers hareketlerine dayanır, fakat bütün bunların içinde çok farkh bir kurtarıcılığı temsil eder. Zerdüşt'ün, M.Ö. 600 dolaylarında, yaşamış olduğu kesindir, onunla ilgili gayet vahşi ve sıkı destan ise ancak 800 yıl sonra, *Avesta*'yla oluştu. Zerdüşt'ün konuşmalarını toparlayan Gatalar, hâlâ keskin hatları seçilebilen bir adamı resmederler, etrafı şüphe edenlerle sarılıdır, düşünüp cevap veriyordur onlara. Efsanenin başlangıcında da tarihsel bir kişiliğin hissedilir derecede kuvvetli etkisi vardır; Zerdüşt fanteziye ilham vermiş, onu cezbetmiştir. En maceracı destanda bile insanların kaderi vardır, balık-insanın veya ay kâtibinin değil. Bu kurucu, "ışıkla ittifak yapmış," bedenleşmiş kuvvet ve neşe olarak, gerek Zendavesta'nın fabllarına gerek onun rahip havah, çok defa yavan formüllerine nüfuz eder. Efsaneye bakılırsa, Zerdüşt doğar doğmaz şen kahkahasını koyvermişti, iyi tanrının dünyası onla beraber sevinç nidaları çıkarmış, kötü ruhlar kaçışmıştı. Bir başmelek delikanlıyı ışık tanrısının aydınlığına götürmüş, orada hakikat öğretisine nail olmuş ve büyük ayrışmanın sırları ifşa edilmişti. "Bir zarafet yarattım," der ona Ahuramazda-Hürmüz, "insanı mahveden ikinci bir yaratığı, ölümü, kışı, yoksulluğa yol açan ataleti, bağışlanmaz eylemi de Ahriman meydana getirmiştir." Dönüp dolaşıp, kış devi ile ilkbahar tanrısı (Cermenlerde bu, çekiciyle buzu kıran Thor'dur) arasındaki çelişkiye gelinir. Doğa mitosunun temel çelişkisidir bu, Babil'de uçurumun ejderhası ile Jüpi-

ter Marduk arasındaki mücadeleydi ve kadim İran'da olduğu gibi, kadim Hind'de de mevcuttu; Hind güneş tanrısı Mitra İran Mithras'ıyla özdeştir, ışık tanrısı Varuna da Ahuramazda'yla. Lâkin Babil'de uçurumun ejderhası hemen dünyanın başlangıcında Marduk tarafından mağlup edilirken, Zerdüşt'te, çağrısı ileriye dönük olan kurucuda bu ancak dünya zamanının bitiminde gerçekleşir. Astral-mitsel statiğin içine *tarih* girer böylece, tüm dünya tarih olur, yani Hürmüz'le Ahriman'm birbirine girdiği bir kargaşa. İhtişamlı bir yaşamın ardından efsanedeki Zerdüşt Ahriman'la mücadelesinde yenik düşer. Ancak dünyanın Zerdüşt'ün ölümünden sonra geçirmesi gereken üç bin yılın her birinin bitiminde, onun ruhlar tarafmdan korunan tohumundan yeni bir peygamber doğar. Son bin yıl her şeyin sonunu getirir; tabii son bir gerilim uğrağı olarak Ahriman'ın üstünlük tehdidinin de sonudur bu. Bu son derece şövalyece efsaneye bakılırsa, buna koşut olarak, ilk Zerdüşt'ün dünyaya gelişinde işitilen Zerdüşt gülüşü de büyüyecektir. Zerdüşt'ün tohumundan gelen nihai peygamberin adı, bu son Zerdüşt'ün adı Saoşyant'tır; gelmekte olan yardımcı demektir bu. Onla müttefik *Vohu mano* vardır, bu da Hakikat Ruhu anlamına gelir, Hürmüz'ün dehalarından biridir, böylece hem insanların hem dünyanın arıtılmasında Ahriman Hürmüz tarafından mağlup edilir, birbirine neredeyse denk iki kudret arasındaki perçin sökülür, gündüzle gece arasındaki melez dünyanın, gölgeler dünyasının sonu gelir. "Yaşlanma ve ölümden, bozulma ve çürümeden azade, ebedî yaşam ve büyümeyle dolu" yeni bir dünya başlar. Zerdüşt, "Hürmüz'ün müttefiki" olarak muzaffer olur, her şeyiyle ışığa ait ve ona dönebilecek olanların birincisi ve sonuncusudur. Böylelikle Yahudi Mesih'iyle ortak çizgileri vardır; Yahudi efsanesinde Yusuf'un oğlu diye anılan eza çekenle değil, Davut'un oğlu diye anılan, muzaffer olanla. Zerdüşt de İncil'den bildiğimiz "insan suretli" (Daniel, 7, 13) sıfatını taşır; o Gayomard'dır, yani başından itibaren Hürmüz'ün yanında bulunan, ışıktan olma ilk insan. Son Zerdüşt olan Saoşyant da dünyanın günlerinin bitimindeki Mesih'e, iyi ile kötünün ayrılmasının, kıyamet mahkemesinin efendisine denktir. Hıristiyanlıktaki paraklet (yardım eden, teselli veren) fikrinin bile kaynakları arasında Saoşyant vardır: İsa'nın parakleti duyurduğu biçi-

miyle (*Yuhanna'ya göre İncil*, 16, 13) "hakikatin ruhu" *Vohu mano*'dur, yani son Zerdüşt'ün ruhu. Bütün bunlarla beraber, kurucu kişilik ne kadar kuvvetli ve görünür biçimde öne çıksa da, doğal-mitsel eklemlenme baki kalır. Zerdüşt gerçi Vedacı eski İran doğa dinini reddetmiş, birçok eski tanrıyı cehenneme göndermiş, zalimleri de dehaları da Ahriman'ın veya Hürmüz'ün özerklikten uzak maiyeti saymıştır. Yine de, içine o kadar çok kişi, kıyamet mahkemesi suretinde o kadar dünya tarihi sokulmasına rağmen, Zerdüşt öğretisinde astral-mitsel statik tamamen bertaraf edilmemiştir. Hürmüz'ün üç bin yılda vadesi gelecek olan zaferinin böyle sıkı sıkı belirlenmiş olması, bundandır. Buradaki gelecek nasıl ucu açık, hakikaten yeni bir gelecek olmayıp sabit bir takvime bağlıysa, onun sonunda belirecek olan da Yenilik olarak değil, zaten mevcut bulunan fakat Ahriman tarafından engellenmiş ve kısıtlanmış olan ışığın içi doldurulmuş niceliği etkisini uyandırır. Dünyaya üç defa çarpan şimşeğiyle kurucunun devasa kişisel adanması, aynı devasalık ve nihailikle dış semayla içe içe geçmiştir. Yahudi, hele Hıristiyan kıyameti evreni içine çeker, fakat o arkasında krallığın durduğu çökmekte olan bir evrendir. Pers müjdesi doğadaki bu kırılmayı içermez, tüm hurucuyla eski uzamda kalmaya devam eder; neticesinde onda ışık, iyinin ışığın sembolü olması kadar iyilik sembolü değildir. Fakat böyle olmakla tabii ki astral mitos, yıldız ibadetleri Zendavesta'ya dek uzanan eski Babil'dekiyle veya Kaldeliler'dekiyle aynı kalmış değildir. Gökyüzünün yedi ana ışığına hürmet gösteriliyorsa, savaştaki müttefikler oldukları için hürmet gösteriliyordur, sadece kadere yön verenler olduklarından değil. Zerdüşt'te tarih yine doğayla iç içe geçiyorsa, doğa da açıkça ahlakileştirilmiş bir tarihin selâmeti yoluyla iç içe geçiyordur. Zerdüşt tam da gece-gündüz ikiciliğinde doğayı iki ordunun mekânı olarak görmüştür, insanların çarpışacağı bir muharebe meydanı gibi. Mümin, yıldız kültündeki gibi iyice diplerde, dahası dışarıda durmak yerine şimdi ışık tanrısının zırhını kuşanır, zaten ışık tanrısının da müminlere ihtiyacı vardır. Zerdüşt'ün öğretisinin, ikiciliği sayesinde, müsamahasızlığın gelişmesine bilhassa katkıda bulunabilmiş olması şaşırtıcı değildir. Sasani hanedanı M.S. 224'ten sonra Pers ülkesini milli ve askerî bakımdan ıslah ederken, Zerdüşt geleneğinin kalıntılarından

o zaman teşekkül eden Mazdek kilisesi tıpkı devlet gibi sıkı, hatta devletten de sıkı örgütlenmişti. Katı bir hiyerarşi, ezah bir ritüel ve her şeyden önce imanla sapkınlık arasında ince ayrıntılara dek bakarak ayrım yapmayı sağlayan bir öğreti anlayışı geliştirdi. Bu kilise, her kilise gibi, Zerdüşt'ünün ütopik özünü, yani Mesihçi meşrebini tamamen inkâr etti. Kozmik-ütopik karmaşayı lağvederek son Zerdüşt'ün belirmesinden de evvel ışıkla (yani Mazdek kilisesiyle) karanlığın ayrışmasını ve bunun nasıl olacağını tayin etti.

Ta ki bu donukluğun ortasında, üstelik eski tarzın içinden yeni bir öğretmen çıkana kadar. Adı *Mani* idi, M.S. 215'te doğmuş, 273'te Mazdek rahiplerince çarmıha gerilmişti. 242'de, 2. Sasani kralı Şapur'un taç giydiği yıl ilk kez kamu önüne çıktı, şaha Mazdek inancında reform yapılması için bir layiha sundu. Devlet kilisesinin kale gibi tahkim edilmiş olmasından ötürü, tabii bunun için artık çok geçti ama, Mani'nin bu ilk yazısıyla, Pers topraklarında *Zerdüşt'ün* yenileyicisi olarak etki yaratması manidardır. Kaldeli olarak veya Hıristiyan sapkını Marcion'un şakirdi olarak veya yine iddia edildiği gibi Platon'larını ve onun dünyanın kötü ruhuyla ilgili öğretisini iyi bilen Yunanlıların öğrencisi olarak değil. Mani daha ziyade babasının katıldığı, kendisinin de aralarında büyüdüğü, Mezopotamya'nın tuhaf Mandaenler mezhebiyle bağlantılı olmuş olabilir. Mandaenler İnsan Oğlunun, son günlerin halaskârının ve dünya yangınının fanatik müminleri idiler; bütün yazılarında beklentinin hedefi ışık-babanın derinlere yolladığı oğludur. Mandaenler İsa'yı onun oğlu olarak tanımış değildiler, her ne kadar Vaftizci Yahya muhtemelen bir Mandaen tarikatına mensup olmuş olsa da, onlar İsa'yı sahte Mesih sayıyorlardı. En eski İncil'lerle eşzamanlı olan bir Mandaen kıyamet anlatısında (karş. Reitzenstein, *Das mandäische Buch des Herrn der Größe*,[545] 1919), semadan gönderilen halaskâr hâlâ bekleniyordur; Mani, İsa'dan iki yüz yıl sonra, babasının mensubu bulunduğu mezhebe bakılırsa, Yahya'nın vaadini gerçekleşmemiş sayıyordu. Fakat bir Kaldeli mezhebi olmaktan çok uzak olan Mandaenler o zamanki Yahudi halk diniyle bir dizi çapraz bağlantı içinde, Zerdüşt'ün

545 Yüceliğin Efendisinin Mandaen Kitabı.

mirasına sıkı sıkı bağlıydılar. Mani'yi Perslikten koparan modern yorumun veya Harnack'ın, Mani öğretisinin "üzerine Hıristiyan, Pers ve belki Budist düşünceler serpiştirilmiş olarak Kaldeliliğin zemininde yer aldığı" tezinin dayanağı yoktur. Hatta Harnack'a bakılırsa Manicilik "milli sınırlarından çıkmış, Hıristiyan ve Pers unsurlarıyla dönüştürülerek gnostik düzleme yükselmiş Sami doğa dinidir" (Harnack, *Dogmengeschichte*[546] II, s. 522). Mani'nin bu şekilde dönüştürülmesi gerçi Mani'nin Persçiliğin bir epigonu olduğu kanaatini biraz olsun düzeltir fakat onu geç dönem Babil'in bir epionuna çevirme pahasına yapar bunu; ikisi de yanlıştır. Mani Kaldeli tarzının inkâr edilmez etkilerini taşısa bile, Kaldeli tarzının kendisi onun zamanında baştan aşağı İranlaşmıştı. Onda astral mitsun payı Zerdüşt'tekinden çok daha fazla olsa da, ikiciliğin hâkimiyeti berdevamdır, gece ile ışık arasında pek evren-biçimli olmayan bir yarılma vardır, bu da Persliğe özgüdür. Hele dünya tarihinin ahlakileştirilmesi Sami doğa dininde hiç yoktur, tarihin kendisinin de onu ahlakileştiren İnsan Oğlunun da olmadığı gibi. Demek Mani'nin Zerdüşt'e ait olduğu yönündeki eski yorum, öncelikle Mandaenler hakkındaki bir kısım düzeltme ve tamamlamayla, doğrudur. Dikkatimizi Mani'nin yorumlarından onun *öğretisinin çekirdeğine* çevirirsek, bu apaçık hale gelecektir. Bu çekirdek, insanın içinde yer aldığı genel yarılma nedeniyle dramatiktir, dünya sürecinin kendisi de bir dram olarak akar. Mani bu dramın dört perdesi olduğunu öğretir, bunlar Zerdüşt'ün Hürmüz ile Ahriman arasındaki mücadele için tespit ettiği dört evreye tekabül eder. İnsanoğlu, umudu heder etmemek için, çalınmış altın ışığı dünya zindanından kurtarmak için muhtelif suretler ve şövalyeliklerle dört defa müdahalede bulunur. Dram böylece emsalsiz bir mücadele ve fazilet oyununa, simyayla süslenen bir huruca dönüşür. Safhaları şöyledir: Kötülük yüceliklere tecavüz etti, ışık ona karşı *ilk elçisini*, ilk insanı gönderdi. O gecenin yardımcılarına karşı kendininkileri sundu; dumana, yangına, karanlığa, kavurucu rüzgâra, zehre karşı gökyüzünü ateşi, ışığı, yalın rüzgârı, suyu çıkardı. Fakat karanlık kuvvetler aydınlık kuvvetleri yuttular, böylece ilk insan hapisliğe düştü,

546 Dogmalar tarihi.

bayıltıldı, kökenini unuttu. İlk Işık –Mani buna gayet Mandaence yücelikler efendisi de der– onu kurtarmak için *ikinci bir elçi* yolladı, bu "yaşam ruhu" idi. O, ilk insanı uyuşturulmuşluğundan kurtarmayı ve ruhsal varlığını ışık dünyasına geri döndürmeyi başardı ama yardımcılarını değil. Onları kurtarabilmek için ışık ruhu şimdi ikinci bir kurtarma eylemine girişiyordu: Karanlığın yardımcılarını öldürecek, onların cesetlerinden gökyüzü ve yeryüzü yaratılacaktı. Işık ruhu burada *demiurg*[547] olarak eyler fakat gökyüzüyle yeryüzü her ne kadar biçim bakımından onun tarafından yaratılmış olsalar da, maddeleri bakımından onun değil, dumanın, yangının, karanlığın, kavurucu rüzgârın, zehrin yaratısıdırlar. Güneş ve ay, yıldızlardan farklıdırlar; onlar zaten karanlık tarafından yutulmuş ışığın parçalarından müteşekkildirler. Hâlâ mahpus bulunan diğer ışık unsurlarının kurtuluşunu başlatmak için İlk Işık *üçüncü elçisini*, "önder bilge adamın ruhunu" gönderir, beraberinde de "ışık bakiresini." Üçüncü kurtarma eylemi, hareket eylemi olarak başlar: gökyüzünde sadece yıldızlar kalırlar ve dünyanın dönmesine bağlıdırlar, güneş ve ay ise yeryüzüyle gökyüzü arasmda dönenen cisimlere dönüşürler. Önder bilgenin ruhu ikametgâh olarak güneşi belirler, ışık bakiresi (Helena, Sophia) aya yerleşir; ışığın kurtarılması işini oradan yönetirler. Böylece ay ve güneşle ilgili, mitoslardan bildiğimiz en güzel arzu ifadelerinden biri zuhur eder, Mani'den önce çıkması pek mümkün olmazdı bunun. Güneş ve ay Mani'nin soteriolojikleşen[548] astral mitosunda gökyüzünde iki gemi olurlar, iyi işler yapmış olarak, iyi insanların ayrılan ruhlarını yükleyecek ve dünyadan çekilmiş olan ışığı ilk insanın ve Hürmüz'ün krallığına geri götüreceklerdir. Ay, evreleriyle, ışıkla dolan bir tekne olarak yorumlanır (bu güneyin derinlerine işaret eden bir görüştür, çünkü yeni ay sadece Ekvatora yakın ülkelerde havada yüzen bir mavna gibi yatay görünür); güneş ise ayın dışarı çıkarttığı ışığı "şükran sütunuyla" yukarı verir. Güneşin kat ettiği ve ışık selini sunduğu on iki burç alâmeti, burada dev bir tulumbanın deposu veya bir vincin kovası olarak tasvir edilirler. Mikrokozmos bir ışık ha-

547 Eski Yunancada yaratıcı tanrı.

548 Hıristiyan teolojisinde İsa'nın kurtarıcı eylemiyle ilgili fasıl.

pishanesiyse, makrokozmos baştan aşağı ışığı kurtarmanın mekanizmasıdır; ruhun semavi seyahati mitosu (karş. s. 521 vd.) böylece şeytanilikten uzaklaştırılır. Ama yıldızların nafile döngüsü de onlardan alınır, salt salınımın küreler âhengine son verilir. Mani müziği daha ziyade semavi-*yükselen*, ölümü alt eden güç olarak metheder, bu sebepten sadece güneş gemisiyle ve ışığın tüm evrence kurtarılmasıyla bağlantılıdır. Ay ve güneş, diye öğretir Mani, Babil ve Kaldelilerden farklı olarak, tanrılar değil tanrılara erişilecek yollardır; astral mitos böylece kendi kendisine karşı harekete geçer, *astroloji kozmik simyaya dönüşür*. Böylelikle Mani'nin tüm evreni, hareket ettiği oranda, altın ışığa götürdüğü ölçüde mevcuttur; Manicilik simyanın dinsel arka planı olarak kalmıştır. Lâkin hâlâ bir *dördüncü elçi* yollama zorunluluğu vardır, zira şimdi gece de bir darbe vurmaya hazırlanıyordur. Onun güçlerinden birisi, İlk İnsanı, yaşam ruhunu, önder bilgeyi emsal alarak, yeryüzünde geriye kalmış ışıktan ilk insanları yaratmıştır. Geriye kalmış ışığın ana kısmı Âdem ve Havva'da mahpustur, onların bedenleri karanlığın eseridir, buna karşılık suretleri ve ruhları ışıktan emsal alır ve ışığı takip eder. Bu son ışık hapsini kırmak için işte *dördüncü ve son elçi* meydana çıkar, o aynı zamanda semavi ilk insanın nihai bedenleşmesidir. Dördüncü elçi, Mani'nin muazzam suret dönüşümüyle ortaya koyduğu üzere, onun kendi soy çizgisinde yer alıyordu, Perslere Zerdüşt, Hindlilere Buda, Batılılara İsa olarak göründü (tarihsel İsa'dan farklı, Paulus'tan çok Petrus'un İsa'sı). Nihayetinde Mani'de, paraklet Mani olarak zuhur eder, Zerdüşt'ün *Vohu mano*'su, hakikatin ruhu. Bir gnostik, tarihte ilk ve son defa olmak üzere peygamber olur burada, dahası tanrının veliaht prensi olur; misyonu, kurtarıcı bilgidir. Böylece Adem'i kurtarma işi, kozmogoni,[549] selâmet etiğine, bir riyazete ve tensellik nefretine döner, tabii artık dünyevîliğe kuvvet veren Zerdüşt'ün öğretisinden farklılaşmıştır ve Budist hatlar taşıyordur. Çünkü Zendavesta Hürmüz'ün hem bedeni hem ruhu yarattığını öğretmiştir; oysa Mani bedende sadece bertaraf edilmesi gereken şeytanın işini görür. Ama Buda'dan da farklı olarak Mani'nin riyazeti salt bireysel değil aynı zamanda evren-

549 Evrenin kökeni, evrenin kökeninin araştırılması.

seldir; nihâî kozmik sürecin bir parçasıdır. Bunun sonucu olarak, anlatılan dört kozmogonik safhaya tekabül eden aynı sayıda takdis edimi vardır – her ne kadar Manicilik bilindiği kadarıyla duyusal-sembolik bir gizem kültünü barındırmasa da. Manici tarikatının en üst düzeyini oluşturan Electi'nin, neredeyse kendisi de zahidane olan genel doğa süreciyle bağlantısı yine de tasavvur edilemeyecek kadar sıkıdır. Mani'nin Electi'leri, gerçekten çalınmış ışığın maddesini damıtacak imbikler gibi yerleştirilmişlerdir dünyaya; evrensel hedefleri olan ayrıştırma sanatının canlı timsalleridirler. Hedef nihâî anti-Ahriman eylemdir, dünya kalesinin yıkılmasıdır; o zaman güneş ve ay da kazı işlerini tatil ederler. Tanrının son elçisi "suretini görünür kılınca" karanhk madde çöküp kahr, dünya yanar ve gecenin aşağıda ışığın yukarıda durduğu, karışıklığın olmadığı ilk durum evreni doldurur. Aşağıda, yıkılan hapishanede ölüm donukluğu, yukarıda ışıltı ve özgürlük: "Karanlığın krallığına" karşı tanrısal planın zaferidir bu. En kapsamlı dinsel sistemlerden birisinin müjdesi, ışığın makamı uğruna didinen tüm fabllarıyla, böyle nihayetlenir. Yine de tarih boyunca dikkat kesilinen ve ancak zamanların sonunda tastamam ışıyan bir doğal ışıktır bu. Kalıcı bir kilise kurmamış olmasına rağmen bu kudretli heliotropinin[550] sonradan çıkan etkisi büyük oldu ve sönmedi. Mani otuz yaşına kadar Augustin'in üstadıydı; Augustin ışık uğruna savaş öğretisinin etkisini Hıristiyan olarak da aşmış değildir. Mani'de doğa sahnesinde cereyan eden şeytan-tanrı kavgası onda tarihte vuku bulur. Hatta Augustin tarihin akışı içinde geceyle ışık arasındaki, *civitas terrena*[551] ile *civitas Dei*[552] arasındaki ayrımı keskinleştirir; süreç Mani'deki gibi diyalektik olmayan bir sona varır, cehennemle cennet kaskatı ayrılırlar. Origenes'in apokatastasisli[553] veya cehennemi de cennete dahil eden daha yumuşak ve kalansız çözümü, Augustin tarafından kesinlikle Pers ikiciliğinin tesiri altında reddedilir. Şeytan inancı ilkin Perslerden çıkarak, müsait olduğu bütün gerici ideolojiler-

550 Güneşe yönelim.

551 Dünyevi, günahkâr şehir.

552 Tanrının şehri.

553 Yeniden inşa, ashna iade.

le birlikte dünyanın tüm yeraltını kapladı; fakat *ışık mistisizmi* de oradan yayıldı; militan biçimiyle Katharlara,[554] sembolik olarak azizlerin görünüşüne, hatta kilise pencerelerindeki renk hiyerarşisine kadar. Hürmüz güneşi getiren tanrıdır, dünyayı ışığa açar, kabuğu çatlatıp altın ışıltısını meydana çıkartır: Mani'nin kendisi simyanın arzu düşünü mitolojik olarak böyle temellendirmiştir. İyi insanlar İslamlaşmış Pers ülkesin minyatürlerine gölge düşürmezler, çünkü Ahriman'dır o; azizlerse zorunlu olarak ateş ve ışıltı içindedirler. Böylece ışık Hıristiyanlıkta da İslam'da da, Mani'nin ikisine de nüfuz eden artçı etkileriyle, bizatihi ve kendi için tanrısal olanın maddesine dönüşür. Işık saflığın kapısı olmanın yanı sıra içeriği haline de gelir; hep tene, mülkiyet hırsına, dünyaya bağlılığa, iktidara, zahirîliğe karşıtlıkla ifade bulan bir içeriktir bu. Mani'nin, yani onun sert antitezci şiârmın etkisi buradan hareketle sürer ve Albingeslerin[555] büyük sapkın hareketine kadar uzanır; onlara yeni Maniciler denmesi boşuna değildir. İster Manici çevreler antik çağın bitiminden beri öncelikle Provence'ta ayakta kalmış olsunlar, ister 11. yüzyıldan itibaren Şark ticaretiyle Ermeni Paulcülerinki veya Bulgar Bogomillerinki gibi Manici-Hıristiyan melez öğretileri doğudan buraya taşınmış olsun, dünya ile ışık, iktidar ile tin arasındaki katı ayrışma her halükarda Albigenslerin Hıristiyan-ruhani devrimciliğine devrimci bir ideoloji katıyordu. Yeryüzünün bütün krallıklarının teklif edilmesi ve bu ayartının İsa tarafından geri çevrilmesi (*Luka'ya göre İncil* 4, 5-8); bu basbayağı Mandaenci efsane Yeni Maniciler tarafından bizzat keskinleştirilmişti; Papa şeytan, tüm iktidar Ahriman'dı ve Hıristiyan kişi onlara hizmet etmezdi. Yeni Maniciliğin yıkılan dünya kalesinin enkazına o bayrak çekilecekti; zaten daha Mani'nin bayrağındaki işaretin adı *Lux pura*[556] idi. Tabii bu, Mani'de mevcut bulunan fakat tamamlanmamış bir ışıktı; Musa'daki ve ardından İsa'daki gibi kendi içinden yükselmekte olan bir ışık

554 Catharos, eski Yunanca "saf, arı". 11. yüzyılda Avrupa'da doğan, ikici ve gnostik unsurlara dayanan Hıristiyanlık mezhebi. Ortaçağ Hıristiyanlığının en önemli sapkın hareketidir.

555 Adını Güney Fransa'da Languedoc bölgesindeki Albi'den alır. Katharların burada taban tutan radikal bir kolu.

556 Saf ışık.

değildi. Zerdüşt-Mani krallığı insanoğlunun maddesinden değil doğal ışıktandır ve bu ışık radikal iyi de olsa zahiridir. Demek Zerdüşt'ün, Mani'nin kendini adayışı sonuna kadar had safhada enerjik ve tözsel, doğayla iç içe, dahası doğada yerleşiktir. Böyle kozmik bir tarzda yeryüzüne çıkmanın olumsuz yanı, dinsel adanmanın kendiliğinin sözünü tamamlamasına izin vermemesidir; tabii yeryüzüne çıkmanın uzamsız bir içsellikten çıkış yolunu açmak gibi bir değeri de vardır. Nesnel astral mitosun Mısır'da ve Babil'de saf içselliğin düzeltisini yapma işlevi, burada yeni bir basamakta karşımızdadır. Etnik-dinsel kategoriler doğal olanlarla iç içe geçerken öznenin eksik olmaması bakımından burada daha da öğreticidir. Manicilerin kastettiği *Lux pura*, içsel ışıkta meskûn bulunan ve başka hiçbir yerde olmayan bir püritenlik değildir. Burada yalnız doğa vardır ve durağanlığıyla tarihin üzerinde durur, dışsal değer unsurları gece-ışık çoktan sabitlenmiştir; içeriksel olarak olgunlaşmamış, beşerî bir kralhğa yönelim yoktur bulunduğu yerde. Işığın fiziksel mevcudiyeti, karışık bir ürün olan dünyanın infilakıyla açığa çıkartılır ve Hürmüz'ün hazinesine iade edilir. İkiciliğin selâmet öğretisi budur; ruhu geceden çekip çıkartır, sanki sadece örtülü ve gömülüymüşçesine orada.

### *Akozmos'la sınırlı, Nirvana'yla bağlantılı, selâmete erdiren kendini adayış: Buda*

Görünür kurucu nihayetinde öğrettiği yolun kendisi olmak ister. Artık hiçbir bakış yukarı çevrilmez, iman önde yürüyenin takibine dönüşür. *Buda*, acıdan azade, dünyadan yüz çevirmiş, bir insanda bütün insanlara örnek oluşturan bu yaşayıştan ve onun yolundan başka bir şey olmak istemiyordu. O zamana kadar ortaya çıkan kurucuların hiçbirinde öğretinin böyle kesinkes yaşayış tarzına dönüştüğü görülmez, tabii dümdüz Nirvana'ya götüren bir yoldur bu yaşayış tarzı. Buda İsa'dan önce 6. yüzyılın sonunda, eski Hind dinini oluşturan Vedaların formüllere boğulduğu, ritüellerle yüzeyselleştiği bir zamanda çıktı. Hind dini kökeninde dünyadan geçmeye, üstelik onunla beraber tanrılardan da yüz çevirmeye yatkın değildi. Aryenler öncesi zamana kadar uzanan Veda-

lar derlemesi büyük ölçüde doğal-mitseldir, köylü ve savaşçı halkın sulu arzularını sakınmaz. Kurbanlar, kültler, büyü ritüelleri, hatta adaklar ve riyazet bile bu dünyada bereketi, davar ve beygirleri, uzun yaşamı ve düşmanlardan intikamı amaçlıyordu. Dünyadan geçen ancak ölüdür, o dahi atalarıyla bir araya gelerek ölüler kralı Yama'yı görür, cennette yaptığı iyi işlerin ödülünü alır. Vedaların, ilâhiler derlemesinin en törensel kısmı büyük ölçüde doğa tanrılarına dönüktür, rüzgâr ve bulut tanrılarına, ateş tanrısı Agni'ye, fırtına ve gökyüzü tanrısı İndra'ya, kurbanda sunulan içkinin sarhoş tanrısı Soma'ya. Kendilerini Vedaların bir parçası olarak sunan ve Hind mitolojisinin esas destanlarını içeren Puranalar sınırsız çoktanrıcıdır; eylemleri daha da sınırsız olan tanrılar canavarlarla, devlerle iç içedir. Böylelikle şaşırtıcı bir şekilde kefareti, serinkanlılığı, kendi içine dönmeyi, sükûnu görmeyi belirgin kılarlar, bunlar da tabii Vedaların en eski kısmından, Rigveda'dan çıkıp tanrıların yabanlığını yarıp gelirler. Hele M.Ö. 800 civarlarından kalan ve Vedaların son kısmını oluşturan Upanişadlar uzak ışığı, Himalayalar'ın ışığını içerirler, oradaki Nirvana'nın tarzı köylü ve savaşçı mitosuna izin vermez, tanrılar cangılma girmeye ise hiç izin vermez. Huzursuzluk şimdi sükûnun en metin arayıcısı olmuştur, Buda'nın "selâmet yolu"nun başlangıcı buradadır. Upanişadlarda bir şakirde, gerek korkularıyla gerek ayartılarıyla onları görünüş olarak tanısın diye dünyanın bütün suretleri takdim edilir, her surette de, ister kaplan olsun ister bulut, kral veya kâbus, kötü ruhları kovan parola işitilir: *Tat tvam asi*, bu sensin. Upanişadlar artık politeist [çoktanrıcı] değil panteisttirler: Benlik (Atman) tüm varlıkla bir olmakla kalmaz, Brahma'yla, dünyanın ruhuyla da birdir. Brahma görür, işitir, her bireysel ruhu tanır, tüm varlıklar boyunca her şeyi gören, her şeyi işiten, her şeyi anlayandır; bütün çabaların içinde söndüğü ve Maya'nın, yani yanılsamalar dünyasının çokluğunun peçesinin yırtıldığı vahdettir. Buda'nın "selâmet yolu"nun ikinci hareket noktası ise başlangıcı M.Ö. 600'lere uzanan ve Himalayalar'a değil eski Brahman ülkesinin doğusundaki aşağı Ganj şehirlerine dayanan rasyonalist-ateist Samkhya felsefesidir. Bireysel Kendilik burada tamamen devre dışı kalıyor, geçici bir toplama, bir *Skandha*'ya veya yığına dönüşüyordu, dışsal şeylerden bir farkı yoktu. Ama Sankhya

felsefesinde her şeyden önce Brahma'ya, tanrısal töz düşüyordu; o da Samsara'ya, sabit suretler dünyasının görünüşüne aitti. Sankhya ve Upanişadların öncelikle mistik Vedanta felsefesinde (Vedanta = son, hedef, Vedaların esas amacı) mahfuz olan mirası, Buda'nın kararının, tercihinin ön koşullarını oluşturdular: Benliksiz bir kendilik ve tamamen Brahma'sız bir kurucu figürü olmaktı bu; onun yolu, insanı dünyaya yönelten şifasız bir yanılsama güdüsünden doğan dünya acısından çıkış yolu olacaktı. Onun öğretisindeki bu dar hedef tayini ve sadece Brahman ritüelinin, tanrılar cangılının değil selâmete ulaştırmadığı tescil olunan tüm bilginin terk edilmesi, emsalsizdir. Bu özlülük, böylesine saklı bir ezoterik [batınî] mesaj yaygınlaştırılırken elbette muhafaza edilemedi, edilemezdi de; Buda figürü sembolünde, onun kazanımının ve derine dalmışlığının ezici sırrında görünür olan, yalnızca emaredir. Buda öğretisi, kendisinden sonra da rahatlarını bozmadan varlıklarını koruyan doğal-mitsel tasavvurlarla da karıştı; bir yığın Brahman tanrısı yine doluştular bu öğretiye. Buda'dan dört yüz yıl sonra Nagarjuna Budizmin Tibet'te muhafaza edilen ve az ilavelerle oradan Japonya'ya ve Çin'e geçen biçimini geliştirdi. Bu biçim Mahayana'dır: büyük taşıt anlamına gelir, Samsara okyanusundan büyük kurtuluşu gerçekleştirecektir. Eski katı öğretinin adı artık Hinayana'dır: bu da küçük taşıt anlamına gelir, bu öğreti ancak kısmen Seylan'da muhafaza edilmiştir. Halk arasında Buda figürleri fetişe, kutsal metinler sihir araçlarına dönüşür, Nirvana üstelik bir cehennem ilavesiyle eski tanrılar göğünün bereketine kavuşurken, Mahayana biçimi Buda'nın ateizmini gerçi bir ölçüde tutmuş, buna karşılık tanrı Buda'yı neredeyse çoktanrıcı [politeist] tarzda zamanlara ve mekânlara yaymıştır. Dünya, zaman ve mekân karşısındaki başlangıçtaki kayıtsızlığın aksine çok tabakalı bir evren belirir, olmakta olan Budalarla (*Boddhisatas*) ve Buda dünyaları sistemleriyle dolu bir evrendir bu. Fakat ister çok defa yaban-donuk mitolojisiyle kitlenin Mahayana'sı olsun, ister alimlerin Hinayana'sı: Buda öğretisinin esas unsuru terk edilmişti: Akozmizm. M.S. 1200 ilâ 1400'de Budizm esas olarak Hindistan'dan silindi, belki de Budizm sonrası dönemde gelişen kast düzenine karşıtlığı nedeniyle oldu bu –her ne kadar bununla ilgili takibata uğradığına dair sadece bir vakadan haberimiz varsa da-;

onun yerini gelişmiş Brahman din biçimi olarak *Hinduizm* aldı. Tefekküre dalışları Nirvana'dan ziyade dünyadaki büyü iktidarını hedefleyen Yogilerin refakatinde oldu bu geçiş. Birbirine dolanmış tüm tanrıların ve tanrı-kralların, eski Hind destanının dehalarının, fillerinin ve demonlarının üzerinde yer alan Brahma-Vişnu-Şiva teslisiyle; Şiva'nın zevcesi, insanların kurban edilmesini buyuran korkunç Kali'yi de eksik bırakmadan. Hindu kilisesinin yanı sıra, Buda'nın bir çağdaşı olan Mahavira tarafından kurulan ve pek özgün olmayan Caynacılık da baki kalmıştır; Caynacılık başlangıçta keza tanrıları, mitleri ve kültleri reddeden ama sonra daha da yaygın ve barbarca tapınakların inşasında Brahmanlarla yarışan bir mezhepti. *Buda* bunların karşısında özgürleşmiş olandır, tanrı ve tanrıların olmadığı, miti altına ve arkasına almış bir dindir. Kurucu müminlerine *Tathagata, yani kendi kendini selâmete ulaştıran* olarak öncülük eder; bu vasfıyla tabii aynı zamanda uzaklaşıp gidendir. Kendine mahsus ateizmde bu tarz bir özneliği –imanın tümüyle alaca karanlığın basmakta olduğu Buda yoluna bağlanması– pek az engellemiştir. Bir insanın dünyadan olduğu gibi tanrılardan da soyutlanmış içeriğiyle artık tanrıların illüzyon olarak bile bulunmadığı bir tabakaya göçmesiyle, ateizm burada din halini almıştır. Bu tabakanın dışındayken tanrılar tamamen Buda'da birleşmiş değildirler, yoksa aşılamazlardı; daha ziyade, bu dünyadaki bütün sis içindeki gerçeklikler gibi ait oldukları görünüşün gerçekliğine maliktirler. Ateizm böylece bu genel illüzyon öğretisinin neticesini teşkil eden devasa bir *akozmizmin* parçası olur – dünyada da öte-dünyada da. Tabii burada ateizm, ancak akozmizmle, bu fahiş bedel karşılığında elde edilmiş ve bizzat aşkın-dinsel bir ateizm olmuştur. Nitekim kurucu şahsiyet, gayet insanca bir umut yolunu kişileştiren ve neticede dünyada biri olan Buda, Nirvana'da eriyenlerin öncüsü olarak, apaçık görünür olarak kalır. Upanişadların öğrettiği gibi tanrısal Nirvana olarak Brahma'nın tefekkürüne dalmasının yerini, tamamen suretsiz bir Nirvana tefekkürü alır. Huruç yerine ve onun adına Çıkışın kendi içine döndüğü bir sükûn merkezi. Buda tarikat kurallarında "Büyük okyanusta nasıl tek bir tat varsa," diye açıklamıştı, "o da tuzsa, benim öğretilerimin ve kurallarımın da tek bir hususiyeti vardır: kurtuluş"; lâkin işte dünyadan olduğu kadar tanrıdan da

kurtuluş. Selâmet davası mutlak bir soyutlama olarak zafere erişir, onun yeri tamamen çekilip alınmış evrendir, Akozmos'tur ve *Atheos* [gayrı-tanrı] Nirvana'dır.

Bir insan, yaşamıyla, acılarını gidermek istemenin timsalini veriyordu. Şuna veya buna gelen belirli bir acıyı değil, zavallı bir varoluşun toplamındaki acıları, her şeyden önce, esasında diyelim, onun sebebinin acılarını. Lâkin bu sebebin de belirli bir sebep olmaması, hele toplumsal bir temele, efendi-köleye dayanmaması gerekir. Tamamen genel olmalıdır, adı Tanha'dır, arzudur, susuzluktur, böylelikle her yerde aynıdır; tikel ve kaba sefalet toplam çaresizliği gören gözü açar sadece. Junker Buda'nın bir dilenciyi gördüğünde böyle gözü açılmış, *Tat tvam asi*'yi merhamet olarak idrak etmişti. Buda'nın ilk şakirtlerini kazanmasını sağlayan, Benares'te acıyla ilgili dört hakikat üzerine verdiği vaaz, acımaya, dünyadan çıkmayı sağlayacak kavrayışı ilave eder. Rikkatin efendisi acının oluşumunun, acıyı yok etmenin, acıyı yok etmeye götüren yolun öğretisini duyurur. Budizm ne dilek bilir ne dilek duası, buna rağmen yer verdiği tek dua şöyle der: "Bugün her varhk mutlu olsun"; eski Hind sahne oyunlarının sonunda da vardı bu, Buda onu merkezî hale getirdi. *Acı* olarak varoluşun sebebi susuzluk ise, *illüzyon* olarak varoluşun sebebi cehalettir: "Bilmemek (acının kaynağını bilmemek) dünyanm görünüşünün yegâne nedenidir". Susuzluk aynı onu bir gölge imgeden ötekine koşturan ve ebediyen tatminsiz bırakan illüzyon gibi sonsuz eza verir; Tanha, arzu ve Samsara, görünüşteki dünya, aynı indirgeyici edimle kaybolmahdırlar. Veya Dhammapada'nm, canavar suretindeki hayalle ilgili, hayalleri illüzyonlar olarak alan kıtasının söylediği gibi: "Ev yapıcı göze görüldüyse bir defa, artık o evi bir daha inşa edemez." Dinginlik, güdülerin ölümü, hayallerin kuruması, hakikat olarak gelirler dünyanın üzerine, büyük bir sükûna erişme olarak, sona varma olarak. Acımasız güdüleyici kaybolur, yeniden doğumların tekerleği durur, karma zinciri kopar; yani, suç ile kefaretin hizmete ve onun her yeni yaşamda ödüllendirilmesine dayanan varoluşsal etkisi, özüyle de görünüşüyle de toptan silinir. Belirtildiği gibi, sadece bizatihi acıyla meşgul olunuyordur burada, iyice genel bir acı ve onun sebebinin iyice derinde yatan çekirdeği söz konusudur, toplumsal

nedenler veya sadece bu acıyı artıran etkenler bile göz önüne alınmaz. Böylece her toplumsal kalkışma girişimi küçümsenir; dilenci de kral da, açlık da kesretin kusturucu arzu tatmini de ayrıştırılmamış dünya tiksintisinde birleşir ve mutlak arzu doyumunun son arzusu olan çıkış arzusunda bir araya gelirler. Görünürdeki odaklanmanın böylece *dikkat kaymasına, oyalanmasına* yol açar, tüm bunlar sinirleri alan akozmizmle cüretkâr ateizmin karmaşık bağıntısı içinde olur – sanki ikisinin Hayır'ı aynıymışçasına. Tüm değişimleri nafilelikle, mutluluğa teşvik eden her şeyi illüzyonla eşitleyen bu yanıyla bir Yeni Budizm Schopenhauer vasıtasıyla Avrupa'yı da etkiledi. Zira kapitalist varoluşun çaresizliğini bizzat dünyanın durumu haline sokmak, dolayısıyla dünyevî olarak aşılamaz kılmak isteyince. İlgisi bu yönde olan her karamsarlık, her nihilizm böyle bir *gevşemeden* can bulur; bu gevşeme özgün halinde, Buda'nın kendisine asla korkak bir yorgunluk değil, daima en uç yoğunlaşmanın meyvesi olarak kastedilse ve öğretilse bile. Buna karşılık Buda'nın selâmet öğretisinin diğer yanı, görünürdeki bir radikalizmle küçümsenemeyecek, her şeyi soyutlayan bir dünyayı reddedişle dünyaya tahammülü sağlamayacak yanı, dikkate ahnmamıştır. Çünkü Buda cehaletin bu dünyanın görünüşlerinin varlığını sürdürmesinin tek nedeni olduğunu söylüyorsa, bu cümlede *bilme işlevine verilen değerin değiştirilmesi* vardır, bu da –neticede– dünyanın salt mazur gösterici tasvibinden gerçekten radikal bir biçimde ayrılır. Burada görünüş-öz kasnağı, bir görünüşün özü kavrandığında az çok Hegelci biçimde görünüşle uzlaşma sağlamak üzere gerdirilmez yalnızca. Öz de, hatta bilhassa öz, Buda'da *bilgiyle tasdik edilecek olan* değil, *bilgiyle değiştirilecek olandır*. Kuşkusuz burada da kötü görünen bizzat görünüşe, uygunsuz bir dünya bizzat dünyaoluşa nakledilir, kendini ancak sefaletle doyuran, şimdiye kadarki hiçbir şeyle doyurulamayan bir susuz-varlık da tümüyle yönelişteki-varlığa, eğilim-varlığına. İdrak de dünyayı yok ediş pratiğinin aynısı olur, sanki dünyanın hakikati onun çöküşüymüş gibi; tam da Buda'nın selâmete en uzak gördüğü, dünyanın özünü bilmenin getireceği çöküş. Fakat yine kuşkusuz, Buda'da dünyayı dönüştüren bir unsur da vaz'edilmiş –dinlerde ilk defa–, *Tathagata*, yani bir dönüşün merkez noktası olarak insanların içine

yerleştirilmiştir. Duanın değil ateizmin gücüyle, bilir hale gelen iradeyle olacaktır bu – tabii her ne kadar, bu tarz selâmetin talihsizliği olmak üzere, salt akozmik, taşan, her şeyden kaçan bir iradesizhğin iradesi olsa da. Kötünün hiçliğe geri fırlatılmasında da bir hesaplaşmaya hiç yer yoktur; bu mutlak küçümsemenin etkisi de, sanki hiçbir şeyin vuku bulmadığı bir vukuat olacaktır. Buna uygun olarak Nirvana'ya giriş en barışçılı olmalıdır ama yine muazzam bir yükseltiş olmalı, bir başka ifadeyle dünyayı salt kendi içinden dünya-olmamaya döndüreceğine inanan ve tanrılara hürmet etmediğine göre bir hasımdan korkması, onla mücadele etmesi de gerekmediğini düşünen bilgi imanının alabildiğine yükseltişi olmalıdır. Nitekim dünyanın çöküşü de aydınlanmayla ve aydınlanmanın içinden iyice sessiz şekilde, kozmik bir felâket olmadan meydana gelir: illüzyonların kıyameti yoktur. Kıyamet de, yüksek ısı ve gümbürtülü dehşetiyle, Buda düşüncesine göre illüzyonlara, varoluşun ateşli düşlerine ait olmalıydı; *Nirvana*'nın girişinde yangın anları yoktur, zaten karşılamada tanrılar da yer almaz. Bunun üzerine, bir siliniş olarak Nirvana hakkında Buda'nm bilgi pratiği de bir ders vermez, bu soruya cevap yoktur, sorunun kendisi bile Buda tarafından sapkınlık sayılmıştır. Bu siliniş, olumsuzlayarak aydınlattığı kadarıyla, bütün o kategori dışı bereketsizliğiyle kendi söndüren ve silen yanı –Akozmos, Atheos– tarafından belirlenmiş olmalıdır. Buna göre Hind tarzı özgül bir evren, niyet hilafına, soyut ve terk edilmiş bir evren olarak, evvelce evren tarafından doldurulmuş olanın boşluğu veya soyut inkârı olarak, olumsuz bir etkiyle kendini Nirvana'ya açar. Burada soyutlama yapılan evren kuşkusuz Mısır'da, Babil'de olduğu gibi astral mitosun evreni değildir, Buda'nın terk edilmiş evreni Hind mitolojisinin yaban-devasa evreninden başka bir şey olamaz. Fakat gerek bu dünyayla zıtlık halinde gerekse boşaltılmış evrenin kovuk geometrisiyle Nirvana'da yine de tuhaf bir anorganiklik mevcuttur, yani tüm sonsuz hafifliği içinde bir ağırlık, uyku ile uyanıklığın ötesine düşmesine rağmen uykuyla mühürlenmişlik vardır. Hatta Tanrı Buda heykelinin, Hindu tapınaklarının yaban tanrı yontularıyla zıtlık arz eden o harikulade kapalılık unsuru da bu anorganiklikten çıkar; salt yoğunlaşmadan değil geometriden, uyuyan kristalin tebessümünden

oluşan bir kapalılıktır bu. Bilhassa klasik dönemde, Gupta evresindeki Buda figürleri matematiksel olarak gayet açık seçik üçgen ve daire yapılarıdır; yansıtılamaz olan fakat simetrik tasviri yapılabilen Nirvana'nın yansısıdır. Bu dünyaya ait bir sükûn değildir bu, fakat yine de son derece paradoksal biçimde Mısır'ın taş gibi olmayı isteme haline temas eden bir sükûndur. Çünkü soyut Nirvana niyazı, Hıristiyan krallık ütopyasındaki o vurgulu Yeni'yi, kıyamet ve semavi Kudüs vasıtasıyla gerçekleşen, dünyayı soyutlamayan, dünyayı aşan sıçrayışı içermez. Peki uyuyan kristaldeki *tebessüm*? – Nirvana'nın, neticede Akozmos'un boş uzam geometrisinden çok başka olan ruhaniliği? – Buda heykelinin sembolizmi; onun içindeki, dışsal geometrinin olumsuz mütekabili olmaktan çok başka şifreleri aktarıyor görünen takdis çizgileri? Böyle şeyler daima, burada özel bir adanmanın, kendi kendini söndürerek, umut edilen selâmete adım attığını gösterir; ama aynı zamanda tam da bu sönme halinde, sönüş olarak, mevcut bulunduğunu da. Nihayetinde *Buda'nın tebessümünün* de tanımladığı bu mevcudiyet, astral mitosun sınırlarında düşünülemez, Çin'in Tao'sunda bile zayıf, tefekkür halinde, manzaranın kenarında kalmıştır. Bütün bunlarla beraber Nirvana'nm ruhaniliği kendi içinde serbestçe salınan, kendi kendisi için töz kılınmış bir ruhanilik olarak kalır, ne taşıyanı vardır ne taşıdığı bir şey. Gerisi suskunluktur veya Her Şeyin Hiçliğinin, Hiç gibi bir Her Şey'in, Her Şey gibi bir Hiç'in uyuyan kristali. Bilinçten ve nesneden geriye yalnız ruhaniliğin tebessümünü bırakan, ikisinin de kaybolduğu bilinçsiz-nesnesiz sönmüşlük kahr: akozmik selâmetin müjdesi budur – sanki yok-dünya, cennet olmuşçasına.

### *Musa'nın ve Huruç'un ruhunu taşıyan, onun müjdesiyle örtüşen kurucular: İsa, Kıyamet, Krallık*

"Evet, sayısız insana muazzam büyük bir hayal gibi geliyor. Başka türlü değerlendiremezler ki, böyle bir oyunu kurmanın ve sonucuna götürmenin, tanrısızları hüküm makamından indirmenin ve alttaki basit insanları yükseltmenin imkânsız olduğundan başka şey düşünemezler... Hepimiz imanla yüz yüze geldiğimizde his-

> setmiş olmamız gerektiği ve tutulması gerektiği gibi, İsa'nın insan oluşuyla biz etten dünyevî insanların da tanrılar olacağımızı ve İsa'yla beraber tanrının öğrencileri olduğumuzu, onun tarafından eğitilmiş ve tanrılaştırılmış olduğumuzu, hatta, dahası, dünyevî yaşamın semaya doğru salınmasıyla tümüyle ona dönüştüğümüzü, [düşünmezler] (Filipliler, 3).
> – Thomas Münzer, *Ausgedrückte Entblößung*[557]

Ahırda doğan bir çocuğa dua ederler. Yukarıya doğru bakışın daha candan, daha mütevazıca, daha sade kırılması mümkün değildir. Üstelik ahır sahidir, aksi takdirde kurucuya böyle hakir bir köken icat edilmezdi. Destan sefalet resmi çizmez, çizse de yaşam boyu sürdürmez bunu. Ahır, marangozun oğlu, küçük insanlar arasındaki hayalci, sonunda çarmıh; tarihsel malzeme budur ve destanın sevdiği gibi altından da değildir. Yine de, Musa gibi *İsa*'yı da arkasında kimsenin bulunmadığı bir yığın destan içinde çözeltmeye çalışmışlardır. Bunlara bakılırsa İsa'nın yaşamı Wilhelm [Guillaume] Tell'inkinden daha gerçek değildi, Herodes'in çocuk katliyle meşgul olması gerekmezdi, Pilatus da ellerini masumiyetle değil, havayla yıkamıştı. Kuşkusuz İsa mitle çevrelenmiştir fakat mit bir adamın içine girdiği ve onun tarafından doldurulan bir çerçevedir yalnızca. Çerçeve, bir beklentinin çerçevesiydi; üstelik İsa'nın varoluşu için, onun huzursuzlukta, kehanette, yıl-tanrı mitosunda zuhuru için de önemlidir. Huzursuzluk, bir önder bekleyen Yahudi ülkesindeki politik huzursuzluktu. Roma işgalini sona erdirecek, işgalcileri kovalayacak, Davut'un soyundan kuvvetli bir kraldı beklenen. İsa'nın ilk takipçileri, onun Kudüs'e girişi ve eski İsrail krallarına sesleniş mahiyetindeki hozana şarkısına katılmaya amadeliği, bu beklentiye dayanıyordu. *Kehanet*, çok daha geniş olan, tüm Roma İmparatorluğu'na yayılan beklenti saikini sunar. Helen kralları uzun süre Soter (peygamber) unvanını kendilerine yönlendirmişlerdi, eski Şark saray seremonilerinden gelen bir unvandı bu. Tam İsa'nın doğumu sıralarında bu unvan barış kralı olacağı umulan Augustus'a bahşedildi; aynı zamanda tanrısal çocuğa dair Mısır Horus

557 Teşhirin [yanlış imanın teşhirinin] Beyanı.

mitosu, kurtarıcı imgesiyle birleşti. Aslen Romalı olan fakat çoktandır, belki Horatius'a kadar uzanan Roma Yahudi cemaatinin Mesihçi kuşağının da dolandığı imparatorun altın çağ hatıralarına, Satürn çağına dayanan başka bağlantıları da vardı. Vergilius'un dördüncü pastoral şiirinin ünlü kehaneti bunla ilgilidir: "Şimdi bakire geri geliyor, onla beraber Satürn'ün egemenliği de. Şimdi yüce semadan aşağı yeni bir nesil iniyor. Egemenliğiyle demir çağını sona erdirecek ve dünyanın altın çağını geri getirecek olan çocuğu koru, ey iffetli Lucina, senin Apollo'n hükmetmeye başladı bile... Gör bak, dünya nasıl sendeliyor sarsılmış ekseninde, yeryüzü, sonsuz genişliğiyle deniz, gökyüzü ve onun geniş kubbesi, tüm doğa nasıl titriyor gelmekte olan zamanların ümidiyle (*Aspice venturo laetantur ut omnia saecula*[558])." Hatta her şeyi değiştiren müjdeyi ifade eden yeni anlamıyla İncil kelimesi, Yahudilerin kralıyla değil de kayzerle ilişkilenerek Yudea dışında da yaşar. Nitekim Küçük Asya'daki Priene'de[559] bulunan bir sunak yazısında, İsa'nın değil Augustus'un doğum gününü kutlayarak şöyle yazar: "Bu gün bambaşka bir çehre kazandırdı dünyaya; yoksa çöküşe mahkûm olurdu dünya, yeni doğan bu çocuğun suretinde tüm insanlar için müşterek bir saadet göstermemiş olsa kendini. Bu doğum şenliğinde kendi adına yaşamın ve tüm yaşam güçlerinin başlangıcını teşhis eden kişi doğru hüküm veriyordur; insanın doğmuş olmaktan pişmanlık duyduğu zamanlar nihayet geride kaldı. Takdir-i ilahi bu adama öyle ihsanlar bahşetti ki, onu bize ve gelecek nesillere Soter olarak yolladı; o kan davasını bitirecek, her şeye harikulade nizam verecek. Tanrı'nın doğum günü dünyaya kendiyle bağlantılı *İncil* çığırını getirecek, onun doğumuyla yeni bir zaman hesabı başlayacak." Böylesi kral doğum günü şenliklerinin tuhaf sarhoşluğu, İsa'nın yaşadığı zamanda Roma İmparatorluğu'nda nasıl bir mucize ve kurtuluş inancının, kendisine yönelik nasıl bir ihtiyacın dolaşımda olduğunu gösterir. Anarşiden doğan Sezarizmin getirdiği huzur ve hukuksal güvenlik, bu coşkun methiyeleri açıklamaya yeterli değildir, hele daha sonraki kayzer kültüyle kesinlikle örtüşmediklerini de dikkate alırsak. O sıralar, daha ziyade Roma İmparator-

558 Geleceğe bak ki tüm nesiller şad olsun.

559 Aydın-Söke'ye yaklaşık 100 kilometre mesafede olan bir Antik yerleşim.

luğu'nun demir çağı sona erdirmesinin arifesinde olunduğuna dair, garip bir çağ dönümü duygusu dolanıyordu. Luka'ya göre İncil, 2, 14'teki "En yücelerde Allah'a izzet/ Ve yeryüzünde razı olduğu adamlara selâmet" duası, yalnızca Mandaen kehanetlerinin (Vaftizci Yahya) değil, bu noktanın da tınısını taşır. Üçüncüsü, *Yıl-Tanrı mitosu*, elbette astral-mitsel tınılı bir beklenti saiki olarak, İsa'nın etrafındaki bu henüz dışsal nitelikteki, salt genel çerçeveyi sona erdirir. İsa'nın kesinlikle yaşamı değil ama ölümü, batmakta ve tekrar yükselmekte olan yıl veya tohum tanrısının[560] çerçevesi içine girer. İsa döneminde bu kült, Orfeusçu-Dionisosçu imgelerle ve 'Öl ve Ol'la karışmış olarak Küçük Asya'da yaygındı. Frigyah Attis etrafında, Babilli-Fenikeli Temmuz (kuyudaki Yusuf'u tamamıyla mite dönüştürmeye yarayacak olanla aynı Temmuz) etrafında yas ve sevinç vardı; ikisi de çiçek açan ve kaybolan doğa tanrılarıdır. Attis'e ilkbaharın başında baltayla kesilmiş bir ladin dikilir, menekşelerle süslenir, dallarına tanrının imgesi asılır ve ceset gibi sarmalanırdı; Roma Attis kültünde ladin 22 Mart'ta bir yürüyüş kolunun önünde taşınırdı (karş. Ed. Meyer, *Geschichte des Altertums*[561] I, 1913, s. 724 vd.). İlkbaharın başlangıcı ve yaz dönümü gerek Attis kültünde gerek Temmuz'da (Helenleştirilmiş olarak Adonis'te) yan yana getirilir veya iç içe sokulurdu; ölüm ritüelleri ilkbaharın birinci gününe denk getirilir, iki gün sonra diriliş şenliği yapılırdı. Evet, sefalete düşen tanrıdan şikâyet etmekle kalınmaz, tanrı alaya da alınırdı; en azından Küçük Asya takvim kültüyle bağıntılı Pers Saka şenliğinde, ölmekte olan Yıl-Tanrı'nın Zoganes adı altında kraliyet esvabı giymiş bir köle tarafından veya dalga geçmek için kral gibi hürmet gösterilen bir ölüm mahkûmu cani tarafından temsil edildiği bilinir. Örneğin İsa'nın Roma askerleri tarafından alaya alınması da buradan çıkar (*Matta'ya göre İncil*, 27, 28 vd.): İsa soytarılar kralı olarak selâmlanır, kırmızı kaftanla, dikenlerden örülü bir taçla, elinde bir kamışla. Böylece İsa'nın ölümü, onun kutsal cuması, büyük ölçüde Yıl-Tanrı mistiğinden çıkan mitsel şemaya oturmuştur. Bu durumda, gerçek bir hadise, çarmıhtaki ölüm bile, ahırdaki doğumdan daha az etkileyici bir biçimde, bir

560 Yaşamları ve ölümleriyle doğum-ölüm döngüsünü temsil eden tanrılar.
561 Eski Çağ Tarihi.

takvimsel tanrının seremonileriyle sarmalanmış veya birleşmiştir. Belirttiğimiz gibi, buna rağmen, bütün bu beklenti imgeleri, Yahudi huzursuzluğu, Roma kehaneti, Ön Asya Yıl-Tanrı mitosu, tarihsel İsa'nın destanda çözeltilmesini sağlamaya yetmez. Tersine: *İsa'nın yaşamı ve müjdesi*, tam da beklenti çerçevesinin genelliği içinde ayırt edilir, hatta *İsa hakkında* daha sonra geliştirilen *kült imgesinden* bilhassa keskin ve somut biçimde ayrışır. Hıristiyanlığın, sözde İsa mitine dayalı yeni Doketizmin[562] onu bir mitolojiler dinine dönüştürdüğü gibi pnömatik[563] bir din, bir teozof dini olması böylece önlenmiştir. Nihayet, İsa'nın *kişiliği*, müritleri üzerinde ahırda doğumdan ve darağacında ölümden daha fazla gerçeklik etkisi yaratır. İsa nazmedilmiş, onun kişiliği mitosa dayanarak sonradan kurgulanmış olsaydı, ilk mesajları fantezi dolu-spekülatif olur ve ancak sonrakiler tarihselleştirici olurdu; oysa burada tam tersi geçerlidir. İsa kuşkusuz bir mitoslar fırtınasının ışığında doğdu ve hiçbir İsa mitinin bahsetmediği *Mandaen kıyametçiliği* bile az evvel saydığımız beklentilerin toplamından daha kuvvetliydi onda. Fakat dört bir yandan, mitlerden eskatolojik biçimde toparlanana can veren ve onun içini doldurarak "zamanın bereketine" dönüştüren din kurucusunun kendisi, doğal tanrılarla karıştırılamaz. Hele de onun İncil'i doğa mitosuna Musa kadar yabancıyken, bu hiç yapılamaz. İster yaşam-ölüm döngüsünden sadece farklı bir tohumun mecazları çıksın, ister gök kubbe artık yalnız insanoğlunun üzerlerinde geri döndüğü bulutlar için bir uzamı barındırsın. Fakat her şeyden önce kurucunun *yaşamının* birçok tanığın hafızasından edinilen *tasvirinin*, Attis'e, Mitra hele Osiris'e dair destanların ve mübarek maceraların hiçbirinde bir benzeri bulunmaz. İsa'nın reel suretinde bu pek icat edilemez çünkü pek beklenmedik bir hat vardır: Çekingenlik. Sadece bir vaiz olduğuna dair ilk baştaki kanaatinde (*Markos'a göre İncil*, 1, 38) ve Filipus Kayseriye'sinde saklanması tembih edilen ve vaizi Mesihe dönüştüren hadisede

562 Eski Yunanca "gibi görünme" fiiline dayanan Doketizm akımı, İsa'nın aslında çarmıha gerilmediği, acı çekmediği, çünkü Tanrı'nın, oğluna bu ezayı yapmayacağı inancını işler.

563 Eski Yunancada hava, nefes. Stoacılıkta, doğanın ve yaşamın tözünü teşkil ettiğine inanılan maddeye (hava ya da ateş) inanış.

(*Markos'a göre İncil*, 8, 27 vd.) bu çekingenlik vardır. Ahırda doğumla başlayıp, ?çarmıhta? ölümle bitmek efsanevi kurtarıcı imgesine pek uymuyordu, çekingenlik ise tamamen yabancıdır bu imgeye. İsa'nın ayartmaları ve cesaretsizlikleri de kurgulanamaz özelliklerdir, bunlar *Ecce homo*[564] derler bize, Attis-Adonis demezler. *Son endişeli akşam yemeği, Getsemane'deki hayal kırıklığı, çarmıhtaki terk edilmişliği ve bunun nidası*: bunlar hiçbir Mesih-kral efsanesine uymaz, eza çeken Mesih efsanesiyle de uyuşmazlar. O Mesih şüpheyle boğuşma deneyimini yaşamazdı, bunun yerine sonraları birçok şehidin yaptığı gibi acısından bir [misyonunu] ifâ duygusu çıkartırdı. Yuhanna İncil'inde sadece başlangıcı görülebilen, İsa'nın saf akıl, ışık, yaşam ve başka yüceltimlerle gnostik-doketik tarzda çözeltilmesi, kuşkusuz şayet İsa'nın kişiliğinin reel tarihsel direnci olmasaydı tamamen başarılamazdı zira bir tohum tanrısı gösteremezdi bu direnci. Nitekim *Hıristiyan inancı, başka hiçbir imanda olmadığı kadar, kurucusunun tarihsel gerçekliğinden can bulur*, o esasen bir dönüşümün varisidir, bir kült imgesinin veya onun batınının değil. Bu reel hafıza yüzyıllardan aşmıştır: İsa'nın mirası onca büyük bir içkinleşmeye ve ruhsallaşmaya rağmen tarihsel bir deneyim ve ancak böyle olmakla metafizik bir deneyimdi. İsa'nın somut varlığı inananları nezdinde önemliydi, afallatıcı yalınlığıyla, hiçbir kült imgesinin veya semavi imgenin veremeyeceğini veriyordu onlara. Hatta semayı, vaftiz edilmiş bir astral mitos anlamında, boş ve yavan kılıyordu. Hiçbir Attis miti, tanrısını açık seçik hale getirmek için ne kadar idman yaparsa yapsın, bir Kempenli Thomas[565] gibi konuşamazdı: "Sensiz cennete sahip olmaktansa, dilenci olup senle beraber yeryüzünde hac seyahatine çıkarım. Senin olduğun yer cennettir, olmadığın yer cehennem ve ölüm" (*Von der Nachfolge Christi III*[566]). Son olarak, genel-mitsel çerçeveden tamamen çıkartıp dinsel-felsefî yeniliğe götüren belirleyici etken şudur: Hıristiyanlık vaftiz edilmiş doğal sema veya yıldızlar seması olmadığı gibi, *Yahve'nin taht odası anlamında bir sema da değildir*. İsa insanoğlu olarak bu Yukarıya oturmuştu, tanrısının insanüstüleşti-

564 İşte insan.

565 Veya Kempisli Thomas.15. yüzyılda bir mistik düşünür.

566 İsa'nın mirasından.

rilmesinde Zerdüşt veya Buda'dan daha fazla yer aldı. Hâlihazır insanı değil insan için mümkün olanın bir ütopyasını koydu oraya; bunun esasını ve eskatolojik kardeşliğini kendisi önden yaşamıştı. Mitsel bir periferi [çevre] olan tanrı, insan ölçüsünde, insan idealinde bir odak noktası haline geliyor, *cemaatin* onun adına toplandığı *her mekânda odağa* dönüşüyordu. Bunun için sözün bedene dönüştüğü, elle tutulur hale geldiği, *crucifixus sub Pontio Pilato*[567] bir kurucu lâzımdı, buna ancak o ikna ederdi. Bunun için, kendini kibir olarak algılanamayacak kadar sükûnetle takdim eden, sahtesi yapılamayacak bir kibrin rikkati lâzımdı.

Bir insan basitçe iyi tesir uyandırıyordu burada, bu henüz rastlanmamış bir şeydi. *Aşağıya doğru,* yoksullara ve horlananlara bir meyli vardı, ama asla lütufkâr olmadan. *Yukarıya doğru isyanı* vardı, tefecilere ve "benim insanlarıma ıstırap veren" herkese karşı kamçı darbelerini işitmemek mümkün değildir. Masanın ters çevrilmesi ve sonuncuların birinciler olması uzun sürmez. Yoksulluk selâmete en yakın durandır, servet selâmete engeldir, hem içe dönük hem dışa dönük olarak. Fakat yoksulluk İsa'da asla selâmetin bir parçası değildir, yoksulluğun bertaraf edilmesinin gerekmemesi gibi bir şey yoktur. Yoksulluk, alışılmış, dayatılmış, acınacak haliyle asla savunulmaz, yalnızca gönüllü yoksulluk salık verilir, bu tavsiye de yalnız semirmişlere, zengin delikanlıya dönüktür (*Matta'ya göre İncil*, 19, 21). İnsanoğlu başını koyacağı bir şeyinin bile olmadığı bir durumu hiç de takdis etmemiştir. Gönüllü yoksulluk da, en azından yoksullara yönelik sevgi değil de yoksullukla ilgili tavsiye söz konusu olduğunda, kendi başına bir amaç sayılmaz; buna sonra geleceğiz. Yoksul kalmak kalbin taşlaşmasını önlemek için, kardeşlik cemaatini geliştirmek için bir araçtır. Sevginin komünizmiyle inşa edilen bu cemaat zenginleri istemez ama dayatan-mahrum bırakan anlamıyla yoksulları da istemez. "Hiç biri kendisinin olan şeyler için: Benimdir, demiyordu; fakat her şey onlar için müşterekti" (Resullerin İşleri, 4, 32), mallar bağışlardan toplanmıştır ve İsa'nın yaşlı dünyaya tanıdığı kısa mühlet için kâfidirler. Kır zambaklarıyla, gök kuşlarıyla ilgili bölüm[568] asla iktisadi açıdan naif değildir, ak-

567 Pontius Pilate'nin hükmü altında çarmıha gerilmiş.

568 Matta'ya göre İncil, 6, 26-28.

sine heyecanla düşünülmüş cümlelerdir. Çünkü dünyayı ve onun derdini gömenlerin ayakları eşikteyse, iktisaden diğer günün tedarikini yapmak aptallıktır. "Kayzerin hakkını Kayzere, Allahın hakkını Allaha verme" tembihi de (*Markos'a göre İncil*, 12, 17), sonradan St. Paul'de olduğu gibi dünyaya rıza gösterme değil onu küçümsemedir çünkü pek yakında Kayzerden geriye bir şey kalmayacaktır. Geliştirilecek yegâne istidat, iyilik veya insanın içindeki hazinedir. Bu hazineyi, kendisi için bir şey istememiş olan, yaşamını kardeşleri için vermeye hazır *bir aşkın taklidi* yükseltir. Antik aşk güzele, parlayana dönük *Eros*'tu, Hıristiyan aşkı bunun yerine sadece baskıya uğrayana ve kaybedene değil, onların içinde görünmez olana yönelir. Sadece antik aşkın bu yön değişimi, yoksullardan yana taraf olmayı kendi başına amaç haline getirir, işte onların seçilmesinden çıkan, küçükte eğleşmekten çıkan bir amaç. İsa yardıma muhtaç olanların yanında hazır ve nazırdır, pırıltı içinde değil karanlıkta durur, bu düşüklüğün bir unsurudur: "Madem ki bu kardeşlerimden, şu en küçüklerinden birine yaptınız, bana yapmış oldunuz" (Matta'ya göre İncil, 25, 40). Hıristiyan aşkında, dünyaya görünmez olana eğilmek onunla karşılaşmaktır, bu karşılaşmadan müteessir olmaktır, küçüklüğün *Pathos*'unu ve sırrını içerir. Yemlikteki çocuk, sapa ve dar ahırın bütün koşullarının düşüklüğüyle beraber bundan ötürü bu kadar önemli hale gelir. Kurtarıcıyı aciz bir çocuk halinde bulmanın beklenmemesi, Hıristiyanca aşkta hep pay sahibidir, en emin haliyle bizimde Fransiskenlerde görülür bu: aciz durumdaki önemsenir, dünyadan fırlatılmış olana misyon atfedilir. Çocuğun zihinde takdisi ve inşaatı yapanların fırlatıp attığı köşe taşını arayış, bununla alakalıdır; bu aşkın ve onun fark edilişinin, gelip çatışının, dönüm beklentisinin hareketlerindeki değişikliği, dünyanın *yan noktalarında, sükûn noktalarında, büyüklük karşıtlıklarında*, neticede görünmez olana bağlılık yönlendirir. Bundan ötürü, o zamana kadarki ahlâkî inançların hiçbirisinde bunun bir benzeri yoktu, *Matta'ya göre İncil*, 22, 39'da alıntılanan "Komşunu kendin gibi seveceksin"e rağmen (Levililer, 19, 18) Yahudilikte de bu yoktu. Bir dilenciye öğün olsun diye tavşan olup ateşe atlayan Buda'nın aşkı da bizi dilenciye götürmez, acizlikte tanrısal olanı aramaz. Üç kutsal kral yerine Şark ül-

kesinden Konfüçyüs, Laotse, Buda gitmiş olsaydılar ahırdaki yemliğe, içlerinden yalnızca birisi, Laotse, her ne kadar niyazda bulunmasa da, en büyüğün görünmezliğini algılardı. Fakat o bile, Hıristiyanca aşkın eski bağlantıları ve efendilerin iktidarına göre kademelenmiş hiyerarşileriyle dünyada temsil ettiği *tökez taşını* algılayamazdı. İsa kesinlikle efendilerin iktidarına karşı itirazın alâmetidir ve dünya kesinlikle bu alâmete çarmıhla itiraz etmiştir: çarmıh dünyanın Hıristiyanca aşka verdiği cevaptır. Birinciler olacak olan Sonunculara, sahici ışığın toplandığı ezilenlere, Chesterton'un keskin sözüne bakılırsa bir zamanlar az sayıda paganın büyük aleniyeti iken tüm Hıristiyanların gizli sırrına dönüşen veya dönüşecek olan neşeye duyulan aşka verilen cevap. Aynı dünya, kendini haklılaştırmak için, pagan mitlerini kullanarak, çarmıhtaki ölümü kendini gönüllü kurban ederek ölüme çevirmişti, sanki kendi niyetinde yokmuş da İsa'nın niyetinde varmış gibi. Sanki bu ölümün kendisi de aşktan doğmuş ve sanki St. Paul'un söylediği gibi İsa'nın insanları günahtan kurtarmak için tanrıya ödediği bedelmiş gibi. İsa çarmıhta ölmesine rağmen değil, çarmıhta öldüğü için Mesihti: İsa'yı tanımamış olan St. Paul beyaz terörü böyle diyalektikleştirdi. Yahve de Golgatha'yı istemiştir buna göre, o doğrudan iblise değil mümine benzer, sadece daha önce görülmemiş derecede dehşetli aşkla doludur: –semavi borçlar hukukuna göre– başka türlü bağışlanamayacak olan suçunun bedeli olarak kendi oğlunu verir. Fakat sahici İsa asi ve kurban olarak ölmüştü, muhasebeci olarak değil; onun inananlarına sadakatini ölüm pahasına koruması, asla bu ölümü istemesi anlamına gelmiyordu. Istırabın geçip gideceğini umuyordu; Gethsemane'deki dehşetli ölüm arifesi gecesindeki konuşmalarında çarmıh ve ölüm, hele İsa'nın ölümüne vaftiz bahisleri sadece sonradan eklenen kısımlarda geçer. Müritlerine şunu kehanet ediyordu: "Burada duranlardan bazıları var ki, onlar İnsanoğlunun melekûtunun geldiğini görmeden ölümü asla tatmayacaklardır" (*Matta'ya göre İncil*, 16, 28). İnsanoğlunun, Enok ve İlyas gibi, yaşar halde semaya yükselmesi, bundan daha kesin olabilir mi? Çarmıhta ölüm gerek öznel gerek nesnel olarak dıştan gelmiştir, içten, Hıristiyan aşkından değil; aşkın isyanının ödülü ve onun felâketidir. Ölüler için bir öte dünya değil, canlı-

lar için yeni bir sema, yeni bir yeryüzü vaaz eden İsa için felâkettir ölüm. Alışılagelene ve efendilerin iktidarına karşı bir isyandır çarmıhta ölen, bir asidir ve tüm aile bağlarını dağıtandır (*Matta'ya göre İncil*, 10, 34-37; 17, 48), Mısır'dan kıyametin koruması altında gerçekleşen son çıkışın sözcüsüdür. Hıristiyan aşkı budur, neredeyse mikrolojik[569] bir aşktır, öyle ki aşkını kenarda kalmışlardan, onların dünyadaki Bilinmezliğinden, dünyayla uyumsuzluklarından; *uyum sağlayacakları krallıktan* toplar. Yeni semanın parçacıkları ve tohumları, Herod'un ve Roma'nın, hâlihazır yaradılışın tüm iktidarının eski parça ve tohumlarına aykırıdır. Demek isyan, o gün için hem Yahudilerce hem Romahlarca düşünülenden çok daha muazzamdı. Davut'un hâkimiyetinin yeniden tesisi değildi İsa'nın aklındaki, verili dar sahnedeki bir milli devrim de değildi. Vaftizci Yahya'nın Mandaenci vaazındaki gibi (*Matta'ya göre İncil*, 3, 2-12), İsa'nın duyurduğu üzere, tüm dünyanın çökmesi bekleniyordu. Yahya bu çağrıyı üstlenmişti, *İsa'nın en sahih sözleri eskatalojiktir*, İsa Kudüs'ün, tapınağın, eski semanın dünyasının çöküşü hakkında Markos İncili, 13'teki gibi konuşmuştur sahiden. İsa kendisini sadece geleneksel, yani restore edilmiş anlamda sadece Mesih veya tanrının oğlu olarak takdim etseydi, rahip kastı tarafından korunur, Romalılara ihbar edilmez, yüksek rahip Kayfas, valinin iradesine rağmen onun öldürülmesinde ısrar etmezdi. Zira Mesihlik onuru talebi ne İsa'dan önce ne İsa'dan sonra ölüm cezasını hak eden bir cürüm sayılıyordu; sadece onun vakasında Levililer, 24, 16, tanrının oğlunun zındıklık ettiği, bu nedenle ölmesi gerektiği biçiminde yorumlandı (*Yuhanna'ya göre İncil*, 19, 7). Öncesinde Sirus bile, keza Pers ülkesinden yurtlarına dönen Yahudilerin başındaki adam olan Zerubbabel bile Mesih kral olarak takdis edilmişti (Haggay, 2, 5); demek Mesihlik iddiası işitilmemiş bir şey değildi. İsa'dan sonra –tabii tamamen ümitsiz bir devirde– büyük milli kahraman Bar Kohba, en yüksek rahiplik otoritesi olan Rabbi Akiba tarafından Mesih ilan edilmişti; demek Mesihlik unvanı kendi başına her zaman zındıklık olmuyordu. Ancak Mesih salt milli çerçevede kalmayınca veya evrensel yönelimi içinde resmi kiliseyle uyum içinde bulunmayınca, Romalılara teslim edilmişti. Ancak

569 Küçük, kısmî olana takılan ve büyüğü/tamamı göremeyen akıl.

Mesih bu unvanın gerek evren-öncesi gerek kıyametçi anlamında insanoğlu olarak davranınca, Kudüs'ü ve tapınağı bile yıkan bir doğal felâket onun zaferinin aracı ve kanıtı olarak ilan edilince, zındık sayılmış ve ölümü hak ettiği söylenmişti. Aslında Kayfas İsa'yı eskatolojik yorumla anlamakla doğru anlamıştı, cahil Pilatus'dan da daha doğru anlamıştı çünkü sonraları İsa aşkında kılıcı değil yalnızca barışı gören uysal yaşayışlılardan değildi. İsa gerçekten *tepeden tırnağa eskatolojidir*; onun aşkı gibi ahlâkı da ancak krallıkla ilişkisi içinde kavranabilir. Onun yarını dert etmeme ve Sezar'a ait olanı Sezar'a verme öğüdü de, İsa'nın ahlâkî emirlerinde gayet olumlu biçimde öne çıkan noktadan başlayarak geçerlidir: Kopuş, bağlarını çözmek, bir vuslat dünyasının töresi. Krallığa uygun olanı temin etmenin töresidir bu, yaklaşmakta olan krallığı hazırlamanın bir işlevidir; dağda verdiği vaaza sıkı sıkıya bağlı anlamıyla İsa'nın etiği, zamana, akmakta olan tarihe, seküler topluma bağlı değildir. Dağdaki vaazın kendisi, saf vuslat olmuş bir zamanın vaazıdır ve ancak yakma gelmiş olana erişildiğine inanılan fecrin eşiğinde, tüm bu görünüşteki sükûnculukların bir anlamı olabilir. Bundan ötürü, tüm şiddetsiz-şiddetli saadet vaadinin sonunda, onun dolaysız temellendirmesinde, sökün etmekte olan semavi krallık vardır (*Matta'ya göre İncil*, 5, 3-12). Aşırı ikici [dualist] Lutherciliğin vaz'ettiği gibi, İsa'nın ahlâkının kesinlikle zamanın içinde olmaması, *yani bir vuslat ahlâkı olmayıp* tamamen tarihin dışında olması da söz konusu değildir. Sanki İsa'nın krallığı, asla zamana doğmayacak, sanki mutlak bir sıçrayışla, apansız, tarihle herhangi bir bağlantı kurmaksızın, zamanın akıp gitmesinin ardından, tüm gerçeklik okyanusunun akıp gitmesinin ardından vuku bulacakmış gibi... Oysa İsa, Kairos'u[570] vaaz ediyordu, bu 'dolan zaman' demekti, zaman tarihte ve tarih tarafından dolayımlanacaktı; yoksa içinde dünyevî bağlantısı olan bir ahlâka da dolaysız eskatolojinin ahlâkına da yer olmazdı. Ne var ki, dağdaki vaazın ahlâkının, tastamam paradoksluğuyla, başka herhangi bir ahlâkla ilişkisi yoktur, istediği kadar dinselliğe dalmış olsun; çünkü o dünyanın çöküşünün ahlâkıdır. Bu vuslat ahlâkı, devamlılığa ayarlı kiliselerin uzlaşma ahlâkı içinde kaybolmakla kalmamış, Hıristiyan sapkınlığının ve

570 Eski Yunancada uygun zaman.

tarikatlarının toplumsal öğretilerinde de zayıflatılmıştır; meğer ki bunlar, takatten düşmüş halleriyle bile müjdeyi beklerken harekete geçsin veya yeniden hemen önlerinde bekleyen kıyamete inansınlar. İsa'nın tüm diğer taklitlerinde, zamanla, vuslat ahlâkı, dünyanın sınırına ait bir ahlâk olarak bizzat sınır idealine dönüştü; St. Paul'de bile: "Ve dünyayı kullananlar onu ifratla kullanmıyor gibi olsunlar çünkü bu dünyanın heyeti geçiyor" (*Korintoslulara 1. Mektup*, 7, 31). Oysa mutlak kopuş demek olan İsa, ahlâkı münhasıran nihai uyanıklığın ahlâkı olarak öğretir: "İmdi, uyanık durun; çünkü ev sahibi ne vakit gelecek, akşamleyin mi, gece yarısında mı, horoz öttüğü zaman mı" (Markos'a göre İncil, 13, 35). Burada her ekimin kıyametin korkunç hasat şenliğiyle rabıtası vardır; inancın tohumu, emeğin meyvesi bunun içindir. Aşağıya bastırıştır, esasen toptan zahmet çekenlere, cefakârlara, ezilenlere tahsis edilmiş bir aşkın taklididir: İsa'nın bütün öğretileri ve meselleri o günün hemen evvelinde cemaat teşkiline hizmet ederler. Tam da dünyaya görünmez olan, evine kavuşur burada: "Göklerin melekûtu, bir adamın alıp tarlasına ektiği bir hardal tanesine benzer. O tane ki, bütün tohumların gerçi en küçüğüdür; fakat büyüyünce, sebzelerden daha büyüktür, ve ağaç olur; şöyle ki, göğün kuşları gelip onun dallarında yerleşirler" (*Matta'ya göre İncil*, 13, 31 vd.). İsa, insanlığıyla, kurtarılıp geriye kalmış olan her şey olarak kralhğa girer, başka hiç kimse değil, başka hiçbir şey değil: sadece bu bağ ve bu asmalardır, *kurma eyleminin kuruluşun içeriğiyle mutlak özdeşleşmesiyle*, tanrının krallığını oluşturan. Evren, hürmet edilen olarak değil, olumsuzdışlanan olarak da değil, çökmekte olan olarak, krallığın aracını, hatta sahnesini oluşturur; doğa artık ancak hizmetkârların uzamı olarak mevcuttur. Veya kıyametçinin İsa'dan pek uzak olmayan bir anlamda söylediği gibi: "Ve şehir kendisini aydınlatmak için güneşe ve aya muhtaç değildir; çünkü onu Allahın izzeti nurlandırır ve Kuzu onun çerağıdır" (Yuhanna'nın Vahyi, 21, 23). İsa'nın müjdesi böylece toplumsal açıdan Nuh'un gemisi etkisi uyandırdı; soteriolojik açıdansa yaradılıştan önce tanrıyla olan ve nihayet yeni bir yaradılışı inşa eden *İnsanoğlunun* çıkagelmesiydi. Müjde, teolojik açıdan, tanrının mutlak aşkınlığının *homousia* ile, yani İsa'nın *tanrıyla özdeşliği* vasıtasıyla aşılması idi. *Huruç*

*tanrısını krallığın tanrısında kemale erdiren, Yahve'nin bu haşmet içinde erimesini sağlayan* demokratik-mitsel bir etkisi oldu bunun. Öyle ki, Yahve'deki yaratıcı, hatta Firavun tamamen devre dışı kaldılar; geriye sadece erek kaldı ve son İsa o ereğin inşa aracı ve şehri olarak cemaate seslendi sadece.

### *İsa ve Baba; halaskâr olarak cennetteki yılan; üç dilek gizemleri: yeniden diriliş, semaya seyahat, geri dönüş*

Çocuğun geçip gittiği yerde, babanın onun yanı sıra kendini kabul ettirmesi zordur. Bedensel babası ikincil sayılır, Yusuf çok geçmeden inkâr edilir; nur yukarıdan döllemiştir. Fakat semavi baba da bu oğlun yanında tuhaf durur, artık tahtında yapayalnız oturan hükümran değildir. İsa'nın Yahve'nin aracısı olduğuna inanıldıkça İsa Yahve'den daha yakma gelir Yahve'yi bastırır. Tanrının elçisi, elçi yollayanın kendisi olur: "Ben ve Rab biriz", "Beni gören Baba'yı görür"; "Her şey Babam tarafından bana verildi" (Luka'ya göre İncil, 10, 22). "Bana neden iyi diyorsun?" – "Bir olan Allah'tan başka kimse iyi değildir" türünden ayrıştırmalar nadirdir, ancak ölüme yakınken, Gethsemane bahçesinde, çarmıh başında Baba yine öteki olarak belirir; teslimiyet ve terk edilmişlik yine ikilik yaratır. Fakat çarmıhtaki ölüm bile, öyle acı biçimde ölen İsa'ya, yegâne iyi olan Yahve'yi selâhiyetsiz kılan bir şeyler katmıştır. Şakirtlerin bilincinde selâhiyetsizdir; kefaret-kurban öğretisi bakımından değil ama ölümüne kanıtlanmış sadakat ve adanma bakımından. Çünkü Musa'nın ve peygamberin Yahve'si asla ölüme katlanamazdı; onun sonsuz iyiliğinin sonsuz vasıfları arasında bir şey eksikti: sonuna dek adanma. Bu vasfa tanımı gereği ancak ölümlü bir *insan* sahip olabilir ve ancak o bunla sınanabilirdi, ölüm korkusunun ve işkencenin işleyemeyeceği, bunların namütenahi uzağındaki tanrı değil. İsa'nın kurbanlığıyla kefaret ödemesi öğretisi tam bu noktada Yahve'nin aleyhine döner, ondaki çarmıhı felâket olarak açıklayarak geçiştirme eğiliminin aleyhine çevrilir. Sadece İsa'nın felâketi değil bizzat Baba'nın felâketidir bu, o Baba ki, bu ölüme yol açan dünyanın efendisi olarak şeytandan pek farkı yoktur. Kefaret-kurban öğretisi aslın-

da Hıristiyanlığın değil teodise[571] fikrine aittir, hatta belirttiğimiz gibi İsa'nın ölümünü Roma borçlar hukuku anlamında maddî bir bedel olarak kurgulamasıyla demonik bir yasamaya aittir, yoksa dine değil. Fakat Allah Baba oğlunu teslim ederek borcu kapattırırken, aynı anda hem yüksek rahip hem kurbanlık hayvan olarak kendini sunan, yalnız oğuldu. O, had safhada aşkla, Yahve'nin sadece bütün iyiliğiyle değil bütün her şeye kadirliğiyle de ehil olmadığı bir şey yaptı: sonraki öğretinin teslisinin tamamında yalnız tanrısallığın ikinci kişisi çarmıhta feda etti kendini. Kanını çocukları için veren, o zamana dek işitilmedik bir yeni tanrı çıkar meydana, bedenleşmiş söz olarak bu yeni tanrı, kaderindeki ölümle sadece Attis efsanesinin törenselliğinde değil tümüyle dünyevî düzlemde yüzleşmeye yeteneklidir. Demek burada bir insan, tam bir adanmanın kibriyle, o zamana kadarki tanrı fikrini aşmıştır; İsa, daha önce hiçbir tanrıda düşünülmediği haliyle bir tanrı aşkına dönüşür. *Matthäus [St. Matthew] Passion*'daki[572] harika koro parçası, buradan çıkmıştır: "Bir gün ayrılmam gerekirse, sen ayrılma benden/ Duçar olacaksam ölüme, sen al benim yerimi." St. Paul'un en güzel sözlerinden birisi, renklerin uçuştuğu şu geçiş de, yine buradandır: "Zira eminim ki, ne ölüm, ne hayat, ne melekler, ne reislikler, ne şimdiki şeyler, ne gelecek şeyler, ne kudretler, ne yükseklik, ne derinlik ne başka bir mahluk Rabbimiz İsa'da olan Allahın sevgisinden bizi ayırmaya kadir olacaktır" (Romalılara Mektup, 8, 38 vd.). Ki o tanrı gibi bir efendi de değildir: "Bunun için her şeyde kardeşlerine benzemesi gerekti, [ta ki kavmin günahlarına kefaret etmek üzere Allaha ait olan şeylerde] merhametli (...) olsun" (İbranilere Mektup, 2, 17) ve evvelce tanrının önünde olunduğundan daha fazla insanoğludur: "Çünkü zayıflıklarımıza duyguda iştirak edemeyen değil, ancak her şeyde bizim gibi imtihan olunmuş, fakat günahı olmayan bir başkâhinimiz vardır" (İbranilere Mektup, 4, 15). Demek, İsa'nın bir zındık olduğu ithamında, yüksek rahibin durduğu yerden bakınca bir doğruluk payı vardı; İsa tüm eski dünya-semasının çöküşüne da-

571 "Tanrı kötülüğe neden izin verir, tanrı varsa kötülük neden vardır?" sorgulamasını yapan, kötülüğü genellikle bir ceza veya sınav olarak gören dinsel düşünce geleneği.

572 Johann Sebastian Bach'ın, Matta İncili'nin 26 ve 27. bölümlerinden hareketle bestelediği eser.

ir tasvipkâr bir kehanette bulunduğu için de değil sadece. Bu tasvip ve ardında yatan isyana teşvik gerçi onun mahkûmiyeti için yeterli olmuştur ama nihai kâfirlik olarak buna *İsa'nın Yahve suretinde kendini ortaya koyması* ilâve olmuştur. Kilise İsa'yı yalnızca yasayla ilgili olarak Eski Ahit'le çelişkili saymıştır, şu cümle uyarınca: "Çünkü insan Sebt gününün [Şabbat'ın] Rabbidir" (*Matta'ya göre İncil*, 12, 8). Buna göre İsa'ya inananlar artık Musa'nın katı yasasına tabi değildirler, intikam tanrısı artık geçersizdir, o tapınağın perdesi ortasından yırtılmıştır, yine de çelişki çok daha derinlerdedir ve onu hafifleten tek şey Eski Ahit'le sadece basitçe çelişki içinde olmayıp belirleyici noktalarda ona rücu etmesidir. Mamafih rücu ettiği sahne, Eski Ahit'te bile Yahve'ye karşı anlamlı ve konkordanslı[573] sözlerle doludur. Daima, tüm diğer Jüpiterlere karşı olduğu gibi *Optimus Maximus*[574] olarak Yahve'ye de karşı olmak demektir bu, huruç tanrısı olarak, *Eh'ye aşer eh'ye* olarak Yahve'ye karşı değildir. İsyana ilişkin belirleyici bölüm gerçi Yuhanna İncili'nde, yani neredeyse tamamen gayrı tarihî bir yerdedir fakat İsa'nın orada Nikodemis'a hitaben sarf ettiği söz, sadece sonradan İsa'ya isnat edilmiş değildir, kadim Yahudi geleneğine aittir. Bu konkordans açısından güçlü söz şudur: "Ve Musa'nın çölde yılanı yukarı kaldırdığı gibi, böylece İnsanoğlunu da yukarı kaldırmak gerekir, ta ki, iman eden her adamın onda ebedî hayatı olsun" (*Yuhanna'ya göre İncil*, 3, 14 vd.). Oysa Musa çölde halkı öldüren ateşli yılanlara karşı tunçtan bir yılan yapmıştı, "ve onu sırık üzerine koydu; ve vaki oldu ki, yılanın ısırdığı bir adam tunç yılana bakarsa yaşardı" (Sayılar, 21, 9). Bu kısım mitsel bir homöopatinin[575] kuralları çerçevesinde yorumlanabilirse de, Tekvin'in yaratıcı-Yahve'sinin yılan üzerinden –ve o her ne anlama geliyorsa onun üzerinden– ifade ettiği lânete karşı duruşu görmezden gelinemez. Demek İsa yılanla, bu *yıkıcı-iyileştirici* yeraltı *yaratığıyla* bağlantı kurar. Yeryüzünün aynı anda hem tahripkâr gazların hem iyileştirici kaynakların, hem volkanların hem hazinelerin fışkırdığı derinliklerinin diyalektik hayvanıyla...

---

573 Kelime anlamı: uyumlu, ahenktar. *İncil* çalışmalarında, *İncil*'de sık geçen isimleri, sözleri ve onların bağlamını ifade eder.

574 En yüksek, en üst. Aynı zamanda Jüpiter'in bir sıfatı.

575 "Aynısıyla iyileştirmek", zehri panzehir olarak kullanan tedavi, aşılama.

İsa'nın yanı sıra, Musa'da da gayrı sahih denebilecek bir kısımda, tüm halklarda olan yılan kültüyle, ona içkin olan ikili anlam çerçevesinde bağlantı kurulur: Yılan, yerde sürünen, canavarca mahveden Hydra, Piton, Tifon,[576] Babil uçurum ejderhası olduğu kadar, yıldırımın yılanıdır, gökyüzünde yükselen alevdir. Yılan Apollon, Siegfried, Michael tarafından savaşılıp alt edilen ezeli düşman olduğu kadar, eskülap çubuğuna dolanmış peygamber yılanıdır, diademlerdeki[577] ve güneşteki Mısır Uraeus yılanıdır,[578] yabancı güçlere karşı koruma sağlayan sihirli bir işarettir. Yılan kültü, Hezekiah tarafından ilgasından anlaşılabileceği gibi, özellikle İsrail'de uzun süre ayakta kalmıştır: "Ve Musa'nın yapmış olduğu tunç, yılanı parçaladı, çünkü İsrail oğulları o günlere kadar ona buhur yakıyorlardı" (2. Krallar, 18, 4). İsa'nın bir benzetme olan şaşırtıcı teşbihi, yalnızca çöldeki peygamber yılanıyla alâkalıydı ama aynı zamanda ve daha geniş çerçevede, pagan yılan kültünün doğal-mitsel belirlenimlerinin ötesinde, gayet iyi anlaşılan fakat tamamen farklı, yaradılış Yahve'sine karşıt olarak tümüyle farklı bir değer yüklenmiş bir yaratığa, *bizzat cennet yılanına* temas ediyordu. *Yahve'nin gaspçısı olan İsa'yla bağlantılı olarak cennet yılanına başka bir değer biçilmesini* kemale erdirenler, M.S. 100 dolaylarında Hıristiyan gnostizmi içinde ortaya çıkmasından çok önce, sapkın bir Yahudi tarikatı olan Naashlar veya Ophitlerdi (naas, ophit = yılan). Onlar tekvin yılanını aşağı dünyanın yaşam yaratıcı ilkesi olarak yorumluyorlardı, ama sadece dünyayı muhafaza eden, yani fena anlamıyla değil. Cennet yılanı aynı zamanda dünyayı infilâk ettiren aklın da sembolüdür; çünkü akıl ağacının meyvelerini yemeyi öğretir, ilk insana yaratıcısından ve dünyayı yaratandan daha yüksek olan bir krallığı duyurur. Ona, selâmetin bilgisiyle, Yahve olmayan ve ancak İsa'nın tekrar ilan ettiği (*Eritis sicut Deus, scientes bonum et malum*[579]) o en yüksek tanrıya denk olmak üzere Demiurg'un[580] yasasını çiğnemeyi öğretir. Bu bilgi

576 Yunan mitolojisinde yeraltı dünyasının bekçisi, yanardağ tanrısı.

577 Antik çağda kralların başlarına bağladıkları beyaz kurdele; yalın bir taç.

578 Eski Mısır'da hükümranlığı, krallığı simgeleyen, 'dikilen, kükreyen, ateş püskürten' yılan imgesi.

579 "...iyiyi ve kötüyü bilerek Tanrı gibi olacaksınız" (Tekvin, 3, 5).

580 Bkz. [38. Bölümün altında], s. 47, dipnot 52.

nedeniyle insanların üzerine Demiurg'un öfkesi gelmiştir, fakat Ophitler ve onlara akraba olan Kainitler gibi tarikatlar, Yahve'ye isyan eden ve iftiraya uğrayan cennet yılanının soyundan bir alevle *İncil*'i boydan boya ateşe verdiler. O ateş, Demiurg'un kurbanını kabul etmediği Kabil'de vardı onlara göre, oysa Demiurg Habil'in kanlı kurbanını kabul etmişti çünkü bu dünyanın efendisi kanı seviyordu. Kör İshak'ın kör şükranını kabul etmeyen Esav'da vardı bu ateş, fakat Yakub Esav'ı tekrar gördüğünde, ona "Allahın yüzünü görür gibi" gelmişti (Tekvin, 33, 10) – hakiki tanrının yüzünü. Yılan, İsrail'in çocuklarının homurdanmalarına icabetle kayadan su çıkaran değnekteki güç olarak, Musa'daydı onlara göre ve bir yılana dönüşen değnek, büyücülerin düşman yılanlarını, yani yıkımın tanrılarını mahvediyordu. Daha sonra çölde İsrail'in çocuklarını yok edenlerle aynı tanrılardı bunlar, Musa hakiki tanrının öğüdüyle onlara karşı beyaz yılanı çıkartmıştı. *Cennet yılanı evvela İsa'daydı*, İsa nihai ve en yüksek reenkarnasyonuydu yılanın ve Yahve yine onun başını ezmişti. Piskopos Hippolitos, Ophitlerin bu öğretici nazmı üzerine ikircimsiz bir bildirimde bulunur: "Hiç kimse Oğul olmadan –ki o yılandır– kurtarılamaz ve tekrar yükselemez. Çünkü nasıl babanın kadim imgelerini getirdiyse yukarıdan, buradan yukarıya da uykudan uyandırılıp tekrar babanın (hakiki tanrınm) karakterine bürünenleri taşır... Mıknatısın demiri çekmesi başka da hiçbir şeyi çekmemesi gibi, yılan da aynı yaradılıştan, tanrının suretine dönüşen kemale ermiş nesli geri götürür evrenden, başka da bir şeyi götürmez" (Leisegang, *Die Gnosis*, 1924, s. 146). Akıl ağacının meyvelerinden yeme öğüdü, hayvanat bahçesinden çıkmayı, bu dünyanm teşkil ettiği korkunç baba evinden dışarı çıkmayı sağlayan kurtarıcı bilginin ilk görünümüdür buna göre: cennet yılanı akıl tanrıçasının tırtılıdır. Demek, İsa insanları Demiurg'un, "Babanız... başlangıçta katil idi" (*Yuhanna'ya göre İncil*, 8, 44) dediğinin hâkimiyetinden kurtarır, bunun yerine "göklerde olan Babanız" (*Matta'ya göre İncil*, 7, 11) dediği hakiki tanrının vahyini getirir. Böylelikle bir titanizm, bir Prometheus isyanı tekrar vurgulanmış olur *İncil*'de, fakat aynı isyan papazlarının redaksiyonunun sadece izlerini bıraktığı Eski Ahit'te de vurgulanmıştır. Yine de mevcuttur bu izler, İsa'nın zamanında Yahudi folklorunda hâlâ unutulmadan kalmış

olmalılar ve zaten Yahve'den soyulup çıkartılan Mesihçiliğe giden yoldaki işaretler olarak yorumlanmışlardır. *İncil*'in papaz nüshasında da böylesi titanizmler kalmıştır, cennet yılanı dışında Yakub'un alt ettiği nehir tanrısıyla olan güreşi bunlardandır (Tekvin, 32, 24 vd.). Tufandan önce Nefilim'in (devler) belirişi aşikârdır (Tekvin, 6, 4); kule inşası motifinde Yahve'ye isyan vardır, deniz motifleri (karş. Gunkel, *Schöpfung und Chaos*,[581] 1895, s. 91 vd.) de, asi okyanusla ilgili efsaneler de (Mezmurlar 33, 7, 65, 7 vd., 104, 5-9; Eyüb 38, 8-11; Süleyman'ın Meselleri, 8, 22-31; Yeremya, 5, 22, 31, 35; İsa Sirak[582] 43, 23) öyledir. Gnostizmden ama onun yanmda sönümlenmemiş folklordan da beslenen sonraki Yahudi gizli öğretisi, her ne kadar Demiurg'a karşı isyanı alışıldık şeytana isyana benzeterek zayıflatsa da, yılanla Mesih arasındaki tuhaf bağlantıyı kesinlikle unutmamıştır. Sahte Mesih Sabetay Sevi'nin şakirdi Gazzeli Nathan, 1650'lerde bir metin neşretti: *Deruş Hatamimim*, Ejderha Üzerine Bir İnceleme (karş. Scholem, *The Major Trends in Jewish Mysticism*, 1942, s. 292); "Mısır'ın ırmakları içinde yatan büyük ejderhanın" (Ezekiel, 29, 3) sırlarıyla ilgili Sohar'da[583] yer alan bölümün bir yorumu olarak sunuyordu bu metin kendini. Nahaş, yılanın İbranicesidir, ayrıca Maşiah, Mesih'le aynı harf sayısı değerine sahiptir. İncelemede bu şöyle yorumlanır: Mesih'in ruhu, demonik güçlerin mukim olduğu uçurumda görünmüştür, o yaradılışın başından beri yılanlar arasındaki "kutsal yılan"dır. Mesih'in ruhu, zaten başında Firavun-Şeytan'la dünyanın hapishanesi sayılan Mısır'da bu hapishaneye bağlanmıştır; ancak adaletin krallığının tesisiyle "kutsal yılan" kurtulacak ve yerüstündeki suretiyle görünecektir. *Mesih'i çôldeki halaskâr yılanla, Ophitlerde bizzat akıl ağacıyla bağlantılandıran* bir geleneğin menzili bu kadar uzundur yani. Üstelik İsa-Yahve karşıtlığı Ophitlerde en keskin halini almamıştı henüz; çünkü hakiki tanrı onlara göre Eski Ahit'te de geçiyordu. Yalnızca gnostik Marcion, M.S. 150 dolaylarında, Ophis-İsa'yı radikal biçimde antitezleştirerek Eski Ahit'ten söküp çıkarmayı denemiş-

581 Yaradılış ve Kaos.

582 M.Ö. 180 yılı dolaylarında Kudüs'te Yahudi âlim Jesus ben Eleazar ben Sira tarafından metne dökülen bir Eski Ahit yorumu. Ecclesiasticus adıyla da bilinir.

583 Yahudi gizli öğretisi Kabala'yı ilk sistemleştiren eser.

ti. İsa'nın "İşte her şeyi yeniliyorum" sözünü her suretteki Yahve'ye karşı –Huruç'takine de karşı– bir söz olarak yorumladı; böylelikle Zerdüşt'ün Ahrimanı oldu Yahve. Yeni olan, *tamamen yabancı olan yeni tanrıydı*, İsa'ya dek ondan bir havadis gelmemişti insanlara; İsa'nın büyük sözü, onun hükümet selâhiyetnamesi olarak yorumlandı: "Babadan başka hiç kimse Oğlu bilmez; Oğuldan ve Oğlun keşfetmeyi dilediği kimseden başkası da Babayı bilmez" (*Matta'ya göre İncil*, 11, 27). Kendisini antitez mevkiindeki St. Paul'un misyonunu tamamına erdiren olarak gören Marcion, İsa'nın bu cümlesini sıkı sıkıya St. Paul'ün Atina'da *Theos Agnostos*, bilinmeyen tanrı üzerine verdiği vaaza bağladı; fakat bu tanrının elçisi, insanları başka kimseden değil de St. Paul'ün ve ondan sonra asıl kilisenin İsa'sının babasıyla özdeşleştirdikleri, dünyayı yaratan tanrıdan koparıyordu. Marcion böylece, Yahve'nin dünyasındaki mutlak Yenilik veya paradoks olan İsa'nın lehine, en kuvvetli anti-Yahve kavramını temsil eder. Tabii Marcion Eski Ahit'le köprüleri atarken, Ophitlerle beraber kendisi de o köprünün üzerinde durmaktadır. Başka türlü söylersek: Marcion sadece St. Paul'den gelmez, Musa'dan da gelir, hakiki veya yabancı tanrının şafağı huruç tanrısıdır, Mısır'la Kenan arasındadır. Şu da var ki, o şafak asla dünyanın yaratıcısında, o bereketli mazi mitolojisinde sökmüyordur. Bu mitoloji Mısır'ın Ptah'ından, Babil'in Marduk'undan beri *Eh'ye aşer eh'ye*'yi başlangıç yapmıştı, üstelik mutlu-mesut bir başlangıçtı bu; sadece İsa değil tüm Mesih ütopyası buna muhaliftir. Hatırlanacağı üzere peygamberlerin bile Yahve'yi dünyanın yaratıcısı olarak andıkları enderdir, buna karşılık kesin bir biçimde bir yeni semaya, bir yeni yeryüzüne atıfta bulundular. Eyüb'ün şikâyetleri, bir "intikamcının" yaşadığına, bir hurucun var olduğuna dair umudu da taşıyarak, tamamıyla Yahve'ye, dünyayı yönetene yönelmişti. Kıyametçi İsa ise baştan ayağa Huruç düşüncesidir; nitekim cennet yılanıyla beraber görülmüştür, dünyada her şeyi tıpkı kendi tanrıları gibi iyi bulanların tanrısıyla değil.

Demek, kurucu ortaya çıkarken hiç de sonradan sunulduğu gibi halim selim bir etki uyandırmamıştır. Aşağıda olan yükseltilecek, çarmıh taşınmayacak, hele davanın kendisi haline gelmeyecek, aksine *parçalanacaktı*. İsa'nın tartışılmaz ve kendini kısıtla-

yan çekingenliği, şakirtlerinin de halüsinasyonunu gördüğü ve yalnız onların korktuğu (*Matta'ya göre İncil*, 17, 2-6) nurlanma deneyiminden sonra kaybolur. O andan itibaren, Cesarea Philippi'de havarilerine, onun İsa olduğunu kimseye söylememelerini emrederken koyduğu dışarıdan saklanma tavrı artık geçerli değildi (*Matta'ya göre İncil*, 16, 20). Semaya en derin insaniyetle müdahale ilan edildi, aşkınlığın yerini İsa biçimli öznel etken aldı, tanrının ihtişamını kıyamet İsa'sı ve onun cemaati üstlendi. Böylece yepyeni bir iman malzemesi yaratıldı; dünyanın yaratıcısının, dünyaya hükmedenin teodisesi olan ve öyle de kalan bir kendini kurban edişe değil, *çarmıhtaki ölümün ardındaki muzaffer halk sözcüsü imgesine* dayanan bir dava. "Bizimle beraber kal, çünkü akşam yakın" (*Luka'ya göre İncil*, 24, 29): demek İsa'nın varlığı Emmaus yolundayken de sona ermemişti havariler nazarında, *diriliş ve semaya seyahatle, geri dönüşe* dair arzu mistisizmi böyle oluştu. Bu *ikinci eskatoloji*, bu art ve ön ışıltıya mahsus Hıristiyanlık, ancak boş mezardan hareketle başlayabilmiş, insanoğlu ebediyete ancak semaya seyahatle nail olmuş, ilk cemaatin vuslat bilincinin onu izleyen tüm cemaatlere teşmili ancak geri dönüşle mümkün olmuştur. İsa'nın reel hatırası, ölümünden sonra daha önce hiçbir kurucuda olmayan umut boyutları koydu ortaya. Eğer uyurken uyandırılmış birileri varsa, uyananların *ilki* İsa olmalıydı, inananları nazarında. Eğer birisi *cennete* doğru yola çıkacaksa, bu o olmalıydı; uzak ve münzevi Herkül gibi, İlyas gibi soylulaştırılmadan, alıp götüren umudun çapası olarak. Eğer biri geri dönecekse *insan krallığını* tamamına erdirmeye, İsa olmalıydı bu: "Ümidin ikrarını tereddütsüzce sıkı tutalım, çünkü vadeden sadıktır" (İbranilere Mektup, 10, 23). Tabii İncil yazarı bu geri dönüşe kadar başka bir taşıyıcıyı devreye sokmuştur: muammalı *paraklet* [yardım eden, teselli veren]. O, İsa'nın havarilerine geri dönüşü için, kıyamet mahkemesi için, krallık için teminat verdiğinin fakat geri dönüşüne kadarki tüm gelecek için vermediğinin tek alâmetidir. Bu, İsa'nın etkisinin ondan koparak sürmesidir aslında, fakat ona yönünü ve rengini veren de İsa inancıdır. Paraklet, Zerdüşt'ün benzeri olan Saoşyant'ta gördüğümüz gibi, yardım eden, teselli veren, kollayan anlamına gelir; bu vasfıyla gerçi sadece büyük ölçüde ilaveli olan Yuhanna İnci-

li'nde geçer, ama orada da vaat olunan bizzat İsa'dır: "Ben de Babaya yalvaracağım ve o size başka bir Tesellici, hakikat ruhunu verecektir, ta ki daima sizinle beraber olsun" (*Yuhanna'ya göre İncil*, 14, 16). İsa bu şaşırtıcı sözle ebedî bir konum yerine sadece ilk tesellici yerine koyar kendini; İncil yazarı çarmıh felâketini daha eski tarihe taşıyıp İsa'nın bilgisine katmıştır. Kurban yorumundan farklı bir yorum da gelişir bu arada, sanki Mesihçiliği ölen Mesih'in üzerine çıkartan ve onu vuslat zamanı için yeniden bedenleştiren bir yorumdur bu: "Bununla beraber size hakikati söylüyorum; benim gitmem sizin için hayırlıdır, çünkü gitmezsem Tesellici size gelmez; fakat gidersem, onu size gönderirim. (...) Fakat o, hakikat ruhu, gelince, size her hakikate yol gösterecek. Zira kendiliğinden söylemeyecektir, fakat her ne işitirse, söyleyecek; ve gelecek şeyleri size bildirecektir" (*Yuhanna'ya göre İncil*, 16, 7 ve 13). İncil yazarının nekes ve karanlık imalarına bakılırsa, parakletin Yeniliği, esasen kendisinden bahsetmemesi, yalnızca işiteceklerinin bir aktarıcısı olmasıdır. Hıristiyan iman çağının meleklerinin sadece kendi iradesi ve içeriği olmayan ulaklar olduğunu düşünürsek, böyle bir edilgenlik bir meleğe işaret ediyor olabilirdi; ama paraklet şimdi tüm hakikate giden yolu gösteren "hakikat tini" olarak da adlandırılıyordur. "Hakikat tini" de bir melek kategorisi değil, son Zerdüşt'le, dünyanın sonunun ifadesi olan Saoşyant'la beraber zuhur eden Pers *Vohu mano*'ya ait, onun çevirisi mahiyetinde bir kategoridir. Demek paraklet fikri, sadece İsa'nın geri dönüşüne kadar bir tesellicinin var olacağından farklı bir şey içerir; geri dönüşün kendisi "hakikat tini" olarak tanımlanır. Canlı kalan Yahudi Mesihçilikleri, paraklette Pers Mesihçiliklerinden daha etkilidir ashında: *Zuhur eden Mesihe iman, henüz zuhur etmemiş Mesihe imanı da içinde taşır*. Fakat bu daima İsa'nın zuhuru ve hükmedici bir kategori olarak onun geri dönüşü tarafından belirlenir, o kisveye bürünür: *"Hakikat tini" böylelikle Oğul'la beraber kutsal ruha dönüşmüştür*. Demek ancak bu kutsal ruhun vuslatı, Oğulun hakiki vuslatıdır; *İsa'nın özü* bu noktadan itibaren parakletin müminlerine başka ve nihai bir surette görünür ve Yeni Ahit'teki İsa değil de ancak o, dünyanın karşı konmaz biçimde krallığa dönüşümünün sahici parolasını telaffuz eder. Veya Ophitlerin diliyle söylersek: Cennet

yılanı kutsal bilgeliğini üçüncü defa paraklette açığa vurur ve artık başı ezilmez. Nitekim kilise babası Tertullian bile İsa'yı ve Yeni Ahit'i en az Eski Ahit'in mükemmele istidatlı olduğu kadar mükemmele istidatlı bir ön aşama saymıştır. Tertullian'da nihayete erdiren, paraklettir, Âdem, Musa ve İsa ona giden yolda yer alırlar, "*ultima legislatio*"[584] ancak onda "*libertatem perfectam*"[585] içindeki bir hüküm olarak gerçekleşir. Söz konusu paraklet kavramıyla ortaçağ Chiliastik hareketleri, özellikle Fioreli Joachim'in ve onun Üçüncü Krallık öğretisi arasında bağ kurmak zor değildir (*Umut İlkesi*, I. Cilt, s. 612 vd.). Burada da İsa'nın geri dönüşü Yeni Ahit'te zuhur eden aynı İsa'nın dönüşü değildir; çünkü Kutsal Ruhun çağı artık itikat ve vaadin çağı değildir. Paraklet artık kendinden bahsetmez, bunun yerine içe dönüklüğün ruhsal dışa dönüklüğe dönüştüğü gerçekliği koyar. Paraklet böylece insanoğlunun ütopyası olur; artık ütopya değildir o, çünkü krallık vardır. Bütün bunlar İsa'ya dönük hasretin dışında kalmaz, dahası tam da *İsa'nın özü*, kutsal ruha dönüşen tesellicide misliyle tekerrür eder. Pentekost[586] günü havarilere inen ruh, havarilerin inancına göre İsa tarafından, semaya yükselen İsa tarafmdan yollanmıştı: "İmdi Allahın sağ eliyle yükseltilmiş, Babadan Ruhülkudüs vaadini almış olup sizin bu gördüğünüzü ve işittiğinizi döktü" (Resullerin İşleri, 2, 33). Yukarı çıkan İsa gerçi burada, bu esrik yorum için bile kutsal ruha değil, sadece onun *vaadine* nail olmuştur; tıpkı ruhun yelinin üzerlerine estiği havarilerin dolanan dillerinin, krallığın hakikatine ancak yarım kalmış bir hiyeroglif kadar sokulabilmesi gibi. Fakat ruhun bu vaadi yukarı İsa nezdinde pekâlâ ifâ olmuştur, nitekim Hıristiyanlıkta ruhun ifâsı veya kıyametteki vuslatı da, ne denli infilâkî düşünülürse düşünülsün, daima İsa'nın ölçülerinde zuhur eder (Efesoslulara, 4, 13). Chiliastlarda da geri dönüşün arzu dolu gizemi, onlar için semaya yükselmiş surete bağlıdır. İsa, kurucu, böylece paraklet bakımından da muzaffer kurtuluşun içeriğini oluşturmuştur; böylelikle geçmişin tanrısını kendi içine aldığı gibi gele-

584 Nihai yargı, hüküm.

585 Mükemmel özgürlük.

586 Hıristiyanlıkta Paskalya'dan sonraki 50. gün, İsa'nın ruhunun havarilere 'inişinin' kutlandığı bayram.

ceğin parakletini de kendi içine almıştır. Sadece tarihsel İsa'nın öğretilerinde değil, asıl iman edilen İsa'nın üç arzu dolu gizeminde, nasıl *krallık mahşeri [eschnaton] hedefin vahdetini* oluşturuyorsa, bununla bağlantılı olarak İsa da inananları nezdinde krallığın temas ettiği her şey gibi bu gelecekle özdeşleşir. Daniel'in kıyametinin imgelerine göre (Daniel, 7, 13 vd.) bizzat geri dönüş olarak tasvir edilen İsa, semanın bulutları üzerinde yol almakta olan insanoğludur, dolayısıyla Yeni'ye [Novum] sıçrayışta pay sahibidir. Haretin kuvvet ve büyütme işlevi, Yeni'ye sıçrayışla Tamamen Farklı'ya dönüştü: Arzu dolu gizemlerin İsa'sı eskatolojik düzlemde tamamıyla bir infilâkın ardında yaşıyordur buna göre. Krallık, *finis ad quem omnia*,[587] işte bu nedenle Eski'de, tapınakta, aynı zamanda Siyon'da da, taş üzerinde taş bırakmaz. Her yerin adının değiştirilmesi bundandır (Şarkta ad bir şeyin özüdür): "Rab kullarını başka adla çağıracak" (İşaya, 65, 15); "Galip olana sakh mandan vereceğim ve ona beyaz taş vereceğim ve tay üzerine, alandan başka kimsenin bilmediği yeni bir isim yazılmıştır" (Vahiy, 2, 17). Keza yaratıcı-Yahve'ye değil Huruç-Yahve'sine ait olan Eski Ahit'te Siyon hakkında bile şöyle denir: "Rabbin ağzı ile tayin edilecek yeni bir adla çağrılacaksın" (İşaya, 62, 2). İsa'nın ölüler arasından dirilmesinin din tarihinde benzeri yoktur fakat dünyanın kıyametle şimdiye kadar hiç mevcut olmayan bir şeye dönüşmesinin *İncil* dışında iması bile bulunmaz. Bu mutlak Novum [yeni] veya Omega [son] ile insanî içerik arasında kurulan müstesna bağ sayesinde, semanın mistisizmi Oğul'un mistisizmine, tanrının haşmeti selâmete ermiş cemaatin ve onun mahallinin haşmetine dönüşür. İşte bu nedenle tam bu durum, Hıristiyan mistiğinde, özellikle de Eckart'ta, hepimizin ifâ anından, o anın krallığa açılan *nunc stans*'ından [sabit an] başka bir şey olarak düşünülmemiştir. Dinsel protestodur bu, Kendi'ne karşı artık henüz ifşa edilmemiş bir şey gibi davranmıyor, *Sursum corda*'ya içinde insanın yer almadığı tözselleştirilmiş bir Yukarısı gibi muamele etmiyordur: *Eritis sicut Deus*[588] Hıristiyan selâmetinin müjdesidir.

587 Her şeyin ona doğru yöneldiği son.

588 Tanrı gibi olacaksın.

Tek bayrağın hak olduğu yerde, seçim sona erer. Cehd eden kurucu dinini vaz'ederken yavuzdur, eli titremez, başka türlü yapamaz. Yalnızca mümini ve kâfiri bilir, ılık şeyleri tükürüp atar. En iyi anlamıyla dışlayıcılık, müsamahasızlık: hepsi Musa'dan gelir, yalnız *El* vardır, yani hedef. Diğer tanrılar, tanrılıkları henüz inkâr edilmediğinde bile, kuvvetleri ve Kim'likleri bakımından hiçtirler. Onların olmamaları gerekir, en azından Mısır'dan çıkartan tanrının yanmda olmamalı, hürmet görmemehdirler. Altın buzağı veya şeytandırlar, onlarla barış yapılmaz. Putlarını terk eden bir müminin artık tastamam bir kâfir olması imkânı henüz yoktur. Eski tanrı inancıyla beraber tüm inancın tahrip edildiği bugünün misyonunda olabileceği gibi. Aksine, henoteist[589] tanrının, tanrı olan tek tanrının büyüsü, putların büyüden arındırılmasıyla güçlendirildi basbayağı. Musa Mısırlı büyücülerine galebe çalarken böyle yaptı, İlyas böyle, Odin tek bir şimşek çıkarmaya güç bulamazken Irmin sütununu deviren Bonifatius de böyle yaptı. İlyas Baal'den bir Aydınlatmacı gibi bahseder, Baal rahipleriyle neredeyse bir Voltaire'in bir kilise papazıyla alay edeceği gibi alay eder: "Yüksek sesle çağırın; çünkü o bir ilâhtır; ya dalgındır, yahut helâdadır, ya yolculuk ediyordur, belki de uykudadır da uyandırmak gerek" (1. Krallar, 18, 27). Fakat Baal'le alay etmek Yahve'ye iman etmektir, doğa tanrılarından nefret onları demonlar olarak reddeden veya –bir üst basamakta– kendi içindeki kafası karışık sezgiler olarak kavrayan tek tanrıya iman etmektir. 18. yüzyıl üslubundaki hoşgörü, ancak dinsel kayıtsızlıktan doğmuştu; yaşayan iman şeytana uymayı, iğvayı, hatta ırsiyeti tanır ama seçimi, tercih yapmayı tanımaz. "Sizler, evrenin mutlak yaratıcısına hürmet edenler, ister Yehova deyin ona ister tanrı, ister Fu veya Brahma" – Mozart'ın evrenin mutlak yaratıcısına dair ulvi-yumuşak kantatı böylesine liberal başlar. Fakat B minör parçanın merhamet dileyen bölümü tüm dünyayı kurtarıcıya, değiştirilemez adıyla İsa'ya bağlar: İmanda ciddiyet, Ortodoksluktur. Sağlıklı monomanidir bu, her ne kadar inanılan Tek'in varoluş biçimi, sürdürülemez bir sahiplikten amansız bir yöne gitmiş olsa da. Musa Tek'in işaretini vereli beri,

589 Bir tanrıya bağlanırken diğer tanrıların da varlığını kabulleniş.

henoteist sonra da monoteist dinlerin misyoner dinler haline gelmeleri, anlaşılır bir şeydir. Pazar edinme ve fethetme ideolojisiyle başka hiçbir ideolojinin olmadığı kadar bağdaşmış, aynı zamanda inancının askeri veya şehidi olarak ölme fanatizmini dünyaya getirmişlerdir. Dinsel bir unsur olarak fanatizm, yalnızca Musa'dan çıkmış olan iki dinde bulunur, Hıristiyanlıkta ve İslam'da. Savaşçılığın hoşgörüsüzlüğünün (dünyaya bir ateş yakmaya gelen ve o ateşin hemen yanmasını isteyen İsa tarafından da kesinlikle reddedilmemiştir bu) timsali, altın buzağıyı parçalayan Musa'dır. Özne burada henüz tanrısını geçmez fakat kendisini onun adına çarpışan kahraman olarak hisseder, öyle ki tanrının hiddeti okunur gözlerinden; Musa'nın altın buzağı eylemi Muhammedîceydi. Özne burada tanrısının iradesini öyle ifâ eder ki, gerçi eylemsizlikte, edilgin zamanlarda, kader darbelerini vururken tanrının iradesine teslimiyet bakidir fakat bu kendine mahsus, tutkulu, işte İslama özgü teslimiyet, birincil olarak tanrı iradesiyle tanrı adına savaşanın monomanisinin birliğini varsayar. Muhammed'in dini İslam, yani teslimiyet olarak adlandırıldı fakat bu teslimiyetin sadakat ölçüsü, görülmedik katılıkta bir cihattı, kutsal savaştı. Fanatizm Musa'yla başlar, Kenan'ın fethiyle serpilir, kendine mahsus teslimiyet tarzıyla erken dönem İslammsa her şeyi olur. Din savaşının dünyaya gelişi İslamla tamamlanmıştır: Adonay ehod, Allah il Allah, tanrı birdir, özne bu haykırışla kastettiği ereğin en yüce tekliğine erişir, o erekte keskinleşir. Muhammed'in müjdesi özgün değildir, İsa'nın muazzam semavi fırtmasından büyük bir geri çekiliştir, fakat *İncil*'deki tutkuyu çıkartıp almıştır ve tamamen şevk anlamında yapmıştır bunu, acı değil.

Yukarıya doğru giden yol sarptır burada, yolu ancak erkek adam aşabilir. Muhammed gelmekte olan mahkeme gününün ikazcısı olarak başladı, kesinlikle hemen kurtarıcı olarak öne çıkmadı. Aynı zamanda epileptik olan bu kuvvetli şahsiyet, çehrelerin ve seslerin hücumu altındaydı, gece gelen düşler gündüzün canlı görünüşlere dönüşüyorlardı. Eski Arap dininde, taştan fetişlere, çölün ve çöl zamanının kum fırtınası ruhlarına ve yağmur tanrılarına inanılırdı. Muhammed'in ortaya çıktığı ticaret şehirlerinde bu zaman çoktan geride kalmıştı ama buna mukabil Yahudi etkisi büyüktü. Muhammed'in ilk meselesi, kendi söylediği gi-

bi, İbrahim'in saf imanını yeniden ihdas etmekti. Ancak zaferi kazanan peygamber, bunu sefa süren tüccarların Arabistan'ında vaaz etmiştir, çöl kabileleri arasında değil. Canlılığı neredeyse kesintiye uğramayan bir kurucudur o: Halifesi Ali, Muhammed'in naaşı başında "*O propheta*", diye haykırmıştı Gibbon'un aktardığı ve ancak İslamda mümkün olabilecek bir rivayete bakılırsa: "*o propheta, et in morte penis tuus coelum versus erectus est.*"[590] En önemli yadigârının bugün hâlâ saklanan bir silah, el Fehar, yani 'şimşek gibi çakan' denen kılıcı olması, bu kurucunun erkekliğini teyit eder. Ama Allah savaş tanrısı Zeboath'tır, pek yakındaki dünya mahkemesi için tapınak şövalyelerini meydana çıkartır, din Allahın iradesine teslimiyettir – fakat işte teslimiyetin savaşçı fanatizmidir. Tıpkı çağrıdaki gibi, bu tehditkâr müjde, yükselmekte olan ticaret sermayesinin yayılacağı yolları açması gereken bir şövalyeliğe hizmet etti. Yeşil bayrak çok geçmeden gayet homojen biçimde bir ticaret, savaş ve iman fırtınası üzerinde dalgalandı, İslam Batı Roma'nın çöküşüyle birlikte Venedik'in, hatta neredeyse İngiltere'nin yükselişi arasmda geçen zamanda ticaretin imparatorluğuna hükmetti. Hatta haçlı seferlerinden Cromwell'e dek her nevi "Tanrının dediği olur" yayılmacılığının orijinali oldu. Mahlûka-canlı olana yakınhğı İslamı bilhassa bu yayılma-misyonunun birliğine elverişli kıldı; İslam aynı anda hem tanrıya hem Mammon'a[591] hizmet edebilmek için Hıristiyanlıktaki gibi kilise mugalatasına ihtiyaç duymaz. Ama her şeyden evvel aynı anda tanrıya ve onun savaşma da hizmet eder: Peygamberin bir buyruğu, "İslamın keşişliği cihattır" der. Muhammed'in veda hutbesi bile Bizanslılara karşı bir haçlı seferini emrediyordu ve Hahfe Ah, hilafet mücadelesi sırasında süngülere Kuran'ın yapraklarını taktırmıştı.[592] Muhammed'in semada saklı olanı çözmesini sağladığına inandığı okumayla (96. sure) aynı Kuran'dır bu: süngülere takıldığında tefekkürden başka her şey olur o okuma. İslam kendi parlak çağını "Peygamberin üzengisini tutmak"la tanımladı, yani ancak çöküş döneminde Allahın iradesine teslimiyet gevşemiş ve oluruna bırakılmıştı. Kâfirlerin ateş ve kılıçla dine döndürülme-

590 Ey peygamber, ölmüşken penisin göğü gösteriyor.

591 Aramca, zenginlik tanrısı.

592 Bu noktada Bloch'u tashih etmeliyiz: Bunu yapan Ali değil Muaviye idi.

si de, icabında politik nedenlerle, beşikte kulağına fısıldanmış olmayan bir hoşgörüyle birleşti: Vergiler, tabi kılmanların dine döndürülmesini gereksiz kıldı. Hoşgörüsüzlük, kiliseleşerek durağanlaşan ve sonra taşlaşan İslamda yalnızca dogmatik bir tepki gösterdi, yani yenileyicilere ve filozoflara karşı bizzat durağanlaşmayı tahkim ederek. Ne var ki, öğreti, kilisenin bu dünyasında da öte dünyasında da, yani gerek *isyancı tarikat hareketlerinde* gerek İslamın *eskatolojik mistisizminde*, ilk inen Mekke sureleri doğrultusunda "yenilenmeyi" ve "kurtuluş hurucunu" (furkan) da asla unutturmamıştır. Peygamber böylece tekrar ve daha kuvvetle – son "Mehdi"ye dek– Mesihleşmiş, ilk çıkışındaki haliyle yaşamaya devam etmiştir: uyarıcı olarak, son mahkemenin elçisi olarak. Her şeyden önce, İslamın içine doğduğu dinsel coğrafya, Mani'nin sadece birkaç yüzyıl arkasından etkisini göstermiştir: Zerdüşt'ün, Mandaenlerin, Yuhannacı güney kilisesinin etkisi. Bu coğrafya, İslami misyona, yalnızca yeryüzündeki inançsızlara karşı değil tüm dünyada Ahriman'a karşı savaşan ve bunu sadece peygamber olarak değil, ışığın kuvvesi olarak yapan bir elçinin varlığını gösterdi. Muhammed bu elçilikle Âdem'e, yani Perslerin, Mandaenlerin, Yahudilerin, Hıristiyanların dünyadan önce gelen varoluşuna ve dünyanın bitiminden sonra ifşa olacağına inandığı ilk insanoğluna yaklaştı. Kuran melekleri ilk veya semai Âdem'in önünde diz çöktürtmüştü (2. Sure [Bakara], 28 ve 32), Muhammed onunla kaynaştı. O noktada, "beyaz inciden, tüllere sarıh ilk semavi ışık" olarak göründü mistiklere. Paraklet, mehdi gibi, –onun yanında veya onun şahsında–, yaşamaya devam İslamda, kâh bir seyyah aziz, kâh Muhammed'in henüz son noktası olmadığı bir halin sırrı olarak. Muhammed'in yanı başındaki öteki şahsiyeti, daha doğrusu onun Asl'ı, Arap destan kişiliği *Hızr* veya *El Hızır*'da kendini gösterir; o, sonraki İslam'ın en esrarh azizidir. Kendini belli etmeden fakat durmak bilmeksizin insanları kıyamet gününe hazırlar, Chiliastik itkinin bekçisidir; "Hızır, o ki her dem taze, yorulmak bilmez seyyah, binyıllarca ülkeleri ve denizleri aştı da müminlere öğretmen ve danışman oldu, tanrının işlerinin bilgesi, ölümsüz kişi" (İhvan-ı Safa ilâhisi). Hızır efsanesinin varlığı ancak 9. yüzyıldan itibaren tanıtlanabilir; 18. surede [Kehf] bahsedilen ancak kökeni çok daha eskiye dayanan ve eski içeriği çok daha uy-

kusuz olan Yedi Uyurlar [Ashab-ı Kehf] mağarasıyla ilgili yorumlarda ortaya çıkar. Hızır, Muhammed'in gitmesinin ardından hem geride kalan hem çıkıp gelen eskatolojik ruhtur. Garpta Ahasverus'a [Ahaşver][593] yani salt ceza mucizesine çevrilerek tahrif edilmiştir fakat *İncil*'deki yeri (gerçi görünmezliği paylaştığı) Kudüslü ayakkabıcının yanı değil basbayağı *paraklettir*. Muhammedî mistisizminin en derin sureti üzerine Yuhanna'nın ışığı da düşer – İsa'nın kendi dönene kadar kalmasını istediği havarinin ışığıdır bu (*Yuhanna'ya göre İncil*, 21, 23). Peki ama böylesine savaşçı bir din nasıl bu Mesihçi sona varacaktır? – Şabbat değil de ebedî Walhalla olması gerekmez miydi onun sonu? Ama tam da fanatizmle kudurmuş cengâverlik arasındaki farktan ötürü, *İslam'da krallığa tekabül eden* şey sevinç, barış, huzurdur. Şu var ki, tutku burada terk edilmeyecek, dünyanın batışından sonra Allahın bahçesindeki yaşam ağacının yeşili olarak kemale erecektir. Gece inmiş olan Kuran, kıyamet gününün salih ve adil olanların günü olacağının müjdesi olmahdır – askerî-ahlâkî müjde: "Biz, gerçekten de onu Kadir gecesinde indirmiş bulunuyoruz. Sen, Kadir gecesinin ne olduğunu nereden bileceksin ki? Kadir gecesi, bin aydan daha hayırlıdır! Melekler ve Ruh, o gece, Rablerinin izniyle, her iş için iner dururlar; o gece, tan yeri ağarıncaya kadar süren bir esenliktir!" (97. Sure [Kadr]). Allah bu zaferin parolasıdır; hatta Sufi mistisizmi Allah'ı "kazanılan muharebe sonrası aşk neşesi" ile kıyaslamıştır (Tholuck, *Suufismus*,[594] 1821, s. 304). Böyle bir sonda zafer bütün mahlûkatı ve doğayı da nurlandırır; bütün iyilerin Allah'la birliği bu vahdetin mührüdür.

## II. SAHİCİ DÜNYA-DIŞILIK OLARAK YERYÜZÜNÜN ÇEKİRDEĞİ

### *Mevcut bulunmayan 'Ne İçin?'in yolu*

Yukarıya dönük güdü nihayetinde ileriye dönük olur. Çoğu insanın durumunda bunu kolayca ve doğallıkla kabullenmek yeter-

593 Efsaneye göre çarmıha giderken dinlenmek isteyen İsa'ya engel olup ona vuran, bundan ötürü ebedi göçmenlikle/yurtsuzlukla lanetlenen Yahudi ayakkabıcı.

594 Sufilik.

li olurdu. Ama aydınlığın nerede olduğunu bilmek bazıları için bugün bile hâlâ o kadar kolay değildir. En zor görüneni, doğru yolda, sahiden hak olana gitmektir. Bu yol dahi saptırır, şayet 'Nereye?'sinde sürekli 'Ne İçin?' de düşünülmüyorsa ve iyi Tamlık yoksa. Bu tamlık, yolu kat eden insanda ve bizzat yolun gidişindedir. Fakat görünmüş-erişilmiş olarak mevcut değildir, ancak insanî olarak arzulanışıyla ve oraya doğru bir tarihsel istidatla vardır; demek iyi Tamlığa, temellendirildiği üzere, itimat da edilmesi gerekir. Bu görünmemiş olana, görünür olandan daha kolay inanmak için umudun eğitilmesine, yani gecenin içindeki gündüze itimat etmeye ihtiyaç vardır. Geriye savruluşlar (ki zaferlerden binlerce kere fazladırlar) bu tavrı çürütmez, doğrular. Bu tavrın iradesi, pratik açıdan Tamlığa yöneldiği gibi teorik açıdan da, tüm kısmî hareketlerde kol gezen Tamhğa yönelmiştir; bu yönelim nihai iddiası itibarıyla asla mütevazı değildir. Daha yüksek ücret için mücadele eden bir insan, onu ücret için mücadele etmeye mecbur bırakan toplumun yok olması arzusunu-iradesini de taşımıyorsa şayet, ücret mücadelesinden bile esaslı bir şey elde edemeyecektir. Ve bir insan, bu sefil toplum nihayet değiştirildiği anda artık yabancılaşmaksızın kendi hilkatinin tacını taşıyan birisi oluvereceğine inanıyorsa eğer, kendi Henüz Olmamışını yeterince ciddiye almıyor demektir. Her şeyden önce, kapitahst toplumun onca geniş ölçekte ürettiği *Babbit*,[595] herkese bir elektrikli buzdolabı düşmesiyle henüz aşılmadığı içindir bu ciddiyetsizlik, zira dar kafalı konformistler komünizmde de vardır. İnsanlar Babaya inanmadan da kardeş olmayı isteyebilirler ama dinsel tasavvuru krallık üzerinden düşündükleri takdirde ve yine kesinlikle bayağılıktan uzak muhteva ve kapsamlara inanmadıkları zaman kardeş olamazlar. Bilgisiyle, bu bilginin kendisi olarak, mitsel imanın tüm illüzyonlarını yok etmiş olan bir imanla... Sınıfsız olmaya yönelen toplumların sükûnsuz, hareket halindeki en açık seçik görünen hedefi bile, şayet özne hedefin ötesine atış yapmazsa tutturulamaz. Büyük din öğretmenleri, –illüzyonlarıyla tüketilemeyecek olan– yönelimlerinin temelinde insanları tamamen işitilmemiş olana çağırmakla yükümlü hisset-

595 Amerikalı romancı Sinclair Lewis'in 1922'de yazdığı, orta sınıf yaşamının boşluğunu yeren roman.

tiler kendilerini, her şey buraya dönüktü. Sadece papazlar Gayrımevcut'un bu çok-fazlasından hareketle Mevcut'un çok-azlığını savundular, ama bunlar neticede papazdılar, tökez taşları değil, uyku getirenlerdiler, ?uyanıklık? değil. Hıristiyan inancı, bu papazlar yüzünden halkın afyonu oldu, önce *İncil*'in insanın sonsuz değerine dair öğretisini öte dünyaya, tamamen öte dünyaya attılar, öyle ki öğretinin zamanla dişleri söküldü ve dünyanın değersizliğine zarar verecek hali kalmadı. Semavi malların adil dağılımını, dünyevî malların dağılımındaki adaletsizliğin tazminatı olarak sundular zira dımdızlak kırpılmış kuzucuk ancak böyle teselli bulacaktı. Bizim için uygun olanın azametle ilan olunmuş istihkakını, bir öte dünyaya raptettiler – bu dünyadan ırak kalsın diye. Bu dünyada mayalanan, tam bir varoluşa tahrik eden, buna dönük iradeyi diri tutan imgeler yerine sabitlenmiş öte dünya imgelerine çevirdiler imanı. Yol, papazları çiğneyip geçer ama inanmayı sağlayan imanı çiğnemez, çünkü iman, cesareti ve azami uyanıklığı temsilen, yola aittir. Geleceğe dair bilginin yalnızca kavranmayıp arzu da edilmesini ve ürkekliğe veya dar görüşlü şüpheciliğe rağmen tatbikini sağlayan tavırdır ?iman?. Bizzat inanılan iman, yani içeriği de ziyadesiyle doğrulanmış haliyle iman, serpilmekte olanın, dünyada henüz tamama ermemiş olanın bilgisi olarak, geçerlidir burada. Bu son anlamıyla iman ve bilgi arasında akledilebilir hiçbir çelişki yoktur ama iman bilginin yanında fuzuli de değildir; aksine, içeriğiyle mütenasip olarak, Aslolanın kendisinin henüz gözler önüne serilmiş olmadığının ifadesidir. En İyi henüz şekillenmekte olduğu için, ona aşinalık kazanmak gerekir ki, muvaffak olabilsin.

### *Değiştirilemez ve değiştirilebilir kader veya Kassandra ve İşaya*

Dışarıda her yön açıksa, eyleme geçmek elbette imkânsızdır. Çünkü o zaman her şey mümkündür, bu da yaşamın öngörülemeyeceği anlamına gelir; yaşam hayaletler gibi tekinsizdir artık. Yine de bu koşullarda bir şeylere *cesaret* edilebilirdi; sözgelimi macera onu işlerin pek yolunda gitmiyor göründüğü yere çektiğinde şövalyenin yaptığı da buydu. Lâkin *döndürülemez/*

*değiştirilemez* olan ve kelimenin gerçek anlamıyla kaderden başka bir şeyin mümkün görünmediği yerde cüret bile, –tam da bu türden cüret–, mümkün olmaz. Birçok konuda gayet açık görüşlü ve korkusuz olan Yunanlılar dahi, burada tekrar konuşacağımız üzere, bu engeli tasdik etmişlerdi. Kader duygusunun temelinde önce doğal sonra toplumsal güçlerin kavranamayan, hâkim olunamayan yanı vardır. Esas kader inancı yeraltı güçlerine bağlı olabilir (*Tyche, Parzen*) fakat gelişmiş haliyle her şeyden önce astral mitosu varsayar – ve insan yer almamalıdır o mitosta. Buna göre insan, yıldızların hareketine veya onların ketlenmesine karşı herhangi bir harekette bulunmuyordur. Kader eski Şark'ta tamamen yıldızlara bağlı olarak, gezegenlerin durumuyla, güneşle, burçlar kuşağıyla belirlenmiştir; Kaldelilerin mitolojisi sadece Babil'den beri o çağın bütün kültür kuşağına mahsus olanı geliştirmiştir. Etki edilemeyen yıldızlar, etki edilemeyen fakat ancak okunabilir veya yorumlanabilir olan kaderi göstermekle kalmaz, onu oluşturur, biçimlendirirler de; "tarih levhalarının" yediemini olan tanrı Enlil semavi ekvatorun kuzeyinde kendi rotasında yol alır. Tanrıları yıldız suretinde değil, insan suretinde olan Yunanlılarda, buna karşılık kader, yani *Moira* tanrılara hükmeder. Gerçi Homeros'ta Zeus'un insanların şikâyetleri karşısında kendini haklı çıkarmak için açıklamada bulunduğu bir yer vardır: "Sanırlar bütün belalar bizden gelir,/ oysa kaderin dışında acı yığar başlarına/ kendi kendileri, kendi taşkınlıkları"[596] (*Odysseia*, I, 33), fakat Oidipus destanının anlattığı gibi akıbet suç olmadan da gerçekleşir, mekanik biçimde, ipinden boşalmış gibi ve acımasızca. Tanrıların da kader karşısında insanlara tek önceliği onu biliyor olmalarıdır; Moira'nın buyurduğunu önceden bilirler ama bu bilginin bir hükmü yoktur. Hermes bilgisine dayanarak Agystos'u uyarabilir ve ona sonunu söyleyebilir ama bundan fazlasını yapamaz; Zeus, oğlu Sarpedon kaderin hükmünce Patroklos tarafından deşilirken eli kolu bağlı bir seyirciye dönüşür. Tanrılarla birlikte kader bilgisi ihsanına sahip bulunan Kasandra, Truva'nın çöküşünü kesin bir vakıa olarak biliyordu. Paris doğmadan, Helena onun tarafından kaçırılmadan, savaş başlamadan evvel belliydi çöküş; tamamen kabahatsiz olan Truvalılar ne kefaret öde-

596 Azra Erhat - A. Kadir çevirisi, Can Yayınları, İstanbul 2006 [18. Baskı], s. 42.

seler bu çöküşün önüne geçemezlerdi. Moira böyledir, her eylemin üzerine körü körüne, sıkı sıkıya ve devasa bir ağırlıkla çökerek, onu çökerten bir varlıktır o. Yunanlılara göre Moira kendi tanrılarınınkinden başka bir düzene aitti; *Fatum*'un[597] yeryüzü ve gece tanrılarının daha eski anasoylu düzeniyle bile ancak gecenin çocuğu sıfatıyla çok gevşek bir bağlantısı vardı. Bu bağlantıda iyilik ve merhamet eksikti, mezardaki rahim ve önceden belirlenmiş yuvaya dönüş eksikti. Moira, tamamen farklı olanın mutlak değiştirilemezliğidir; öyle ki karşısında yalnızca aklı durmaz, kanı da donar insanın.

Böyle koşullarda eylemek anlamsızdır, ilk adımı atmak serbest olsa bile. Bu türden Moira'lara yalnızca Yunanlılar katlanabilirdi, çünkü yeraltını bastıracak kadar yüzey kudretine sahiptiler. Bu yeraltı karşısında insanlar tanrısal bir iradenin aletleri değildir, öyle ki kader söz konusu olduğunda ne Oidipus ne Kasandra bir şey yapabilir, nerede kaldı ki onu değiştirebilsinler. Kaderin kendisi bir irade değildir, o denli bile *dolayımlanmamıştır*, Moira kendini kabul ettirmek veya sadece görünür kılmak için bile herhangi bir alete ihtiyaç duymaz. En azından herhangi bir şeyi bilfiil veya salt görevlendirilerek icra edecek aletlere ihtiyacı yoktur: tam da Yunanlılardaki kaderin ironisi, burada *insan* eyleminin tür veya yönünün ne kadar ehemmiyetsiz olduğunu gösterir. Bu tamamıyla demonik hal, hatta demonik bile olamayacak kadar ilgisiz-mekanik olan hal, Moira'yı, *İncil* zemininde veya civarında bulabileceğimiz görünüşte akraba unsurlardan, benzer şekilde Muhammed'in kısmetinden ve Calvin'in takdir-i ilahisinden de ayırt eder. Her ikisinin de öznesi iyi olarak belirlenmiş bir tanrıdır, her ikisi de neticede iyi, şeksiz şüphesiz iyi bir amacı celbederler. O bir buyruktur, tetkik edilemeyecek de olsa bir sevk ve idaredir, erişilmez derecede üstün olsa da. Tabii *İncil* dışı kader kavramı ve acz öğretilerinde izine rastlanmayan, ancak nihayetinde kaderle tescillenen *sükûnculuk* ile bunun arasındaki *tüm çelişkiyi* de görmek mümkündür. Bu çelişki kesin olarak *ancak İncil'in kendisinden* çıkar, *İsrailli peygamberlerin Kassandra'yla* ve onla bağlantılı şeylerle ilişkisinde kendini gösterir. Çelişki aynı zamanda, Mesihçiliğin temsil ettiği açık alanın, inanılan tanrı-

597 Kader.

yı onun buyruğu bakımından da ne kadar değiştirdiğini gösterir. Çünkü şimdi buyrulan veya kader, hiçbir yanıyla, Moira ve keza astral mitos gibi tiranca dikilmez insanın karşısına. Aksine, kader pekâlâ döndürülebilir: her şeyden önce İşaya, kaderin insanın *ahlâkına* ve onun *kararına* bağlı olduğunu öğretir. Bununla Yunanlılardaki kâhin arasında, bilhassa Kassandra'nın edilgin-çaresiz bakışı arasında etkin bir karşıtlık vardır: *İncil*'de kader terazisi dengededir, belirleyici ağırlık da insanın kendisidir. Elbette, bütün peygamberlerde, İşaya'nın kendisinde de kader her durumda ahlâken döndürülebilir sayılmaz. Kimi zaman kaderde de, gelmekte olan felâket, çoktan gökyüzünden demir zincirlerle sarkıtılmış bir kesinlik kabul edilir; o zaman kefaret, nedametle cezayı kabule amade olmaktır. Fakat kaderin Yunanlılarda kural olan acımasızlığı *İncil*'de istisnadır; tam da ahlâkî dönüşe doğru atılan o ilk adım, *felâketi geri çevirir*. *İncil*'in en öğretici yerlerinden birine bu gözle bakın, yani Kassandra'yla kendi arasındaki farkı kavrayamayan *Yunus Peygamberin şaşkınlığına*. Zira Yunus Nineve'ye 40 gün içinde yıkılacağını bildirmesi için gönderilmişti, fakat şehir kötü yolundan dönüp de bunun üzerine felâket vaki olmayınca bu durum onun –yanhş biçimde– çok gücüne gitti (Yunus, 4, 1); sanki Nineve halkına doğru olmayan bir şey söylemişti, oysa halkın kötü yoldan dönmesi aynı zamanda Yahve'nin de sözünden dönmesini içeriyordu (Yeremya, 18, 7 vd; 26, 3 ve 19). Bizzat kader hâlâ sallantıdadır burada. Bu suretle kader kategorik değil daima hipotetiktir ve bağlı olduğu koşul da ikilidir. Birincisi, Yunus'taki o bölümde belirgin biçimde kadere karşı çıkan bir güç olan insan özgürlüğü vardır. Lakin bu özgürlük kendini derhal bir zamanın-tanrısına olan imana tekabül eden açık alana atar; "Ben, Ben Olacak Olanım" istikametindeki tanrıya imandır bu. Orada kaderin de Moira'dan daha az sabit bir bakışı yoktur; Yeni, değişmez olan için kötü bir ikamettir. Gerçi peygamberler için Yahveleri de, savaşlar çıkartan, krallıklar deviren, musibetler yollayıp musibetleri geri çeken ve etkin biçimde inanılan varlık olarak kendisi de bir parça kader haline gelmişti. Hiçbir din, kendini ne denli öte dünyaya adarsa adasın, kaderi insanların kendi kendilerine ettiği bir şey olarak kavramanın eşiğine götüremezdi. Peygamberlerin idareyi onlarda gösterdikleri saf ahlâkî sebep-

ler de aşikâr biçimde mitseldir. Kaderin nedenselliği olarak da pek dayanıklı değildirler; Eyüb Kitabı'nda bu açıklama tarzı tamamen iflas etmiştir. Yine de kadere ahlâkî unsurun sokulması, Kassandra'dan, hiçbir kudreti olmayan salt önceden bilişten, *İncil*-dışı sözde peygamberlikten gayet belirgin biçimde ayrılan *özgürlükçü karşı hamleye* yol açmıştır. Yunus'ta, bilinçli bir şekilde İşaya'da, salt *prévoir*'ın[598] önü alınır, sadece dert yanma değil geri döndürme vardır, teslimiyet değil yolu değiştirme vardır. Böyle şeyler ayan beyan kadere karşı, hatta örtülü olarak kaderin –gittikçe adilliğe yaklaştırılan– efendisine karşı durmaktır.

### *Bilinmeyen insanın ütopik olarak tözselleştirilen ideali olarak tanrı; Feuerbach, tekrar Cur deus homo*

Olmuş şeyler uzaktan küçülür, umulan şeylerse büyür. Olmuş şeyler, onlara duyulan ihtiyaçtan beslenir, bir sonda yer almaları sayesinde de büyürler. Böylelikle büyüyen şey, onların hâlihazır varoluşu değildir, çünkü o, mekânsal mesafeden düşünüldüğünde görünmez, zamansal mesafeden düşünüldüğündeyse henüz tamamen namevcuttur. Sonun, son halin vurgulanmasıyla büyütülen, sadece henüz hiç ve hiçbir yere intikal etmemiş olandır, yani ütopyada umudun ihtiyacına tekabül eden bir mükemmelliktir. İdeal olanın ucunda kadimden beri tanrısallık dururdu; bunun nedeni ya tanrılar insanın yapmasına izin verilmeyeni ve yapmaya kadir olmadığını yapmaya izinli ve kadir oldukları için ya da her durumdan azade, saadet yolunda yürüyenlerin timsalleri oldukları içindi. Şu da var ki, idealin oluş tarzıyla ilgili olarak, bir dinin kendi uzağını esasen uzamsal mı yoksa esasen zamansal bir uzaklık olarak mı belirlediği, temel bir ayrım oluşturur. Uzak esasen uzamsal bir uzaksa, tanrının hâlihazır mevcudiyetine dair kabul, onun salt ideal varoluşuna kuvvetle galebe çalar – her ne kadar bu ikinci yanı tamamen eksik olmasa da. Tanrısalın uzağı esasen ancak bütün günlerin sonunda vuku bulacak bir zuhur anlamında zamansal bir uzaklık olduğundaysa, henüz aşikâr hale gelmemiş ideal varoluş, hâlihazır addedilene ağır basar – yine her ne kadar bu ikincisi hiçbir dinde, en kuvvetli "Ben,

598 Fransızca önceden görme, kehanet.

Ben Olacak Olanım"da bile, eksik kalmasa da. Tanrı uzamda, üst-uzamda, sanki dünyevî varoluşun çatısında en yüksek varoluş olarak kendi kemaline sahipken; zamanın sonuna sahip olan tanrı, kendi varoluşunu esasen en yüksek kemal olarak gösterir ve o her tür hâlihazır dünyevi varoluştan kıyamet farkıyla ayrılır. Astral mitosun uzamsal tanrısından panteizme giden bir yolun olması, bundan ötürüdür – o panteizm hâlihazırın/mevcudun mutlaklığma tapındığı müddetçe. Oysa huruç tanrısının Chiliastik yolu, Mutlağı hâlihazır dünyevî varoluştan dışarıya çıkartır. Tanrının varlığı onca vurgulansa, bunun için "kanıtlar" sıralansa bile (astral mitosun bunu gerek duyması mümkün değildi); Hıristiyan skolastiğinde de Tanrı'nm *Ens realissimum*'u herhalükârda *Ens perfectissimum*'un bir vasfıdır – tersi değil. Tanrı birincil olarak en yüksek hedeftir, tanrısallığın yalnızca değerin değil varoluşun da en üstün sıfatı olması, –tabii İsa'dan değil Platon'dan devralınmış, varoluş eşittir kemal [mükemmellik] denklemi neticesinde–, ancak buradan türer. Fakat huruç tanrısı özü itibarıyla hurucun kendisinden daha fazla *res finita*[599] olarak tasavvur edilmiş değildi; gerçi kendisi en yüksek kemalin timsaliydi fakat yine de en yüksek varoluşsal mevcudiyetin timsali değildi. Burada tanrısallığı gözeten bir varoluşa dair her mitolojinin, reel bilim olarak her teolojinin işi bitmiştir. Gelgelim umut yönünden, umudun yabancılaşmamış, semaya terk edilmemiş içeriği yönünden, tanrısallık altında düşünülenin işi bitmemiştir. Bu umudu ileri iten derin muhtaçlık bakidir; her ne kadar umudun reel nesnesi, umudun sözde mevcut bir üst uzamda salt uzamsal olarak ayrıştırılmış nesnesi artık asla *Pater noster, qui es in coelis*[600] olmasa da. Hâlihazır varoluş nesnesi olarak tanrının, Aydınlanma tarafından devrilmesinden çok önce, Hıristiyanlık *insanı* ve onun davasını, daha doğrusu *insanoğlunu* ve onun vekil olduğu sırrı, eskinin semavi efendisinin yerine ikame etmiştir. Feuerbach ve bazı bakımlardan ondan evvel Hegel, *Cur Deus homo?* sorusunda ilan edileni tamamına erdirmişlerdi sadece. Feuerbach dinin içeriklerini gökyüzünden yeryüzüne indirdi, öyle ki insan tanrının suretinde değil tanrı insanın suretinde yaratılmıştı, da-

599 Nihai şey.

600 Semadaki babamız.

ha doğrusu her dönemde insana yön veren ideal imgelerin suretinde. Böylelikle gerçi dünyanın yaratıcısı olarak tanrı tamamen yok olur ama bu sayede muazzam bir insanî yaratıcılık alanı kazanılır; tanrısal olan, en yüksek düzeydeki insanî arzu imgesinin tözselleştirilmesi olarak –fantastik illüzyonla, aynı zamanda hayal gücünün zenginliğiyle– eriyecektir bu alanın içinde. Bu "Dinin arzu teorisi", Feuerbach'ta, "dinin antropolojikleştirilmesiyle" veya "insanın semavi ikizinin çıkarılmasının" aşılmasıyla aynı şey olur. Gerçi Feuerbach da insanı, dinin ikizini çıkarttığı özneyi sadece şimdiye kadar görünen hâlihazır mevcudiyeti içinde tanır, bu da insan türü denen şeyin soyut-sabit bir mevcudiyetidir. Her "tip" insanın tarihsel-toplumsal bileşimi eksiktir burada, her şeyden önce tamamlanmamışlığı eksiktir. Feuerbach'ın mutlaklaştırdığı burjuva insanının yavanlığı, dinsel içeriklerin barınmasına kesinlikle müsait değildir; zira burjuva, hiçbir zaman tanrı imgelerinin zenginliğini meydana getiren özne olmamıştı. Feuerbach'ın sabit-hâlihazır öznesinde en az barınabilenler, hâlihazır durumu infilak ettiren dinsel imgelerdir, Chiliastik hareketlerin ve kralhğın "Bak hele, her şeyi değiştiriyorum"larıdır. Görünen o ki, mutlak mükemmelliğin öngörücü tasavvurlarını tıpkı içinden çıkarttığı gibi tekrar içine almaya muktedir hale gelen, *öznenin ve onun dünyasının açıklığıdır* sadece. Bundan ötürü Feuerbach'm dini antropolojikleştirmesi, şayet din antropolojikleştirilecekse, statik olarak tamamlanmış değil, ütopik bir insan kavramını varsayar. Tıpkı semavi imanın bir *Deus absconditus*'u, bir sakh, gizil tanrıyı içinde taşıdığı gibi, o da bir *homo absconditus*'u varsayar. Bunun için, Feuerbach'taki gibi *res finita* olarak burjuva'nın üzerine dinsel idealin içeriğindeki *res finita*'yı oturtmak en yapılmayacak iştir; zira din cahillikle, hatta aptallıkla mükemmelen telif edilebilmiş olsa da, hiçbir zaman bayağılıkla telif edilememiştir: gizemler, anti-bayağılığın ta kendisidir. Tanrılara devredilmiş tüm bereketin iade talebi olarak yalnız *özne* değil onu çevreleyen *doğa* da ütopik olarak kavranmalıdır; o da asla Feuerbach'ın mekanik-materyalist doğası gibi tamama ermiş sayılmamalıdır. Onun anlam içeriği henüz zamanda görünmüş değildir, tıpkı insanınki gibi ütopik gizillik halindedir. Krallık sadece içe dönüklük değil dışa dönüklüktür, sadece özgürlük değil düzen-

dir, esasen nesnellik tarafından artık kendine yabancı bir unsur olarak kısıtlanmayan öznelliğin düzenidir: o halde şimdi hâlâ doğa olarak insanları çevreleyen nesnelliği, kendi görünür hale gelmemişiyle kavramak ve ona hürmet etmek gerekir. Dinin içinde işleyip de şimdi illüzyonsuz, tözsüz, mitsellikten uzak hale gelmiş olan umut, krallık düşüncesiyle, öznellikte olduğu gibi, nesnel mümkünlüğün kenarında da ütopyanın ışığının yanmasını sağlar. Beytüllahim'deki ahırda yanan ışık ve onun üzerinde durakalan yıldızın ışığı, içerde filizlenenin dışarıda da dönüp dolaştığına dair dinsel meramla bir ve aynı şeydir bu.

Küçük arzular unutulur, zaten unutulmasalar bile uzun vadede sıkıcı hale gelirler. Büyük arzular, örneğin gelmeyen veya kaybolan sevgilinin imgesi, öyle değildir ama zira arzunun sahibi mezara kadar götürür onu. Görmüş olduğumuz gibi, 19. yüzyılda dinen hesaplaşılmamış olanı önemli ateist Feuerbach'tan daha kuvvetli hissetmiş ve daha yakınında konumlandırmış pek az kişi vardır. İnsana dair kavrayışındaki darlığa, katılığa ve soyutluğa rağmen, Feuerbach din felsefesinde bir dönüm noktasıdır; Hıristiyanlığın son döneminin tarihi onunla başlar. Çünkü o sadece geleneksel dinin bir mezar kazıcısı olmak istemiyordu, –Voltaire ve Diderot'dan yüzyıl sonra kolay bir vazife olurdu bu–, daha ziyade dinsel mirasın ne olacağı meselesine kaptırmıştı kendini. Üstelik büyünün etkisinden kurtulurken kötü bir noktaya savrulmuş biri veya düşüncesini o dönem L. Büchner veya Moleschott[601] gibi ilerletememiş bir kararsız da değildi. Noelin, Strassburg Katedrali'nin, Matthäus [St. Matthew] oratoryosunun büyük ölçüde inşasını sağlayan yakmlıkların-ilişkilerin büyüden arındırılmasından geriye, yine de bir bakiye kalacağını biliyordu. İşte bu bakiyeyi, –faili ve ufukları itibarıyla ne denli erişilmez olsa da–, bizzat aydınlanma vasıtasıyla, öte dünyacı papazların elinden almak istiyordu. Bu nedenle Feuerbach, "yalnızca yerine koymak için inkâr ettiğini" söyler ve "semavi olanı, insanlar onu önemsesinler diye büyüden arındırıyorum" diye de devam eder. Belirlenen görev, öte dünyanın mülksüzleştirilmesi yoluyla, "in-

601 Alman Ludwig Büchner ve Hollandalı Jacob Moleschott, 19. yüzyılın önde gelen materyalistleri. Moleschott önemli bir fizyolog ve filozof, Büchner ise etkili bir popülerleştirici idi.

sanlara ait olanı nihayet insanlara vermek"tir. Feuerbach günümüzde bilhassa öğretici olan bir kararlılıkla şunu açıklar: "Benim hakkımda ateist olduğumdan başka bir şey bilmeyen ve söylemeyen birisi, hakkımda hiçbir şey bilmiyor demektir. Bir tanrının var olup olmadığı sorusu, 16. ve 17. yüzyıla aittir. Tanrıyı inkâr ediyorum, bunun bendeki anlamı şudur: İnsanın inkârını inkâr ediyor, gerçek hayatta kaçınılmaz olarak insanın inkârına dönüşen illüzyoncu, fantastik, semavi konumunun yerine insanın duyusal, sahici, dolayısıyla kaçınılmaz olarak politik ve toplumsal konumunu koyuyorum. Tanrının varoluşu veya var olmayışı sorunu, bende insanın varoluşu veya var olmayışı sorunudur" (*Werke*, 1846-1866, I, s. XIV). Daha tanımlayıcı bir ifadesi, şöyledir: "İnsan, yalnızca kendi tanrı olmak istediği fakat iradesi hilafına tanrı olmadığı için bir tanrıyı düşünür ve ona inanır" (*Werke* X, s. 290); "Tanrı ifâ edendir, yani arzularımın gerçekliği, onların ifâ olmasıdır"; "Tanrı, varlık olmanın ebedî, kesintisiz sevincinden başka bir şey değildir" (*Werke* VII, s. 240, s. 251). Feuerbach böylece ilkin, geçmişte mihrabın dikilmesini sağlayan birbirine zıt ama yine de birbiriyle bağıntılı temel etmenleri ortaya çıkartır: kendi varlığımıza dönük arzuyu ve aynı zamanda semavi emanet yoluyla varlığımızın fantastik dışlaştırılışını. Fakat bu iki analizden daha kalıcı olansa, onların deneye tabi tutulması; öte dünyanın, kendi menşeini oluşturan insanın ve yeryüzünün üzerine boca edilmesidir. Ezilen ve hazzı arzulayan yaratığın dinin oluşumuna yol açan inlemesi, insanın hâlihazır-mevcut görünüşü ile mevcut olmayan özü arasındaki dinle dolu ikilemi: bütün bu ruhsal açıklamalar ve aşkın bir illüzyonun çözünmeleri, semavileştirmeyi meydana getiren kaynağı tamamen ortadan kaldırmazlar. Semavileştirmeleri toplumsal egemenlik ilişkilerinin ve doğayla ilişkilerdeki müşkülatın yansımaları olarak kavrayan son derece somut kaynak araştırmaları için de benzer bir durum geçerlidir. Çünkü bu yansımada, onun mümkün olabilmesinde, semadaki tekrar mahiyetindeki puslu ışımanın ötesinde, tam da *içeriğiyle* öylesine rengârenk genişlemesini sağlayan bir şeyler saklıdır. Din ona karşı bir protesto olması oranında, insanî sefaleti aşmanın ifadesiydi. Dini aşmak mümkün olsa, ilk kaynağı, daha doğrusu arzu saikinin ilk kaynağı bertaraf edilse bile,

hatta tam da o zaman bile, her koşulda tahayyülle fakat aynı zamanda öngörücü tasavvurla semavi tözselleştirmeye hasredilmiş olan *insanî içeriğin kendine mahsus temeli* baki kalır. Feuerbach bu temeli asla inkâr etmez: "Din insanın ilk ve dolaylı özbilincidir" (*Werke* VII, s. 39); dahası: "Sonsuz varlığın bilinci, insanın kendi varlığının sonsuzluğuna dair bilincinden başka bir şey değildir veya dinin nesnesi olan sonsuz varlıkta insan için yalnızca kendi sonsuz varlığının nesnesi vardır" (*Werke* VII, s. 372). İsa'nın bedenleşmesine belirgin bir atıf da eksik değildir: "İnsan Hıristiyanlığın tanrısının, antropoloji ise Hıristiyan teolojisinin sırrıdır" (*Werke* VII, s. 434). *Cur Deus homo*, yalnızca Hıristiyanlıkta mevcut olan bu soru ve imkân, demek ki Feuerbach için de dinin meselesi, dinin anahtarıdır. Aşkınlığa adanma da şeyleştirilmesinden arındırılarak geriye doğru okunur. Zaten Hegel'in din felsefesinde belirlemiş olduğu tarzda, aşkınlığın benliğe geri alınmasıdır bu: "Tüm bu tarih içinde insan, insanın dolaysız ve mevcut tanrı olduğunun bilincine varmıştır; şu surette ki, tinin kavradığı biçimiyle bu tarihte sürecin tasviri bile insanın ve tinin ne olduğunun tasviridir" (Hegel, *Werke*, 1832, XII, s. 253). Semayı bizzat insanî varoluşun ön safına geçirmek ve semanın insanlığın sırlarıyla kuşatılmasını sağlamak için artık yalnız tinin tasfiyesi, yani radikal bir antropolojikleştirme lâzımdı. Öyle ki, antropolojik laikleştirmenin nazarında dinsel içerikler mutlak hayal sayılmayacak, "teolojik illüzyon nazarında oldukları şey olmayacaklardı", yani "yabancı gizemler değil yerli gizemler olacaklardı; insan doğasının gizemleri" (*Werke* VII, s. 15). Bu cümle Feuerbach'taki hakikati tanımlar, kendi yavan çağının bir evladı olarak, bu gibi tahditlerle beyhude yere gizlemeye çalıştığı bir hakikattir bu: "Doğa sahasında hâlâ kâfi miktarda kavranamayan şey vardır fakat dinin insandan kaynaklanan sırlarını son noktasına kadar anlayabiliriz." Feuerbach antropolojisinin burjuva öznesinden kaynaklanan bu gibi tahditlerini, her şeyden önce dinin yavan sekülerleştirilmesine karşı uyarılar olarak hesaba katmak gerekir fakat bunlar içkin Hıristiyanlık karşısında, Feuerbach'ın ateizmindeki *Homo homini Deus*[602] karşısında sönümlenirler. Böylece yüzeysel aydınlanmacılığın bayağılığı, doğadan daha za-

602 İnsan insanın tanrısıdır.

yıf ve sırsız olmayan insanîlik sayesinde hep bir yerinden delinir. Nitekim Feuerbach'ta her şeye rağmen şu sahici fetih cümlesi dinin sahasında görünür: "Öte dünyaya duyulan iman, öznelliğin doğanın kısıtlarından özgürleşmesine imandır – dolayısıyla insanın kendi kendisine imanıdır" (*Werke* VII, s. 252 vd.). Esaslı şekilde ileri yürüyen, esaslı olanı tevarüs eden anlamıyla hümanist içkinliğin hiç unutulmaması gereken arka planı vardır burada. Çünkü bu anlam kapanmış değildir, tersine Marx'ın söylediği gibi "insanî üretici güçlerin gelişmesi"dir, "yani bizzat bir erek olarak insan doğasının zenginliğinin gelişmesi". *Mirastaki [tevarüs edilen] din* ise (meta-din) tamamen nihai ütopik işlevin vicdanı olur: insanın kendini aşmasıdır bu, insan tarafından yapılan tarihin diyalektik olarak aşkınlaştırıcı eğilimiyle ittifak halindeki *aşkınlaşma, herhangi bir semaviliği olmayan fakat semaviliği idrak eden bir aşkınlıktır: kendi-için olmanın öngörücü tasavvurunun tözselleştirilmesidir zira.* İnsanın henüz tasarrufunda olmayan ama içinde mevcut bulunan, henüz bilinmeyen müstakbelidir, bütün o değişen semavi tözsellikler boyunca kastedilmiş olan. Nitekim din kurucuları tanrıya giderek daha fazla İnsaniyet sokmuş, yani insanî Bilinmeyen giderek daha fazla, öte dünyanın giderek daha yaklaşan suretleri etrafında dönenir olmuştur. Bu bakımdan tanrının bütün adlandırmaları ve bütün unvanları, insanın sırrına bir şekil vermeye ve onu yorumlamaya dönük devasa denemeler olmuştur: dinsel ideolojiler boyunca ve bu ideolojilere rağmen, insanın sakh suretine yönelerek. Arzu yüceltimleri, hele çehrelerin ütopik yüceltimleri açık ki hâlihazır insan imgesiyle örtüşmüyorlardı: zamanın hâlihazır insan imgesi kadar, dönemin iktidarının yön tayin edici insan imgesi kadar tekinsizdiler ama esrarengiz biçimde birbirlerine aşinaydılar. Aynı anda hem Aşina hem Tamamıyla Farklı olan, hayvan-tanrılardan tek muktedir tanrıya, yani kurtarıcı tanrıya kadar dinsel tabakanın işaretidir ve ancak *homo absconditus'a ve onun dünyasına dair yorumun yansıması* olarak anlaşılabilir. Hayvan-tanrı, çehresinde hiçbir insanda olmayan bir vahşiliği, korkutuculuğu, duygusuzluğu barındırıyordu. Muktedir tanrı, varlığının karakteristik en üstünlük sıfatlarıyla (*nemo potest contra Deum nisi Deus ipse*[603]), tekinsizliği ve

603 Tanrı karşısında tanrıdan başka kimsenin bir kudreti yoktur.

sonsuzluğu, sonu gelmez şimşeklerle dolu bir gökyüzünü, yine hiçbir insanda olmayan lâkin dinsel yansıtmanın kemale ermiş abartılmışlığının parçası, o üstünlük sıfatlarının, o üste çıkmanın parçası olan bir tiranlığı taşıyıp getiriyordu. Oğlu suretindeki kurtarıcı tanrı en nihayet, baştan aşağı gizliliktir; fakat eski Adem'lerine İsa'nın yansımasını ilave etmiş olan vaftizlilerin korkularını hakiki anlamıyla savuşturan bir en üstünlüğü büsbütün beraberinde taşıyan bir gizem. Bu son suretin üstünlüğü, kendini bir harikuladelik olarak dolaysızca umuda teslim eder – Bilinmezin sahici çekirdeğinde tatlı bir lezzet vardır sanki. Bundan ötürü: "Umut utandırmaz" (Romalılara Mektup, 5, 5); dahası: "Zira hesap ediyorum ki, şimdiki vaktin elemleri bize keşfedilecek izzete göre bir şey değildirler" (Romalılara Mektup, 8, 18); hatta: "Gözün görmediği ve kulağın işitmediği ve insanın yüreğine girmediği, yani Allahın kendini sevenlere hazırladığı bütün şeyler" (Korintoslulara 1. Mektup, 2, 9). Tüm bunlar dinin antropolojikleştirilmesidir, zaten dinler de derinleştikçe bilinmezin ve bilinmezlikten doğan *Anthropos*'un[604] dini olurlar: "Hepimiz iman ve Allahın Oğlu bilgisi birliğine, kâmil insana, Mesih'in dolgunluk kametinin ölçüsüne erişinceye kadar" (Efesoslulara Mektup, 4, 13). Hıristiyan umudu, herkesin kurtulmuş insan olmasıydı, nurlandırılan doğa dahil: o doğada artık ne güneş ne ay parlıyordur, ışığı kuzudur onun. Dinin hiçbir antropolojik eleştirisi, Hıristiyanlığın üzerine kurulduğu umudu çalmaz; sadece içindeki umut bir kenara kaldırılıp batıl itikadın güvenine dönüştürüleni çıkartılır bu umuttan: umudun ifâsının saçma, gerçek dışı ama gerçek olarak tözselleştirilen mitolojisini bertaraf eder. Eleştiri dinsel içerikleri insanı arzuya iade eder; mamafih en büyük, en esaslı arzuya, yani kendisi özü amaçlamaktan başka bir şey olmadığı için uzun vadede asla özselliğini yitirmeyen arzuya iade eder. Bu öz boşa çıkartılabilir, mitolojide bu boşa çıkartma cehennem olarak düşünülmüştür ama boşa çıkartılmaması da mitolojide tanrılaşma olarak düşünülmüştür. Tanrı böylece *kendi gerçekliğinde henüz olmamış insanî özün tözselleştirilmesi* olarak görünür; nasıl ki cennet tanrısal dünyanın ütopik *Entelechie*'si olarak tahayyül edildiyse o da ruhun ütopik *Entelechie*'si olarak görünür.

604 Beşer.

Bu tür bir tanrı tasarımını gerçek olarak koymak bilimsel açıdan temiz bir iş değildir; olsa olsa hayalciliğin büyüden arındırılmasının kötü bir yolu olabilir bu girişim. Tanrı mitolojisini, gerçek olmadığı için, dünyanın günlerinin sonuna bir gerçek ürün gibi yerleştirmek, refakatinde genç Gorki'nin, hatta Rilke'nin lirik anlayışıyla veya Bergson'un doğal felsefesi anlamında tanrı imal eden bir ikame din yaratmak: sanki dünya tanrılar imal etmeye yarayan bir makineymişçesine. Tanrı tasavvurundan sadece gerçekliği tenzil eden fakat onu tüm mitolojik biçimiyle, koyutlanmış sabit bir ideal olarak ayakta bırakan böyle bir büyüden arındırma teşebbüsü, selâmet getirmez. Kant'ın teorisi budur: gerçi tam da koyutun ahlâkî veçhesinde en kuvvetlisinden ütopyacı vicdan taşır ama ilmihal tanrısını rahatsız etmez, onu "tüm gerçekliğin birliği" olarak alıkoyar, düzenleyici fikir olarak vaz'eder. Buna karşılık Feuerbach'm antropolojisi dinin *Cur Deus homo*'sunu tekrar ayakları üzerine oturtmuştur – semadan yeryüzüne getirilebilir olan, en derin anlamıyla bu dünya demektir. *Aşkın gerçek dışılığı geçmişte de gelecekte de ciddiye alınan* tanrı tasavvuru, ideal olarak yalnızca antropolojik çözülüşüyle ifâ olur, mamafih farklı, insanın şimdiye kadarki ön tarihinden işlenip çıkartılan insanî varoluştan tamamen farklı bir çözeltidir bu. Barth veya deist heteronomi büyük dinsel tebliğleri "meteor/bomba çukuru" olarak adlandırır, bir ifşanın vuku bulduğunu gösteriyorlardır. Feuerbach veya ateist özerklik ise bu tebliğleri, öncelikle de *İncil*'inkini, tersine ve doğru olarak, İnsanlığın mutlak bir arzu artışının vuku bulduğunu ve dünyanın da bu anlamda yoklandığını gösteren çıkıntılar, şişkinlikler olarak kavrar. Birçok tekil *umudun* yerine büyük dinler, çok sayıdaki tekil umudu kapsayıp bir merkeze bağlayacak olan *umudun kendisini* yoklamışlardır. Ama bunu asla *Ens realissimum* olarak yapmamış, umut taç ve *Prokynesis*'le[605] gösterilen kul refleksinden uzak kalmıştır. Tanrı idealinin hakikati sadece krallık ütopyasıdır, bunun da önkoşulu, hiçbir tanrının zaten kimsenin bulunmadığı veya bulunmuş olmadığı yükseklerde kalmamasıdır.

605 Eski Yunanca "bir şeyi öpmek". Diz çöküp el-etek öpme ritüeli.

Peki ama bir öte taraf vaz'etmiş olan güçler ne kadar kuvvetliydiler? O kadar uzun, upuzun bir zaman boyunca, dünyanın aşağıdan ve yukarıdan ruhlarla istila edildiği, gayet doğallıkla kabul ediliyordu. Muhafazakâr yetiştirilmiş, öyle de kalmış insanlar nezdinde, öte dünyadaki taht sahibinin imgesi nasıl da sapasağlamdı. Bol bol ahşkanlık ve gayrı ciddilik de karışmıştır araya ama tam da alışkanlığm kendisidir ki müphem duyguları giydirir ve onları sahiden olduklarından daha iri gösterir. Gerçi hiçbir insan, en sofusu bile, iki yüz yıl önce en ılımlının, hatta şüphecinin bile ona inandığı gibi inanmaz artık tanrıya. Ne var ki, alışkanlıkta ve onun kilise biçimindeki örgütlü geleneğinde tözselleştirilmiş olarak muhafaza edilen kuvveth arzu güçleri veya çözüm arzuları, artık ancak ılımlı bir teizme izin verirler. Aksi takdirde –bizzat devasa burjuva nesir dünyasında– kilisenin hiçbir yeri olmazdı. Kilise ateizmin hükmü altında istisna olarak, tabii bu kuralla çok iyi geçinebilen bir istisna olarak yer alır. Ama esas olan daima burjuva nesir dünyasını kapitalist temelleriyle muhafaza etmektir. Burjuva aydınlanmasının zaferine kadar ateizm kural değil, şaşırtıcı derecede nadir görülen bir istisnaydı. Üstelik öyle kısıtlamalarla dolu bir istisnaydı ki, Yunan, Roma, Hind ateizmi kavramın bugünkü anlamıyla alınıp alınamayacağı şüphe götürür. Sadece inkâr edilen tanrılar dünyasının muhtelif suretleri bile, oluşan boş uzamı değiştirirler: Jüpiter'e yönelik Hayır, Brahma'ya hele Yahve'ye yönelik Hayır'dan farklı görünür. Bugünkü Hayır'a yine de akraba olan bu son Hayır'a bakacak olursak, *İncil*'de ateizm bir tehlike olarak üç defadan fazla anılmaz. Başka tanrılara inanıp "mürted" olma tehlikesi sayısız defa geçer, buna karşılık ateizm ancak çok gecikerek ve mahcubiyetle görünür. Bir kavga, bir inanç, bir kurtuluş olarak da ifşa edilmez, daha ziyade bir unutkanlık türüdür: "Rabbi inkâr ettiler ve dediler: O değil" (Yeremya, 5, 12) veya kimseyi aramayan gururdur (Mezmurlar, 10, 1) veya bu soruyu soracak kadar anlayışı olmayan akılsızın durumudur (Mezmurlar, 14, 1 vd.). Ancak bu arada tanrıya dönük sorular, ateizmi tanrı inancıyla değersizleştirilenin

veya aktarılanın tezahürü olarak olumlu kılmaya yetecek kadar akıllanmıştır. Bu olumlu etken tüm ateizmlerin bir kenara kaldırdıkları tanrının türünden bağımsız olarak, kendi aralarında tekrar mutabık olmalarını sağlar; bir başka ifadeyle ateizmler tanrıya reel olarak taç giydirilmesinin reddiyle, insanın onun karşısındaki korkusunun ve hiçliğinin sona ereceği hususunda mutabıktırlar. Despotluk çağının, yani heteronom korkunun sona ermesi, birbirinden temelde farklı olan ateizmleri birleştirir: Lucretius'un ateizmini (Buda'nın da ateizminin temelinde yatan) Sankhya felsefesindeki ateizm ile, yine insanoğlu mistisizmindeki ateizmi ise (Yahve'nin ortadan kaybolmasını sağladığı oranda) Feuerbach'ın ateizmi ile. Lucretius'un rahat bir nefes alışı, ancak tahtından indirilen büyük efendinin suretindeki farklılıklara rağmen 18. yüzyıl Aydınlanmasında gerçekleşir, hatta Lucretius'a göre mitosta Prometheus ne ise bilimde de materyalist Epikür o olur. Lucretius'un didaktik şiirinde ifade ettiği, bütün ateizmlerin içini dolduran olumlu etmenin dayanağı budur: "Yeryüzündeki insan yaşamı, kafasını semadan uzatan ve ölümlüyü korkunç manzaralarla tehdit eden dinin yükü altında feci eziyet çekmekteyken; ilkin Yunanlı bir adam, bir ölümlü, ona gözlerini dikmeye ve karşısına çıkmaya cesaret etti; ne tanrıların tapınakları ne yıldırımlar, ne de gökyüzünün gümbürtüsü zincire vurmuştu onu; o da şimdi ruhunun büyük cesaretiyle kalkıyor, doğanın sıkı sıkıya kapalı kapılarının açılmasını talep ediyordu" (De rerum natura I, 62-71). Ne var ki, korkudan kurtulmanın bu türü, tam da *bizzat dinin* arzu özüyle, arzunun *Deus Optimus Maximus*'a yönelen kemalinin tözselleştirilmesiyle bağlantılı olan çok başka türlü bir kurtuluşla çelişiyor görünür. Fakat korkudan kurtaran hiçbir ateizm dinin arzu içeriklerinden ve umut hazinelerinden kurtulmayı sağlamış değildi; 19. yüzyılın sığ ve vulger materyalizminin, bu umut içeriklerinin topyekûn kaybından, yani nihilizme düşmekten sadece tahsilli filistenliğiyle sakınabilen mutlak anlamda olumsuz suretini saymazsak elbette. Ateizm bu aşkın hazineleri içkinliğe dahil etti daha ziyade; Feuerbach gayet düşünümsel bir çabayla bu hazineleri insana verdi. Demek bu en önemli ve bu noktada herhalde en az anlaşılan ateistin kaybolan ve kendisinden kurtulunan yanı, daima Mükemmeliyetin gerçekliğe akta-

rılması idi, öyle ki insanı ezmek üzere giydirilen taç ortadan kalkıyordu; o taç Sezarizme uygun olduğu üzere her türlü Yukarıda Olmayı temsil ediyordu, elbette hazine-olmayan şeylerin *efendinin kilisesine* ait saf ideolojik bir toplamı da bununla bağlantılandırılabilirdi. Fakat Feuerbach'ın *din* eleştirisi aslen, ateizmin esas itibarıyla ilga ettiği *Optimus Maximus'un Jüpiter*'iyle ilgilidir, *Optimus Maximus*'taki arzu içeriğinin kendisiyle değil. Ateizm karşısında kendi içkinliğini ileri sürdüğü şey, yani kendi açık alanını –başlangıçta bir boşluk olarak– koyduğu şey de, esas itibarıyla insanî sırrın ve Mükemmeliyetin batıl itikatla öte dünyaya kaçırılan gerçekleşme durumudur. Fakat boşluk içkinlikte değildir; tersine, semaya savrulmuş hazineler geri alındıkça içkinlik daha fazla önem kazanır: Antropolojik derinliğin Tamamıyla Farklı'sına nail olur. Lucretius'un kastettiği anlamda doğanın anlamı nihai bir anlam olarak kalmamıştı, keza dünyevî sofuluğun kendisinden aşağı indirildiği astral mitos da inanılmaya değer bir nihailik teşkil etmiyordu. Oysa *doğadaki regnum humanum*'un anlamı nihai bir anlamdır, ateizmin bundan aldığı miras da, dinsel olumluluğun en kuvvetli yanını oluşturan, kurucuların dinsel sırra adanmışlığından aldığı mirastan geri kalmaz. Yahut meselenin ta kendisi demek olan paradoksun bilinciyle söylemek gerekirse, İsa, kendisiyle Baba arasında aracı olduğunu açıkladığında bizzat Baba olmuştu. Benzer şekilde kendisinin asma kütüğü –cemaatinin asma filizi– olduğunu açıklarken de mistik bir antropolojinin tanrıdan arındırılmış uzamında konuşuyordu: onun Yahve'ye duhulünde insanoğlu mistisizmi vardır, dahası, huruç tanrısından hurucu boyunca hep takip eder onu bu mistisizm. Burada, yani *Sursum corda*'nın tözselleştirmelere karşı sınandığı bu alanda hiçbir sığ veya demonik kibrin yeri yoktur. Tam da bu sınanmayla tescili sayesinde insanoğlu mistisizmi baki kalır ve Feuerbach'ın antropolojikleştirici eleştirisine kadar nüfuz eder – her ne kadar burada Deus Optimus Maxius yıldızların üzerinde ikamet etmiyorsa da, aslında tam da orada ikamet etmediği için. Tanrı sıfatı altında düşünülenin henüz zuhur etmemiş bir insanî içeriğin buyruğu olduğunu kavrayan ateist, anti-İsa[606] değildir. O, henüz zuhur etmemiş insanî içeriği, doğanın, insanla-

606 Antichrist: düz karşılığıyla anti-İsa. Yerleşik anlamı ve kullanımıyla: Deccal.

rı kendi Bilinmezlerinin çok esaslı mayalanan ucu açıklığıyla kuşatan ütopik içeriğiyle bağlantılı da görmez: "Kendi sırrını seziyor musun ey dünya?", Hıristiyanca zira kıyametçi bir haykırıştır bu, tıpkı eski "Yaratıcıyı seziyor ey dünya?"nın, şarkısındaki sevince rağmen mitsel bir haykırış olması gibi. Bundan ötürü bu tarz ütopik unsur, çarpıcı biçimde meta-dinsel olduğu için gayrı dinseldir ve öyle kahr, yani vasıl olan ve *derinlik ölçüleriyle nihayet kavranan ateizme* aittir; ateizm kavramı ise, nihai olumluluğu itibarıyla, özgürlüğün krallığıdır. Dünyanın bunun için öne ve ileriye açar; Jüpiter'i, tacı ve hâlihazır bir *Ens realissimum*'un dünyayı yaratan, dünyanın etrafını dönen hayaletini bunun için süpürüp atmıştır. Öteden beri tanrı olarak tanımlanan, herhangi bir vakıayı, hele taç takmış bir mevcudiyeti değil de bambaşka bir meseleyi tanımlar ve bunun mümkün çözümünün adı da artık tanrı değil, krallıktır.

Velhasıl burada, aşağıda, şeyler uzun vadede yukarıdakiler gibi kırılgan görünmemişlerdir. İnsan bu dünyanın hazinelerinin varisidir, yeter ki bunlar hazine olsun, anlaşılmayan bir şeyin maskaralıkları değil. Çünkü riyakârlık ve efendileri kandırmaya dönük hileyle beraber sofuca bilmezlik de yansıtılmıştır öte dünyaya, sır hep vardır ve olacaktır ama yalnız sır yoktur, cahillik de karışmıştır sırra. Hilekâr iman ve onun maskesinin düşürülmesi üzerine Engels şu vurucu sözleri söyler: "Mevcut toplumsal koşullara dokunulabilmesi için onların üzerindeki kutsallık görünümünün sıyrılıp atılması gerekiyordu." Mümin cahilliği üzerine, keza imandaki mitolojik yan üzerine ise Engels o kadar kıyıcı konuşmaz: "Tarihin başlangıçlarında bu geri yansıtmaya konu olanlar önce doğal güçlerdi... Fakat çok gezmeden doğal güçlere onlar kadar etkili toplumsal güçler katıldı; tıpkı doğal güçler kadar yabancı ve başlangıçta onlar kadar anlaşılmaz görünen bu güçler de karşısına dikildikleri insanlara aynı doğal güçler gibi bir güya doğal zorunlulukla hükmediyorlardı. Başlangıçta yalnızca doğanın esrarlı güçlerinin yansıdığı fantezi imgeleri böylelikle toplumsal sıfatlar kazandılar, toplumsal güçlerin temsilcileri oldular" (*Anti-Dühring*, s. 393 vd.). Böylece "orman ilkelliğine" "âlî aptallık" ilave olur, fazlasıyla bilimsellik-öncesi dinsel bilinçtir bu. Bütün bunlar genetik açıdan doğrudur ama yine de, belirtti-

ğimiz gibi, onca acıyla, onca imgeyle, onca umutla kesinlikle sadece yüksek dinlerin "âlî aptallığını" ifâ etmekle kalmayan kaldıraç motifini ıskalarlar. Çünkü arzu derinliklerinin ve oradaki hazinelerin alacakaranlıkları, cahilliğin dev gölgelerinden farklıdır ve birine nüfuz eden ötekine de nüfuz etmiş olmaz. Örnek verecek olursak, nehir ve şehir tanrıları mitosu ile Laotse'nin Tao'su arasındaki fark kadar veya Havva'yı Âdem'in kaburga kemiğinden yaratan bir tanrıya dair anlatı ile İşaya'nın müstakbel Siyon Dağı kehaneti arasındaki fark kadar farklıdırlar birbirlerinden. Demek cehalet veya saf hayalcihği kat eden dinsel imgelerde görünen, yalnızca arzu içeriği ve umut derinliğidir, *reformatio in capite et membris*[607] ile kurtarılabilir, mirası üstlenilebilir olan. Arzu içeriği ve umut derinlığı insanî özneye, doğanın mümkün öznesine, her ikisindeki Bilinmezin alaca karanlığına geri alınırlar. Ama böylelikle tam da ateizm için, onun antropolojik-ütopik olumluluğuyla ilgili bir şüphenin kalmadığı noktada, şu *son soru* kahr geriye: tanrı tözselliğinin bertaraf edilmesiyle geride kalan veya belki de kalmayan *boş uzam ne olacaktır*? O da cehaletin bir parçası mıdır, tıpkı görünüşte-reel bir şekilde oraya yerleşmiş bulunan tözselliğin kendisi gibi yalnızca bir hayal midir? Dük düşünce kisvesinin de düşmesi kaçınılmaz mıdır, tanrıların içinde ve üzerinde tahayyül edildikleri mekânla ilgili sorun, dinsel görünüşün sona ermesiyle kendiliğinden hallolacak olan sadece görünüşte bir sorun mudur? Yani bu mekân ve uzam, tıpkı ayna yüzeyine yansımış imge gibi sanal mıdır sadece: salon bir uçtan öteki uca uzanıyordur, kilometrelerce uzaktaki kilise kuleleriyle tüm manzara bir pencereden görünüyordur fakat ayna yüzeyi düzdür, ardında tüm bu perspektife ait hiçbir şey bulunmaz. Veyahut tanrısal illüzyonların yansıtıldığı boşluk, en azından boşluk olarak mevcut değil midir? Salt yansıtma ve geri yansıtmanın vuku bulabilmesi, ikiye katlayarak görünüşü meydana getirirken kendisi görünüş olmayan bir şeyin, yani bir aynanın varlığını gerektirmez mi? Böylece dinsel mekâna ilişkin sorun veya görünüşte-sorun, tek taraflı duyumculuğun veya ekonomizmin tüm müşküllerinin başka bir düzlemde tekerrürüne vesile oluyor değil midir? Zira kendi içine yansıtmalarla veya illüzyonlarla ilgili ola-

607 Başından üyelerine kadar reformdan geçirme.

rak, duyumculuğun veya ekonomizmin karşısına dikildikleri ve her ikisinin de def etmek istedikleri, her nasıl değerlendirilirse değerlendirilsin kendine mahsus bir sahanın da konumlandırılması gerekir. Müşkül, Locke'un duyumcu şekilde zikrettiği kadim cümleye: "*Nihil est in intellectu, quod non fuerit in sensu*"ya[608] Leibniz kötücül bir incelikle şu ilaveyi yaptığında görünür olmuştu: "*excipe: nisi ipse intellectus*" (*Nouveaux Essais* II, 1-2). Akla her şeyi duyular aktarmış olabilirler, duyular olmadan akıl boş bir sayfa olabihr ama aklın kendisi duyulardan gelmemiştir. Bu mantığa uygun olarak ekonomizmle ilgili şunu eklemek gerekir: üstyapıda, iktisadi altyapıda bulunmayan hiçbir şey var olmayabilir – üstyapının kendisi hariç. Aynısı üstyapının üstyapısı için, arzu imgelerinin dinsel gökselleştirilmesi için de geçerlidir – doğanın ve tarihin müphem kuvvetleri için bile: şayet dinsel arzu hatta cehalet imgeleri, hele Bilinmezin etrafındaki sahici bir sır rabıtasının imgeleri din tarihinde gerçekten yansıtıldıkları gibi yansıtılabilir olacaklarsa, bir sahanın, bir boş uzamın, özgül bir mevkiin yöntemsel olarak varsayılması ve nesnel olarak önceden düzenlenmiş olması gerekir. Leibniz'in ilavesiyle tekabüliyet içerisinde varılan sonuç şudur: dinsel *yansıtma uzamı* meselesi, *kendi başına ve kendisi için,* salt *görünüşte bir mesele değildir* ve bu mesele, fiilî mevcudiyet anlammda gerçeklik olmamakla beraber kesinlikle *hayal de değildir*. Tüm görünüşlerin kırılganlığı ile ebedî fikirlerin ebedî bir semavi mekândaki hakiki varoluşunu ayırt eden Platoncu iki dünya teorisi anlamında gerçekliği, hele en yüksek gerçekliği teşkil etmez. Fakat gelecekte mümkün olan için, bu boş uzamda henüz belirlenmemiş gerçeklik için açık tutulan bir mekân, bundan farkhdır. Üstelik tam da dünyanın maddi birliği içinde, dolayısıyla, asla zaten olup bitmiş hiçliğin aynısına değil de boşluğa dönük birincil belirlenimiyle kazanır ancak bu niteliği. Ateizm salt antropolojik değil nesnel açıdan da ciddiye alındığı oranda, artık içinde hiçbir varoluş türüne rastlanamayacak, tanrının yerine bir ütopik varlıkla ilişkiye de, krallık benzeri bir Henüz-Olmayan-Varoluşa da rastlanamayacak bir boş uzam inancının sonuç diye çıkartmaya kalkışılmasından daha

608 Akılda hiçbir şey yoktur ki, duyularda zaten mevcut bulunmuyor olsun – aklın kendisi hariç.

büyük bir yanlış yapılamaz. Saf boş uzam inancı ya nihilist bir şüpheciliğe düşecek ya da aynı anda tanrıyı da anlamı da kaybettiği için heyecanla sevinecektir; tabii o zaman da insanlık, nihilist geceyle çevrili olarak fosfor gibi parıldayacak veya hava boşluğuyla çevrili olarak bir Geissler tüpü[609] gibi floresan ışığı saçacaktır. Ne var ki, varoluşsal kesinliğinden boşaltılmış olan boş uzamın birinci belirlenimi olarak onun boşluğu yoktur sadece, –bunu saptamak gerekir–, hemen onun ardından ikincil belirlenimi olarak insanî öznenin –keza onu çevreleyen doğanın asla bertaraf edilmemiş özneliğinin– *ucu açık etki alanını* oluşturan *mayalanma* vardır. Feuerbach da daha sonraki yıllarda haddinden fazla saf antropolojisini, yani öznel idealizmini, dinsel arzu dünyası bakımından önemli oranda kesintiye uğratmak zorunda kalmıştı. İptal edilen öte dünyada değilse de aynı biçimde tanrısızlaştırılan doğada, yansıtmayı o kadar da serbest salınım halinde olmaktan çıkartacak bir şeyler bulmaktan hâlâ kendini alamıyordu. Ona göre dinsel yansıtmanın iştirakçisi doğa olduğundan, nesneler bile –dış duyusallığın nesneleri– yahn arzu imgelerine dahil olurlar. Nitekim geç dönem Feuerbach'ın nazarında, *Theogonie*'de, tanrılar yalnız arzu varlıkları değil aynı zamanda doğal varlıklardır: "Arzu herhalde dinin kaynağı, tanrıların kaynağıdır, arzunun arzu olarak kendisi de insandan kaynaklanır; fakat arzunun nesnesi dış doğadan kaynaklanır, duyulardan kaynaklanır... Tanrıların kendileri, tanrılaştırılmış ve kişileştirilmiş doğa güçleri veya doğal cisimler değildirler; onlar kişileştirilmiş, özerkleştirilmiş, nesneleştirilmiş duygular, hissedişler, duyulardır, fakat doğal cisimlere bağlı, onlar tarafından uyandırılan veya etkilenen duyulardır" (*Werke* IX, sayfa 221, 331). Nihayetinde aydınlatıcılığı yüksek bir nesnelci olan Feuerbach hakkında bu kadar söz yeter; burada nesnellik duyusu doğa diniyle, dolayısıyla tanrısallaştırılmaktan çıktıktan sonra da ondan geriye kalmış bulunan duyusal nesnelerle bağlantılıdır. Buna karşılık nesne duyusu doğanın öte dünyasına ait tanrılara tapan hümanist dinlerle bağlantılandırılırsa, o zaman geriye kendine mahsus, yani öte dünyaya

609 Fizikçi Heinrich Geissler düşük basınçta gazların iletken olabileceğini kanıtlamıştı. Geissler tüpü: Laboratuarda kullanılan, içindeki gazın türüne bağlı olarak farklı renklerde ışıklar veren uzun cam tüpler.

ait bir nesne kalmaz ama işte *Önümüzde-Olan*'ın *açık* duran *Topos*'u[610] kalır, insanî niyet dizilerinin dolayımlanarak yol almakta olduğu Yenilik kalır. Kemale ermenin mitleri bu *Topos*'a yansıtılmıştır, fakat kapatılmadıkça, gerçekleşen eğilimler de yönelebilirler oraya – şayet zaten orada gerçekleşmiyorlarsa. Bu *Topos*, ancak eğer hiçlik, bu kavramın hakiki anlamıyla, anti-kavram anlamıyla, yani kesin öğretinin hiçliği olarak, reel ütopyanın mümkün olabilecek hiçbir mayalanması olmaksızın, boşluktaki umut rabıtası olmaksızın, oraya tecavüzde bulunursa kapanmış olur. Ateizmin boş uzamında, *regnum humanum* veya krallığın Her Şeyi veya ifâsı kadar kuşkusuz bu sahici Hiçlik ve onun Boşuna'sı da saklıdır; yalnız o da en az Her Şey kadar kesinlikten uzaktır. *Hiçliğin gizilliği*, insanların hâlâ sahip oldukları sürede boşa çıkarma, mahvetme olarak duyurur kendini, Kötü denen şeyin etki alanı olarak duyurur. İnsanların hâlâ sahip oldukları uzamda aynı hiçliğin gizilliği kendini çöküş olarak, kuralsız çokluk olarak, kaos tehdidi olarak duyurur. Fakat dünyanın malûmattar kamu âlemi nezdinde *Her Şeyin gizilliği* de duyurur kendini, bu defa mahvoluştan daima bizzat bir kifayetsizliğin mahvı çıkabilecek, çokluktan da daima kendini vasıflandıran ve deneyleyen bir bereket çıkabilecek gibi duyurur. Ama her şeyden önce, evvela tanrılarca ifâ edilen ütopya uzamı *düzen Topos'unda* görünür hale gelir, bu, antropolojik hale gelen umut içeriklerini ve onların özgürlüğünü bir arada tutan olumlu bir görünürlüktür. Bu düzen, sosyal ütopyalarda da gördüğümüz gibi (karş. *Umut İlkesi*, I. Cilt, s. 643), burada da din felsefesi açısından açıklık kazandığı üzere, özgürlüğün krallığındaki esas krallıktır: *fakat dinsel tözsellikler sahası bu sahanın kendisindeki dinsel tözselliklerden daha uzun ömürlü olmasaydı, nihayetinde böyle bir krallığa yönelmek mümkün olmazdı*. Hiçlik ve Her Şey, kaos ve krallık eskiden dinsel olan yansıtma alanında terazinin kefelerinde durmaktadırlar; Hiç'in veya Her Şey'in kefesine yük bindirecek olan, tarihteki insan emeğidir. Sadece krallık umuduna tekabül eden düzen değil, Hiçlik tehdidini işaret eden kaos da eskiden dinsel alanda öngörülerek tasavvur edilmişti, öngörücü tasavvur sahasında değilse dahi yansıtma sahasında o da kalakalmıştır. Boş uzama, Hiçliği

610 Yer.

de Her Şeyi de içerebildiği için *cehennem veya cennet* denmişti; cehennem ebedîyen mahvedenin veya şeytanın uzamı olarak düşünülmüştü. Şeytan korkudur, tastamam hiçleştirmedir, tam içeriksizliktir, içine kapatıldığı kesin boşluğa kaçan kapalılıktır. Şimdiye dek işleyen gerçeklikte böylesi mahvedicilik, ilksel kötülüğün böylesi parlamaları yeterince mevcuttur ama henüz ilksel kötülüğün zaferi yoktur; ilksel kötülüğün zaferi kesin zafer olarak tasvir edilip tözselleştirildiğinde, *dinsel uzam* olumlu biçimde nasıl tanrıyla ve meleklere özgü içeriklerle dolduysa olumsuz biçimde cehennem prensiyle ve demonik içeriklerle dolmuştur. Fakat her ne kadar cehennem prensi ve cennet kralı mitolojileri çekip gittilerse de, *Topos* bu defa da yansıtma ve öngörücü tasavvurun ikili uzamı olarak baki kalır. Şu levhalar asılıdır üzerinde: *Lasciate ogni speranza*[611] veya "Hayaletler dünyasının soylu üyesini Kötünün elinden kurtardık". Tüm bunlar *dinden miras kalan ütopik uzam meseleleridir*, tam da en esaslı içkinliğe, antropolojik Bilinmezin içkinliğine doğru açılan geleceğin dünyevî yoluna aittirler. Hem insanın hem yeryüzünün çekirdeğinin, hem antropolojik öznenin hem doğanın şifresinin ütopik neticesine doğru filizlenmekte olduğu veya filizlenmesinin bu neticeye varamadığı Önümüzde'ye aittirler. Krallığın ütopyası ateizm olmadan mümkün değilse, zımnen, ateizmin geride bıraktığı kadar açılmasını sağladığı ütopik-reel boş uzam olmadan da mümkün değildir. Tam da Bilinmez'in alan-dışılığı, Bilinmezin aydınlatılması için daima, tanrı tözselliğinin çökmesiyle beraber boş uzamın kendisinin de çökmediğini varsayar; yoksa Bilinmez'in alan dışılığı ne yeni semaya ne işaret ettiği yeni yeryüzüne dayanırdı. İnsanın ve dünyanın derinliğinin aydınlatılmış Bilinmezinin krallığı: tüm din tarihi buraya doğru yürümüştür, başka hiçbir yere değil – ancak krallığın yere ihtiyacı vardır. Öyle büyük bir yer ki, şimdiye kadarki tüm dışlaştırmalar ve genişlemeler yetersizdir, beri yandan öyle küçük, öyle yoğun bir yer ki, ancak Hıristiyan mistisizminin dar patikalardaki kılavuzluğu işaret edebilir onun yolunu. Hıristiyan ideali, dolaysızca bu Bilinmezlik manzarasına dalmasaydı, var olamazdı – fakat örtülü bir *manzaradır* bu. Bu ideal tüm Şark dünyasının üç bilgesiyle de yol almıştır; onlar kulübe-

611 Bütün umutlarından vazgeç. Dante'nin *Inferno*/Cehennem'inden.

nin üzerindeki yıldızın karşısında kendi yıldızlarını unutmuş aına daha önceki bütün dinlerden hediyeler, buhur, mürrisafi ve altın getirmiş, nihayet kendine kavuşan anın doğum yerinde yabancılaştırıcı mitlerin çöküşüyle beraber geleneği nakletmişlerdir. Yıldız tanrının sona erdiği kulübeye kadar yol almıştır – hiçlikte değil, insanda ve dünyada işlemekte ve doğmakta olanla mümkün özdeşleşmenin bu noktadan itibaren kendini açığa vuran *Cur Deus homo* alanında. Dinsel boş uzam bunun için ve bu sonuç doğrultusunda hayal değildir, hayal olarak da kalmaz, oysa onun içerisindeki tüm tanrılar öyleydiler. *Homo absconditus,* önceden düzenlenmiş olarak kalan bir küreyi kendinde tutar, şayet çöküp gitmezse, kendi açılmakta olan dünyasındaki en esaslı zuhuruna oradan niyet edecektir.

### *Dinsel açıdan 'Eğleş hele': Mistisizmde Anında'nın birliği*

En iyi şey, yakınlarda, hiç tahmin edilmediği yerde duruyordur ya. Burada ve Şimdi, bundan ötürü bu *en yüksek mevkide* geri döner, Kendi-İçin-Oluş'unu dile getirir. Tüm yoğun-ütopik bakışlar, ahlâkî, müzikal, dinsel ilkeleriyle birlikte, yaşanmış anın karanlığına geri götürürler; çünkü orada mayalanan Her Şey işlemektedir ve orada ütopyası kendi kendisinden saklı ve hâlâ olmamıştır. Bir Kendi-İçin-Oluş'un umut içeriği etrafındaki her tekil yol daralması, bu temelden-yoğunluğu belirlemeye dönük giderek yoğunlaşan bir çabayla anın üzerine varır. İnsanın sırra adanması anlamında bunların en ısrarlısı dinsel olanıdır: nihai öte dünya en yakınımızdaki bu dünyadır, en içkin yakınımızdır. Bu da her yaşadığımız anda bizi güdüleyen ama hâlâ mutlulukta karar kılmayandan, hâlâ altına dönmeyenden başka bir şey değildir. "Eğleş hele, ne güzelsin": bu umudun ifâsı dinsel açıdan nihayetinde *mistisizmle aynı* olur, daha doğrusu mistisizmdeki Anında'yla veya *Nunc aeternum*'la.[612] Burada söz konusu olan, dinin özne bereketine erişmiş, insanîleştirilmiş zemininde yükselen mistisizmdir; artık yalnız *cezbeciliği* bilmekle kalmayan, hatta artık onu bilmeyip kendi içine *tefekküre* dalmayı bilen mis-

612 Ebedî şimdi.

tisizm. Dinsel sefihlik de, elbette onun cezbesine kapılanı kendi boyunun posunun ötesinde bir yere itiyor, ona sanki karanlık bir kökten yürüyen kuvvetler ve maharetler veriyordu. Sarhoşluk, sarhoşluğun tanrılarını öylesine eşitliyordu ki, şamanlar da Dionisosçu gizemler de kendilerini "tanrılaşmış" hissediyorlardı. Fakat buradaki duhul, en az içine girdiği, nüfuz ettiği tanrılar kadar dışsaldır; insanî hiçbir teçhizat taşımayan doğa tanrılarıdır bunlar. Bu nedenle cezbecilik öncelikle ilkel ve astral dinlerde, şamanlar ve Baal rahipleri himayesinde serpilir, insanîleştirilmiş dinlerde olmaz veya onların ancak kenarında kıyısında olabilir. Hele Hıristiyan mistisizmi, köpürerek kendi benliğinin dışına çıkmakla hiç işi olmayan *içe dalma*dır, öznenin tanrıya dökülmesi, tanrmın özneye dökülmesi suretindeki en derin yakınlık duyusuna tekabül etmesi gereken türden tefekkür tarzıdır. Kendi benliğinin dışına düşmenin veya kendi benliğinin dışında var olmanın gürültüsü böylece Kendi İçin Olma'nın sessizliğine bırakır kendini; Bohemyah bir mistik olan Daniel Czepko'nun ifade ettiği gibi, vahşilik "kendi benliğinin kudretli sakinleri" önünde geri çekilir. Salt geçiciliğin ve çokluğun, yani kendini beyan eden Hiçliğin parçası olarak Bireysel Ben, burada aşağı batar; bu batış mistik deneyimin hem koşulu hem de her seferinde tanık olunan ana hattıdır. Kendi bireysel Öyle-Oluş'undan ve bütün o şeyler çokluğundan boşanmak, her şeyi terk etmek, her şeyi bulmanın, yani varlığın hakiki benlikle birliğine erişmenin ana yolu sayılır. Böylelikle mistik batış çokluğu bir kenara bırakarak, yani sadeleştirme yoluyla tanrılıkla (görünüşle değil özle) temasa geçmek olur; her şeyin birliği olarak, her şeyi tescil eder. Bu birliğin artık bireysel olmayan benliğini Yeni Platoncular bilincin kendine mahsus etkin-yoğunlaşmış bir işleviyle temyiz etmeye çalıştılar; örneğin Plotin'de, kavrayış olarak aynı zamanda en yüksek σύνεσις'i[613] de içeren en yüksek σύνθεσις'tir[614] bu, bu toparlayış da en yüksek ἁπλωσις'e[615] veya sadeliğe varır. O zamandan beri her tefekkürün arınma, aydınlanma, vahdetin oluşturduğu üç basamakta kendi tanrı-oluşunu iddia etmesini sağlayan, kuvvetin

613 Sünesis: Bir, birlik, bir olay; Plotin'de "Bir".

614 Sünthesis: Sentez, birleştirme.

615 Haplosis: Basitleştirme, sadeleştirme.

temelinin, benliğin temelinin, kimliğin temelinin bu kendilerini bir araya toplayışıdır. Artık hiçbir yanıyla cezbe halinde olmayan, üst-bilinçli görünen kendini tanrılaştırmanın yeri burasıdır – ki sonraları ortaçağ mistikleri orayı tanımlamak için en ısrarlı denemelerden geri kalmamışlardı. Mütehassis olmuş bir Kendi İçin Oluş'un tarifleridir bunlar: St. Victorlu Richard'da *intimum, summum, apex mentis*,[616] Üstat Eckart'ta kalp, esas, ruhun küçük kıvılcımı, olanın şemsiyesi, kalesinde olmak. "Tüm insan kıvılcım gibi olsa", der Eckart, "hiçbir zaman yaratılmamış olur, mahlûk olmaz, zamanın üzerinde, ebediyette olurdu." Teresa de Jesus kendi tanrılaşmasının vuku buluyor göründüğü aynı deneyimi ruh sarayı olarak tanımlar ve oradaki ikametlerini belirtir; bütün bu yer tarifleri birbirlerine benzer. Bu kaleyle ilgili tutumlar veya oraya girişler de akraba görünür, zira iç içe geçerler, adları ister ateş olsun ister ışık, ister aşk ister temâşâ, ister aktiflik ister pasiflik; bunlar *Unio mystica*'da birbirlerine alternatif olmaktan çıkmışlardır. Tüm Hıristiyan skolastiğini ikiye bölen, iradenin mi ruhun mu öncelikli olduğu sorusu, mistiğin alanında aynı skolastikçiler açısından nesnesiz kalır; *Doctor estaticus Ruysbroek*'la[617] *Doctor angelicus Thomas*'m[618] mistikler olarak aralarında yapacakları bir münakaşa kalmaz; en yüceye aşkla en yücenin tefekkürü mistik Azami'de özdeşleşir. Benzer biçimde acı çekmekle eylemek, pasiflikle aktiflik arasındaki farklar kalkar, bunlar *Summus mentis*'te çehrelerini değiş tokuş ederler. Bu parçalama-parçalanma birleşik çifti Yeni Ahit'te pekâlâ mevcuttur, uysallıkla şu sözlerdeki gibi bir saldırganlığın iç içeliğinde: "Vaftizci Yahya'nın günlerinden şimdiye kadar göklerin melekûtu zorlanıyor ve zorbalar onu ele geçiriyorlar" (*Matta'ya göre İncil*, 11, 12). Fakat mistisizm uysalhkla aktifliği diyalektik içinde görür, en yüksek kuvvetlerine eriştikleri anda iç içe geçirir ve kaynaştırır bu tutumları. Hıristiyan mistisizmi pekâlâ kendini tanrıya vermedir, tanrının varlığında erimedir fakat bu pasiflik içinde aynı zamanda çok farklı bir erime halinin saldırganlığı da işlemektedir: Tanrı'dan kurtuluşun saldırganlığı. Başka bir açıdan bakıldığında Hı-

616 En içte, en yukarıda, zihnin zirvesinde.

617 14. yüzyılda önemli bir Hollandalı mistik teolog.

618 Aquinalı Thomas.

ristiyan mistisizmi pekâlâ tanrıya tecavüzdür, tanrının içini oyan bir *apex mentis*'in, bir ruhun ucunun baskın bilincidir. Ne var ki, bu aktiflik aynı anda kendini adamaya döner, öyle ki tanrı ustasını hizmet eden bir hamala dönüştürür – kendisi de daha yüksek kudretlerce taşınıyor görünen bir hamal. Bu şekilde, geri kalan dünyada dayanaklarını Ben ve Ben-olmayanda bulan ikilikler, mistik kalede birbirine kaynar. Mistik vahdet bizzat tam da o dayanağı yok eder çünkü en keskin ikiliğin yok olmasını sağlar: kalede artık Ben'le Ben-olmayanı, özneyle nesneyi, özneyle özü ayıran duvar yoktur; kalenin kendisi ayrı gayrı olmadan kurulmuştur. Ayrı gayrı olmaması, nihayetinde tüm mistiklerin öngörücü tasavvurunun muazzam illüzyonunu teşkil etmiştir, mamafih bir *phantasma utopicissime fundatum*'dur[619] bu. Dünyayı özneyle nesne arasında yaran balta, mistik tarafından saplandığı yerden psişik olarak çıkartılır; sonra her türden ahkonuş ortadan kalkıyor görünür. Anın dolaysızlığına geçiş böylesine bölünmemiş ve mükemmelen ezoterik bir tarzda vuku bulur; mistik deneyim için artık zamanda yer almayan bir ana geçiş vuku bulur. Zaman ve an ebediyetle hiç bu an kadar birbirlerine yakın, hatta iç içe olmamışlardır. O anın adı *Nunc stans* veya *Nunc aeternum* olur, görünürdeki en keskin çelişkilerin, yani anla ebediyetin yine mükemmel bir diyalektik birlik içinde birbirlerinin yerine geçtikleri bir addır bu. Mistisizmin tanrısı bu *Nunc aeternum'un tanrısı idi, dolayısıyla en yüksek anın tanrısı*; şimdi onun içinde Hep vardır, onun Burada'sı Her Yerde'dir. Öyle ki, tanrı ve tanrı-olmayan arasındaki çelişkiler de ortadan kalkar; onlar da kalenin dışındaki nesnelliklere aittirler. *Nunc aeternum*'da doğmak tanrıyı öldürür; Eckart'a göre, tanrı yalın Hiçliktir, çünkü yüklemsizleşmiş Her Şey'dir.

O kadar kafa, o kadar anlam, hep geçerlilik kazanır ve böler. Ama kafalar gözleri kapatırsa, yani mümince bir cezbe hali vasıl olursa bölmez artık. Köpürmek ve içe dalmak karşılaşmazlar tabii, –sadece kenarda köşede–, ama orada cezbe hali onları birbirine itebilir. Ama onun dışında içe dalış, geri kalan dünyanın çocuklarının yaptıkları bütün ayırımları bir *birlik* halinde kaynaştırmıştır. Böylece burada halklar arasındaki sınırlar gibi her

619 Fazlasıyla ütopik tarzda bir fantazma.

şeyden önce inanç biçimleri arasındaki sınırlar da ortadan kalkar. Bundan ötürü, mistikler arasındaki devrimci, Thomas Münzer, metinsiz aydınlanmanın vahdetinde, tüm ayrım hatlarını kat eden bir uluslararası vahdeti okuyabilmişti. Yahudi, Türk, Papacı, Lutherci, Münzer'in gözünde bunların hepsi ruhun döküntüsü değil, dünyanın harfleri arasındadır: "Yeryüzünün tüm seçilmişlerinin kalplerinde biçimi aynı olan bir Hıristiyan imanını vaaz ediyorum. Birisi yaşamı boyunca İncilleri ne görmüş ne işitmiştir ama yine de ruhun hak öğretisi vasıtasıyla kendi kendine aldanmaz bir Hıristiyan imanına sahip olabilir, tıpkı ellerinde hiç kitap olmadan kutsal metni yazmış olanlarınki gibi. Biz Hıristiyanlar 72. Mezmur'daki gibi *bütün ayrışmalar boyunca her dinden bütün ırklardan seçilmişlerle* barış içinde ittifak edeceksek, imansızlar arasında büyüyen ve kitaplar olmadan tanrının öğretisini idrak edip doğru işler işleyenlerin hissiyatını iyi bilmeliyiz." Hıristiyanlıkta hasat konusu, sapı sapandan ayırma meselesi de öyledir: "Seçilmiş tanrı muhibbi, kardeşi de tıpkı onun gibi bir imana vasıl olursa muhteşem coşkun bir sevince erişir. Şimdiki kilise kaşarlanmış orospudur bu bakımdan, lakin hasat zamanı hep çıkagelir" (*Ausgedrückte Entblößung des falschen Glaubens*,[620] 1524). Mistisizmin bütün evlatlarını dahil gördüğü *vahdet* budur, imansızlarla seçilmişler arasındaki çizgiyi tek tek dinleri yatay kesecek şekilde çeken, böylece dinleri kaldıran bir birliktir bu. Tabii bunun için, 12. yüzyılda Katharcılıkla başlayıp Alman köylü savaşında doruğuna ulaşan bir büyük halk hareketi gerekmişti: seçilmişlerin çoğunluğu, bir zamanlar havariler cemaatinde olduğu gibi *halkla birlik* halinde yürümüştür, yoksa efendilerin papazlarıyla hele prenslerle değil. Bu birlik, 12. yüzyılda St. Viktorlu Hugo ve Richard'ın mistisizmini de belirleyen (St. Viktorlu Hugo'nun temel eseri *Soliloqium de arrha animae*[621] adını taşıyordu) yalnızlığı da, ruhun tanrısıyla yalnız başınalığını da aşmıştı. Cennete çıkan merdivenin basamakları psikolojiden kurtuldu, ruhun tanrıya gidişinin seyahatnamesi, Gotik mistisizminin ilk peygamberi Fioreli Joachim tarafından bizzat tarihsel bir harekete, son müjdenin dinamiğine dönüştürüldü. Şimdi

620 Yanlış imanın teşhiri beyanında.

621 Rehin ruha dair monolog.

üçüncü krallığa yönelen mistik İsa-suretli hareketi gerçekleştiren, –masumların selameti, murdarların mahvı için–, *tüm insanlıktır*; yasaların ve selametin krallıklarının ötesine geçer, *plentitudo intellectus*'a[622] erişir (karş. *Umut Ilkesi*, I. Cilt, s. 612 vd.). Bu zihinsel bereket hali tam da, Hıristiyan mistisizminin aydınlanmışlarını kuşatan tanrılaşmaya tekabül eder; demek evrensel bir pentekost bayramı cemaatine tekabül eder. Veya Eckart'ın zamanından bir mistik tarikat olan 'Tam Ruh' biraderlerin bu müstakbel veya üçüncü çağı tasvir ettikleri üzere, tam Joachim'in kastettiği ama aynı zamanda ondan önceki yalnız cezbe haliyle kastedildiği gibi: "Üçüncü çağda kutsal ruh bir alev olarak, tanrısal aşkın kazanı olarak, manevi sarhoşluğun mahzeni olarak, tanrısal baharatla, manevi yağlarla ve merhemlerle dolu bir aktar olarak zuhur edecek, manevi sevinçlerdeki kehanetlerin devamı mahiyetini taşıyacaktır ve böylece tanrı kelamının ete kemiğe bürünmüş hakikati sadece basit idrak açısından değil tadına varılır ve elle tutulur tecrübe açısından da görülür olacaktır" (karş. Hahn, *Geschichte der Ketzer im Mittelalter*,[623] 1847, II, s. 465). Eckart'ta "idrakin" insaniyet birliği sanki kozmik, kozmogonik bir birliğe bağlanır: mistiğin tanrıya doğru hareketi yalnızca tanrının "doğalaşmamış doğa" olmaktan "doğal doğa" olmaya doğru geliştiği öz devinimi, öz idraki, öz ifşası değil, tam da aynı nedenle dünya sürecinin aynısıdır. Tıpkı mistik ruhun en içsel doğasıyla tanrı olması, dünyanın dışlaştırmasından ilk nedene, geri kazanılacak olan tanrıya geri dönmesi gibi, bu "olmaktan çıkış" vasıtasıyla tüm dünya süreci de ilk nedene geri döner: Varoluşun idrak ve duhul yoluyla kendi nedenine döngüsel ric'ati. Mistik işlev bizzat dünyanın dönüşümünün işlevi olur burada: *scintilla*, mistik kıvılcım, saf yalnızlık yerine ötekilikle kimliğin ayrışma makamında yanar. Bunlar çok büyük birlik tarzlarıdır; fakat hepsi devrimci toparlanma duygusundan, seçilmişlerin birlik duygusundan doğarlar, bu duygular Chiliastik hareketlerde tefekkürün tastamam Hıristiyan zındıklığıyla birleşmesini sağlamıştır. Tanrıya yönelen insanların üzerinde bir hapislikten kurtuluşun nişanıymışçasına beliren şan, şimdi toplumsal, aynı zamanda koz-

622 Zihnin/aklın bereketi.

623 Ortaçağda sapkınların tarihi.

mik olarak genişleyen mistisizme nüfuz eder. Zira *scintilla*'da yanan ve sıçrayan kıvılcım, engellenmiş bir şanın hâlesiydi, çocukların özgürlüğü ve Kıyamet Günü'nün ardından gelecek özgürlüktü; bu özgürlük şimdiden var olduğunu söyler ve bu öne geçişiyle kendini bir nesne olarak tanrıdan bile serbest hisseder. *Kendisine uygun olmayan dünyanın hapisliğindeki çekirdeğin şan hâlesi* böylece nihayetinde "bütün ayrışmalar boyunca her dinden bütün ırkların" mistik birliğini temellendirir. Kuşkusuz, mistisizmin birlikleri eski biçimleriyle geri gelmeyeceklerdir ve tasvir edilemezin gerçekleştiği şimşek artık temsili şanların aşağı düştüğü gökyüzünü açmayacaktır. Fakat bu coşkunun derinliğinde kendiyle temas vardı, bir temelle, insanî olandan başka sır içermeyecek ve kütüğü ve asma fihziyle *Corpus Christi*'den başka bir düzen içermeyecek bir krallıkla temas vardı. Hıristiyan mistisizminin krallığı, onun kulübesindeki gibi birden beliren anıyla, insanoğlunun ölçülerinde kurulmuştu. Bu *Nunc stans*, Şimdi ve Burada'da bizzat öne çıkışıyla, o kadar az öte dünyadır ki, en yakın Bu Dünyadır aslında; *nitekim mistiklerin Nunc stans'ı gerek kelime gerek esas anlamıyla "eğleş hele, ne güzelsin"le aynı şeyi ifade eder*; Faust'taki bu erek ancak *Nunc stans* meselesiyle *onda açımlanan kimliğin* biçim ve içeriğine kavuşmuştur. Dinin semaya yerleştirdiği, kemale eren ütopya veya mükemmelliğin ütopyası, burada insanın çekirdeğine olduğu kadar doğanın sorun-öznesine de geri çarpar. *Nunc stans* böylelikle en içkin İçkinliğin, yani zamansal olarak çok uzak ve henüz tamama ermemiş bir dünyanın her türlü yabancılaşmadan azade kesinlik formülüdür.

### *Mucize ve mucizevî olan; Nike'nin ayağını bastığı nokta olarak an*

Sofu adamlar çoğun kendine mahsus bir huşu yaymışlardır. Tuhaf kuvvetlere sahip görünüyorlardı, halkı da zaten böyle etkilediler. Bu kuvvetler sihirli ve mucizevî sayılıyordu zira insanî ölçünün üzerinde bir etki güçleri vardı. Büyü hilesinin, bir yandan vaazı hiç anlamadıkları için o yolla kazanılamayacak olanları etkilemesi ve elde etmesi gerekirdi. Bir yandan da, bu gösteri etkisinin ötesinde, mucize yaratmada bir infilak arzusunun etkisi

hissedilirdi. Yalnızca öznel açıdan değil, nesnel açıdan da alışılagelmiş olanın, yani şeylerin bilindik bağlamının temellerini sarsmaya çabalardı. Her ikisine, gerek propagandacı gerekse nesnel büyüye, Eski Ahit'te de rastlanır. İlkinin örneği, Aron'un Mısırlı büyücüyü neticede bütün değnekleri çeken değneğiyle alt etmesidir. İkincisine örnekse, İlyas'ın "yüzünü dizleri arasına koyup" tamamen bir Afrikalı yağmur duacısı gibi davranmasıdır (1. Krallar, 18, 42). Tabii mucize havadislerine Eski Ahit'te daha ziyade geçerken değinilir, esasa dair değilmiş veya doğrudan konunun bir parçası değilmişçesine. On musibet, hatta Kızıldeniz'in ikiye yarılması gibi fantastik Musa efsaneleri yalnızca asıl büyük karizmatik eylemi: Mısır'dan hurucu çerçevelemek içindir. Bu göreli tabilik, keza Eski Ahit'te mucizenin nihayetinde geri çekilmesi –Yeni Ahit'te artık mevcut olmayan– iki nedene dayanır. Birincisi, Yahudi kilise devletinin inşası esnasında *İncil*, Ezra yönetiminde papazlarca yeniden yazılırken, yasalara yabancı ve hudayinabit eski büyülü halk inanışı ve onun içinde eyleme iradesi bastırılmıştır. Birçok mucize havadisi, özellikle de Yahve'ye karşı yıkıcı, hatta iyileştirici bir etkide bulunan müdahalelerle bağlantılı olanlar, o sıralar kaybolmuş olmalıdır. Peşinden peygamber tipi değişmiştir: İlyas'ta hâlâ büyücü özellikleri varken ve peygamber şamana veya Baal rahibine benzer cezbeci-büyülü bir çehre arz ederken, henüz yüzyıl sonra Amos'la beraber, sadece hayalleri temsil eden, çok geçmeden de edebileştirilen ütopya biçimi devreye girer. Mucize-şeylerin yerini şimşeğin dili ahr, dinsel propaganda açısından vazgeçilmez olan mucizenin kendisi hayalî temasa indirgenir; bunun en nezih tarzı, rahip ve bilgin Ezekiel'dedir. Ta ki, günümüz liberal teologlarını çok üzen bir şekilde, imanın en sevgili çocuğu Yeni Ahit'te öyle vahşi ve naif biçimde tekrar içeri dalana kadar. İsa pekâlâ büyüyle çıkar, felçlileri tedavi eder, suyu şaraba çevirir, beş somun ekmek ve iki balıkla beş yüz adamı doyurur, hastalık iblisini kovar ve tıpkı İlyas gibi ölüleri canlandırır. Bu demektir ki halk temeli ve onla beraber mucize folkloru, Sadukilere ve Ferisilere aldırmadan yeniden öne çıkıyordur. Hekim Luka gibi *İncil* müellifleri veya Yuhanna İncili'nin Helenistik tahsil almış yazarı bile mucize havadislerini bastırmaz, yalnızca onlara bunun ötesinde daha yüksek mucizelere atıfla

maneviyatçı bir anlam verirler. Ekmek taamı Son Yemek'le irtibatlandırılır (Yuhanna'ya göre İncil, 6, 35), körlerin iyileştirilmesi İsa'nın yeryüzünün ışığı olmasına bağlanır (Yuhanna'ya göre İncil, 9, 30); böylece bu mucizelerin anlık ve tekil niteliği ortadan kalkar, beş bin adamın bir vakit bahtına düşmüş bir tesadüften veya tek bir körün göreceğinden çok daha fazla bir istifade sağlamalıdır bunlar. Bu yeniden yorumlanabilirlik, daha o noktada, Yeni Ahit'te köylüler ve balıkçılar vasıtasıyla yeniden yayılanın yalnızca ilkel bir sihir küresi olmadığını açığa çıkartır. Tamamıyla yeni belirlenimler, bilhassa onlar, mucizevîlik unsurunu tahrik etmişlerdir: Mesih olarak İsa, İsa ve semavi krallığın yakınlara gelmesi. Her ikisi de, İsa'dan beklenen ve onun da kendi "işaretleri" olarak algıladığı küçük mucizeleri temellendiren esas mucizelerdir. Hâlâ büyücülükle bağlantılı olan eski mucize hissinin yerini *yeni, eskatolojik* bir duygu almıştır: mucizeler yaklaşmakta olan sonun *belirtileridir*. İsa'nın etrafına yığılmış mucize anlatıları, kendi başlarına, bu arka plan olmaksızın, tarihteki bütün diğerlerinden başka bir sayfada yer almazlar; ister batıl itikatların ve onların kitlesel psikozunun (cadı cinneti) tarihinde olsun, ister açıklamasını ve nerede tasnif edileceğini henüz bilmediğimiz parapsişik-parafizik olaylar olsun. Uzağı görmek gibi parapsişik, telekinezi[624] gibi parafizik kabiliyetlerden ve benzer şeylerden, doğru veya yanlış, dinler dışında da bahsedilir; Yeni Ahit'teki mucize hikâyeleri, fetiş rahiplerinin dilinde serpildikleri gibi bu anlatılar içinde de çiçek açarlar. Suyun şaraba çevrilmesi gibi efsaneler, bize 'Babamız'ı öğretenden ve dağdaki vaazdan nakledildiği gibi, pekâlâ büyücü Medea hakkında da anlatılabilirdi; halk imanının kitabındaki Faust, şarabı tahtadan bile çıkartmıştır. "İsa – Asılan Adam" adh bir ortaçağ Yahudi mizah kitabının bu nedenle –bu yalıtılmış mucizelerden hareketle–, 'İsa Mısır'da büyücülük öğrendi ve İsrail'i böylece aldattı'dan öte bir havadisi yoktur anlatacak. Fakat tamamen farklı değerlere dayanan Yenilik, *Mesihçi iddia* ve *arka plandaki kıyametten* müteşekkildir: "Bak hele, her şeyi değiştiriyorum"; İsa'nın mucizelerini yaşatan budur ve bundan başka bir şey de değildir. Sadece mucize değil "alâmet" olan (*Yuhanna'ya göre İncil*, 7, 31) o ilkel mucizeler de

624 Zihinsel güçle cisimleri hareket ettirebilmek.

buna dahildir, zira onlar da Mesih'e ve zamanın sonuna aittiler. Her şeyden önce, belirleyici olan şudur: yönelimi ve etrafı eskatolojik olan Yeni Ahit'teki büyülü müdahaleler de kendi tekil konumlarında çok daha büyük bir dönüşüme, yani *mucizeye* kefildirler: su, *mucize şarabına* dönüşür. Bizzat İsa, bu acayiplikleri Mesih'in ve yaklaşmakta olan krallığın alâmeti olarak açıklamıştı; İlyas'a bu arada, eski büyücü olarak değil de İsa'nın habercisi olarak atıfta bulunuluyordu. Yuhanna'nın, gelecek olanın o mu olacağı yoksa bir başkasını mı bekledikleri sorusunun cevabı, buna dayanır: "Körlerin gözleri açılıyor, topallar yürüyor, cüzamhlar temizleniyor, sağırlar işitiyor, ölüler kıyam ediyor ve fakirlere İncil vaaz olunuyor" (*Matta'ya göre İncil*, 11, 5). Ferisilere ve Sadukilere verilen havadis de buna dayanır: "Akşam olduğu vakit, siz: Hava iyi olacak, çünkü gök kızıldır, dersiniz. Ve sabahleyin: Bugün hava bozuk olacak, zira gök kızıl ve pusludur, dersiniz. Göğün halini seçebiliyorsunuz da, zamanların alâmetlerini seçemiyor musunuz?" (*Matta'ya göre İncil*, 16, 2 vd.) O zamanın alâmetleri, felçlilerin tedavisi ve fakirlere İncil vaazı gibi birbirine uzak görünen olayları birleştirmişti; bu sonuncusunun keza yeni bir semada eziyet ve sömürüyü sona erdirmek gibi reel-dönüştürücü bir kastı vardı. İsa somut dönüşümü öyle kararlı bir tavırla salt içsel ve görünmez dönüşümün üzerine koyar ki, şu şaşırtıcı soruyu sorması mümkün olur: "Hangisi daha kolaydır? İnmeliye: Günahların bağışlandı, demek mi? yoksa: Kalk, yatağını kaldır ve yürü, demek mi?" (*Markos'a göre İncil*, 2, 9). Cevap soruda mündemiçtir, nitekim: "Fakat insanoğlunun yeryüzünde günahları bağışlamak kudreti olduğunu bilesiniz diye (inmeliye dedi): Sana söylüyorum: Kalk, yatağını kaldır da evine git." (*Markos'a göre İncil*, 2, 10 vd.). İnmelinin bunun üzerine ayağa kalkması, müminler için imanlarının tescili olmuştu, İsa'nın kendi değerlendirmesine göre bu tescil günahların bağışlanmasının bile üzerinde idi. İnmelileri iyileştirme sorumluluğundan, bilinen deyimle dağları yerinden oynatan imana uzanan ve içe dönük kalmayıp maddi nitelik taşıyan tek bir hat vardır: psikolojileri değil dağları yerinden oynatan bir hat. Tüm bunların nihai alâmeti, iman edilen ve fenomenolojik olarak Mesih'in zuhuruyla birleşen *temel mucizedir*: *Kıyamet*. Alışılagelen konumun infilak ettirilmesi ola-

rak mucize, bu nedenle İsa'da en radikal ifadesine bürünür; çünkü Yeni Olan'la çoğalmıştır, küçük bir yeni sema, bir yeni yeryüzü olmak istiyordur. Elbette, İsa'nın çağında ve çevresinde şeylerin alışılageldik bağlamı hakkında var olan algıyı, 16. yüzyıldan beri mucize kavramının zıddını oluşturan yasallık-nedensellikle karşılaştırmak kesinlikle mümkün değildir. Bağlam bilgisi, dünyasında hâlâ demonların ikamet ettiği, hâlâ tanrının ve meleklerinin hükmediyor göründüğü Hıristiyan skolastiğinde de bambaşka idi. Fakat İsa'nın dünyası Mandaen-Pers ikiciliğinin dünyası idi, semanın efendisi şeytandı, hemen yakın gelecekteki yeni semanınki ise ışık krallığı idi. Mesih dünya yangınını getirendir, tıpkı Mandaenlerin Yuhanna kitabında ışık-ruhun tanrının yegâne oğluna söylediği gibi: "Benim elçim ol, gir içinde bir ışık hûzmesinin olmadığı karanlığın dünyasına"; mucizenin kesintisi, *ancak bu dünyaya ve onun uğursuz bağlamlarına karşı* gerçekleşebilmiştir. Yine de yekpare kesinti olarak vuku bulmuştur ve görünebilir bir kesintidir, her şeyden önce mutlak olarak değiştirilmiş bir düzenin, yani mucizevî olanın vekâleten ve tikel görünürlüğü olarak vuku bulmuştur. Dolayısıyla İsa'nın mucizevî özü kendi geçici dünya imgesinin ötesinde bugün hâlâ tasavvur edebileceğimiz iki ana noktada birleşmiştir: *Kesintinin biçimselliği ve mutlak iyi içeriğin malzemesi*. Şu da yine özsel bir nitelik olarak kalır: Mucizeler içsel kalmamış, elle tutulur bir dışsal değişikliğe yönelmişlerdir, onların zuhur ettirecekleri selâmet dünya üzerinden gerçekleşir. Thomas, salt Hıristiyanca vaazdan ve manevi dönüşümden ayırt ettiği Hıristiyan mucizesini böyle tanımlar: "*Miraculum est effectus sensibilis, qui divinitus fit praeter ordinem totius naturae*"[625] (3 *Contra gentiles* C. 101). Günahların bağışlanmasını, hatta şarap ve ekmeğin İsa'nın bedenine dönüşmesini mucizeler arasında saymaz Thomas, çünkü onlar duyusal olarak algılanabilir etkiler değildir. Semavi krallığın yakında kurulacağına artık asla inanılmaz olduktan sonra da, yani tüm skolastikte, mucize doğal dünyanın kırılma noktasında yer alıyordu, görünebilir dünyanın görünebilir bir parçasının görünebilir bir şekilde kırıldığı bir yerdi burası. Bütün bunlar nihayetinde şuna

625 "Bir mucize, mûbarek bir aracıyla gerçekleşen, doğanın tüm düzenine ters bir duyusal etkidir."

ışık tutar: Mucizeler ne kadar adi okültizme düşmüş olsalar veya kendini öyle teşhir etseler de, ne kadar resmen artık yalnız Katolisizmin propaganda ve ticaret işletmesinde, histerik bakireler arasmda ve Lourdes[626] türünden zavallı cennet kapılarında yaşıyor olsalar da, mucize kavramı aşkın batıl inanç dışında bir de asla ve kat'a batıl inançlı olmayan, *kökü infilak inancına dayanan sıçrama kavramını* içerir. Tam da sıçrama kavramı mucizeden öğrenilmiştir; saf mekanik bir nedenselliğin dünyasında, yani mucizeye her biçimiyle zıt bir dünyada sıçrama kavramının bir yeri olamazdı, oysa durağan ve bitimli biçimde kavranmayan bir mucize dünyasında pekâlâ olabilirdi. Tabii sıçrama burada sıkı sıkıya diyalektik dolayımlı bir dönüşüm olarak kendi yasallığını ortaya koyar, yani aynılığın saf mekanik süregidişini kesintiye uğrattığında asla skolastik mitsel mucize gibi mutlak bir *intermission legis*'te[627] konumlanmaz. Asıl mühimi, tüm aşkın etkenlerin doğal elenişine bağh olarak, aşkın bir iradenin bu yasadan boşaltılmış uzama dünyevî düzlemde imkânsız olanı yerleştirebileceği şu "olağanüstü hal" de olmaz orada. Ama yine de, Hegel niteliksel sıçramanın ve onun habercilerinin "bir şimşek çakışıyla, bir anda yeni dünyanın yapısını vaz'eden bir açılımla bir şeyleri kesintiye uğrattığını" yazdığında (*Werke* II, s. 10), bu şimşeği andıranın acaba ne kadar *sui generis* bir yasallıkla dolayımlandığmın kavranışı, emin olabiliriz ki dinsel ve özellikle Hıristiyan-vuslatçı fantezinin temel bir arketipi olan eski mucizevî-ani kavramıyla bağlantısız değildir. *Natura facit saltus*:[628] eski mucize inancı, artık büyüsel olmayan hele kesinlikle aşkın bir üstyapıya sahip olmayan bir dünyaya en azından bu katkıyı yapmıştır. Sıçrama düşüncesi ilkin kıyametçi mucize manzarasında serpilmiştir, hatta onun arka planında –gözden kaçan ama hesaplaşılmamış sonuçlarıyla– hâlâ o manzara vardır.

Tuhaf baki kalan tek şey, sıçrayış değildir. Suyun şaraba dönüşmesi, ancak buna inananı kesintiye uğratır. Ama devam edelim: Kesintide yaşam bulan başka bir şey daha vardır ki o hiçbir mucizeye muhtaç değildir. Bu, mucizenin çürümüşlükleriyle var

626 Güneybatı Fransa'da, Katolik dünyasının en gözde haç yerlerinden biri.

627 Yasal boşluk.

628 Doğa sıçramalar yapar.

olmaz ama onun umut *içeriğiyle* beraberdir ve adı da *Mucizevî'dir* işte. Aydınlanmış kişi de bu adı bilir ve tüyler ürpertici büyücülüklerden farklı olarak, ciddiye alır onu. "Mucizevî olanı arıyorum ben" der, tamamen teolojik çevrelerin dışından liberal bir kadın, Ibsen'in Nora'sı. Gerçi kelimesi kelimesine söylediği bu değildir ama kastedilen budur, radikal sıçrayışı içerir. Helmer'in pek de teolojik olmayan aile karşıtı parçasını bitirirken en üstünlük sıfatı ve soru işaretiyle dile getirdiği "Peki en mucizevî olan ne ?" nidası da, yine bu türdendir. Demek onun kesinti uzamını dolduran mucize tamamen solsa da, mucizevî olan altın tınısını korur. Gerçi anlatılan ve fantezisi kurulan her mucize içeriği mucizevî görünmemiş, hatta iyi bile görünmemiştir. Efsanelerde, en ayrıntılısı on musibet ve Mısırlıların Kızıldeniz'de boğulması olmak üzere cezai mucizeler de vardır, Ovidius *Metamorfozlar*'ında bunların en çok yanlı olanlarını tasvir eder. Kıyamet tasavvurunu oluşturan, *status quo ante*'nin[629] topyekûn infilakının bile içinde dehşet (İsa'nın düşmanları için) olduğu kadar mutlak neşe de vardır. Buna rağmen mucizenin içeriği esasen neşeye aittir, öyle ki, Mısırlıların batışı bile Mısırlı olmayanların sevinmesine bir katkı sağlamıştır: kurtuluşun veya haklı zaferin sevincidir bu. Buradan bakınca, Hazreti Meryem'in [Miriam] kurtuluş mucizesiyle ilgili şarkısı ile (Çıkış, 15, 21) meleğin çobana yıldızların yücesinden ilan ettiği –Bach'ın Noel oratoryosunda da kâfirlere hitaben yankılanan– arasında bir fark yoktur: "Korkmayın, çünkü işte, ben size bütün kavme olacak büyük sevinci müjdeliyorum" (*Luka'ya göre İncil*, 2, 10). Böylelikle Mucizevîlik nihayetinde mucizeyle niyet edilen kesintideki baskın unsur olmayı sürdürür. Bu baskınlık öylesine güçlüdür ki, bu dünyanın sadece Kötülüğünün ve uygunsuzluğunun değil İyiliğinin de, bir *aşırılığı, yani mucizevînin esas doğasını* içermesi oranında, mucizede kesintiye uğradığı düşünülür. Mistik cezbenin ve onun ebediyete doğru genişliyor göründüğü anın ortasındayken içermeyi vaat ettiği mutlak üstünlüğün gerçekleştirdiği kesinti, böylesi kesintilerin en yükseği sayılıyordu. Bu tarzdaki mutlak üstünlük, özsel olarak Mucizevîye ait bir üstünlük olarak, yine en muazzam şekliyle St. Paul'un cümlesinde anlatılır: "Gözün görmediği ve kula-

629 Önceki statüko.

ğın işitmediği, ve insanın yüreğine girmediği, yani Allahın kendisini sevenlere hazırladığı bütün şeyler" (Korintoslulara 1. Mektup, 2, 9). St. Paul burada "bizim ulviyetimizden", yani en radikal arzu düşünün içeriğini oluşturan ve onun merkezinde duran şeyden söz eder. Böylesi aşırılıklar veya mükemmel mübalağalar, Mucizevîlik kategorisinde belirlenen halleriyle, şimdiye kadar vuku bulmuş hâlihazır dünyaya kıyasla en az mucize yaratmanın kendisi kadar büyülü bir etki uyandırırlar. En basit şekliyle bile Mucizevîliğin işleri ampirik açıdan fenadır, bütün boş şeyleri bertaraf eden ütopya olarak "bizim ulviyetimiz"le iyi bir yola girer. Fakat batıl mucize itikadından farkh olarak Mucizevîye iman baştan itibaren bir umut imanıdır, dahası paradoksun imanıdır, nesnel-reel bir tespit değil. Tersine (bir "ebedî ideal"le ilgili yanlış anlamayı burada ve her yerde sona erdirmek üzere): hâlihazırda mevcut nesnel-reel dünyanın imalarıyla, ön-görünüşleriyle, ön-deneyimleriyle veya şifreleriyle ilişkili olmayan ve olamayacak hiçbir tespit içermez. Ne var ki, mucizede bile en azından dünyanın (tarihsel olarak dolayımlanmış) sıçramalar ve kopuşlarla (herhangi bir aşkınhkla ittifaka girmeden veya aşkın müdahaleler olmadan) hareket etmesi babında bir göreli, uyarlanmış hakikat varsa, Mucizevîde de bu sıçramalar ve mümkün kopuşlar, Mucizevînin tersinin, yani Boşuna'nm veya Hiç'in mutlak veya reel olarak devreye girmemesi ölçüsünde, kısmî bir ön-görünüşü ve içeriğinin mümkün bütünsel reel görünüşünü sağlar. Umut imanı, *henüz belirlenmemiş fakat aşikâr bir içerik olarak Mucizevîyle* beraber, bu nedenle sadece mekanik ampiriklikte veya –burada aynı anlama gelen– soyut ütopyada batıl itikattır, somut ütopyada ve onun ucu açık diyalektik-süreçsel dünyasında ise asla öyle değildir. Tersine, tam da dinlerde batıl itikat dışı olandır o: insanın aşkınlığı yükümlenmesiyle beraber ve bu adanma temelinde dinselliğin bakiyesini temin eden, ona yalnız korku ve zaruret ve bilgisizlikten değil ışık güdüsünden kaynaklanan, mitolojiden arındırılmış hakikatini kazandırandır. Bu hakikat esasen tarihsel olarak dolayımlanmış Gelecek'te ve Yenilik'te yaşar; mitolojik bir öte dünyanın reellik iddiasındaki yüceltiminde değildir; tabii salt mekanik nedensellikle yorumlanmış bir olmuşluğun gayet kısmî geçmişliğinde de değildir. "Bizim ul-

viyetimiz": bunu ikamet ettiği yer *yaşanmış her anın bilinmezidir*, öyle de kalacaktır. Her şeyin en yoğun odak noktası olması itibarıyla aynı zamanda en merkezî olan en radikal arzu düşünün yadigârı budur. Faust'un tutuştuğu bahsin, yani Faust'taki esas meselenin yön tayin edici imgelerinde ve tablolarında, yani derin içeriğinde olsun, müziğin henüz hâlâ yarı ifade edilmiş içeriklerinde olsun belirlenmeye ve teşhis edilmeye çalışılmış olan şey: kendi kendimizin bu çok sesli üretimi, dinselliğin aradığı vahdette, bir an ve ebediyet birliği olarak, nihai delilini bulur. Zaman değil ama zamandaki ona ait olmayan unsur olan an, mükemmel neşenin yegâne ölçüsü olan ebediyetle iletişim halindedir. Şu muazzam bağlantıyı kurarken St. Paul'un aklında An, Mucizevî ve Ebediyet arasındaki iletişim vardır: "İşte, size bir sır söylüyorum: Hepimiz uyumayacağız, fakat son boruda hepimiz bir anda, bir göz kırpmasında, değiştirileceğiz" (Korintoslulara 1. Mektup, 15, 51). Burada, nihai anlam olmakla beraber mitolojik olmayan anlam şudur: Hiçliğin zıddı olarak, ölmeye yatmanın zıddına dönüşmek, *o an* olan bir anda, vuku bulduğunda vuku bulur. Hayalciliğin teferruatı olmaksızın gerçekleşir bu: her şeyin içinde ve altında aynı devinim işler, sahip olmamadır, güdüdür, arzudur, özlemdir, varoluştaki sorudur ve aynı zamanda kendi kendiyle nihayet mütenasip bir var-oluşun hiçbir zaman ifâ edilemeyen başlangıcıdır: aynı devinim uğrağı aynı zamanda, hakikat onun bilmezliğine veya bilinmezliğine gelip çattığında, tastamam kendine varmayı ve sadece kendi içindeki bu vuslatı içerir. Dünyanın karanlık Eğer/ki'sinde onun nihayet bulunan ve elde edilen içeriğinin Ne'si, Öz ve Mutlak olarak cevaplanarak, keşfedilerek, gerçekleştirilerek, serpilirse şayet. *Hic et Nunc*[630] her yerde, çözümü için dünya-oluşun uygun-olmayan veya yarı-uygun süreç figürlerini ihraç eden soru-oluştur. Ama ancak onun teşhisini sağlayan şimşek, tüm dünyada henüz ilk sedası işitilen ve ilk ışıkları kaçınılmaz biçimde işte mucizevî olarak görülen şeyi: özdeşlik figürünü meydana getirecektir. Eskiden beri alışıldık olan yerde derin bir memnuniyet duyulur; onun yansımasıyladır ki, hücresindeki St. Jerome, hele Meryem'in Sistine şapelindeki manzarası, bir yeniden doğuş sonrasının vatanını temsil ederler; fakat vata-

630 Şimdi ve Burada.

nın sahici hali, maddesi olan An, henüz hiçbir yerde, kendimizin imgesel mekândaki zuhurunda bile, bir mevcudiyete sahip değildir. *Mucizevî Olan, en esaslısından Eğleş Hele'dir*; yerel alâmetini ancak orada bulur. Mucizevîlik, artık yanında yabancılaşmış bir şeyin olmadığı ve öznenin de nesnenin de ayrışık durmaktan çıktıkları bir nesne olarak öznenin ışığının çakmasıdır. Öznenin en hakiki hususiyeti olan eksiklik hissi ve nesnenin en gayrı hakiki hususiyeti olan yabancılaşma sona ermiştir. Bu vuslat zaferdir ve zafer tanrıçası, antik Nike gibi, bir noktada durur: meydana getirilmiş varoluşun İnsaniyette ve İnsaniyete doğru yoğunlaşmasında. Vasıl olunmuş varoluşun dünyadaki bu yerine, dünyanın yurdunda olmak gibi, yurdunda olmanın dünya gibi olduğu yere yerleşir, uçuş da mesaj da orada nihayete erer. Mucizevîhk bile sona erer Mucizevîde: Nike'nin vuslat anında durduğu yerdeki ayak izinin kendisi, –onca görünüşten, ön-görünüşten, hatta tasvir edilemezliğin *Pathos*'undan sonra–, göze görünmez. Dışarıda daha nice ayak izleri ve şifreler vardır, hepsi azami derecede önemlidirler, çünkü insanlar kendi anlarıyla yalnız değildirler, doğanın bütün süreçlerinde ve suretlerinde de vardır o an, hatta an ancak doğanın şifreleriyle geniş geniş okunabilir, ancak o şifrelerin genişliğiyle kendini salt yoğunluğun uzamsızhğı yerine krallık olarak anlayabilir. Fakat krallık o kadar büyük olduğundan, içeriği küçüktür; tıpkı ahlâkî mistisizmde "en yüksek iyi" olarak tanımlanan şey gibi yoğunlaşmıştır. Doğanın şifreleri ve en yüksek iyi, insanın çekirdeğinin dünyanın çekirdeğiyle özdeşliğinin nihai delilleridir. Bu özdeş çekirdek aynı zamanda henüz görünür olmamış çekirdektir, onunla ilgili o kadar az şey kesinleşmiş ve o kadar az şey kesin olarak görünür hale gelmiştir ki, mükemmeli mi ifade edecek yoksa kuruyup gidecek mi, hiç belli değildir. Onun –dinler tarafından anlamlandırılmış– özü, bu görünür olmamışhğın süregitmesinden ötürü, hiçlik tehdidi ile Her Şeyi elde etmenin, nafilelikle mucizevînin terazisindedir. Herodlar hiçliğe işaret ederler, Orfeus, Zerdüşt, Buda, Musa, İsa Mucizevîye; en azından pekâlâ erişilebilir olanın gerçek olup olmayacağı, bu yüzyıla bağlıdır. Özgürlüğün krallığının, bir huruç yerine bir duhule izin veren bir yakına gelip gelmeyeceği de yine bu yüzyıla bağlıdır. Bütün yüksek dinlerin hedefi, süt ve balın hem

reel hem sembolik olarak çeşmelerden aktığı bir ülkeydi; dinlerden geriye kalan içerikli ateizmin hedefi, bununla aynıdır – tanrı yoktur bu zorlu yeryüzünde ama kendi *Absconditum*[631]'umuzun açılan çehresi vardır, selâmetin gizilliği vardır.

## 54
## ARZUNUN NİHAİ İÇERİĞİ VE EN YÜKSEK İYİ

"Bilgelik, en esaslı biçimde de olsa çok şey bilmekte değil, bizi en kesin olarak mutluluğa ve hakiki itibara götüren yolu seçmekte ve takip etmektedir."
– Walter Savage Landor, *Imaginäre Unterhaltungen*[632]

"Gizli şifrelerdeki mesaj
Dünyayı meşgul etsin
Ta ki her dönüşüm
Aynı şeyi vaz'etsin."
– Goethe, *West-östlicher Diwan*[633]

### *Güdü ve gıda*

Şayet arzulanmıyorsa, hiçbir şey kendi başına iyi değildir. Ama kendini iyi olarak sunmayan bir şey de arzulanmaz. Bir güdünün bir şeye doğru yönelmesi güdünün varlığını gerektirir, ama onun yanı sıra, yöneldiği şeyde de kendisini tatmin etmeye istidatlı bir şeyin varlığını gerektirir. Çilekleri yiyebilirsiniz, odunu açlıktan geberseniz de yiyemezsiniz. Açlık en iyi aşçı olsa da, kendi başına her şeyi halledemez. Gerçi onu tatmin etmeye istidatlı olan şeyin, arzulanan şey bakımından etkili olacağı varsayılmıştır. Ama o zaman da arzulanılan ve iyi olarak değerlendirilen şey bir malın[634] ta-

631 Yok olan, gözden kaybolan şey.

632 Hayalî sohbetler.

633 Batı-Doğu Divanı.

634 Almancada Gut (İngilizcede good) kelimesi hem "iyi" hem "mal" anlamına gelir.

şıyıcısı haline gelir. Böylelikle sevindiren ve dostça bir etki uyandıran, yemeye veya başka bir kullanıma *elveren* bir özelliğin taşıyıcısı olur. Bir ihtiyacı tatmin eden, dolayısıyla bir haz duygusunu ortaya çıkartan şey, iyi olarak değerlendirilir. Her İyi, tadına varılan bir kullanım değeridir, üzerinden kazanç sağlanabilecek bir değişim değeri veya mal değildir. Lakin hiçbir iyi, arzuya yetecek kadar iyi değildir; nitekim 'en iyi iyinin düşmanıdır' sözü de buralardan bir yerden çıkmıştır. Hemen doymayı sağlayan bir yemek bile gerçi kâfi gelebilir, yani yeterince bol ve besleyici olabilir ama yemeğin daha nefis, en azından daha incelikli hazırlanması ihtimali mutlaka mevcuttur. Bir insan daima daha cesur, daha âlicenap, daha akılh olabilir, bir tek, daha dakik olması mümkün değildir. Tüm erdemlerin en solgunu olan dakiklik, mükemmelleştirilebilir olan tek erdemdir, başkası da yoktur. Başka yapraklar isteyen ağaç, yaprakları altından da olsa yetinmeyecekti. Yine de, daha iyisinin sonsuza kadar artırılamayacağı duygusu, daima inkâr edilmez bir duyguydu. Bir noktada, bir yerlerde bir "Buraya kadar" olmalıydı, alışılageldiği üzere mahrum bırakmak yerine ifâ eden bir nokta. Kendi başına ve kendi için ne aşağıya inen ne yukarıya çıkan, iyilerin kendisinden hareketle, hatta onu hedef alarak ölçülebileceği bir temel değer tasavvur edilebilir orada. Nihayetinde tek arzulanan bu En İyi idi, çok defa yanlış yollarda, bazen sezinleyerek.

### *Üç dilek ve en iyisi*

Kendisinden kaçılan şey üzerine, aranan şey üzerine, mutlaka istihareye yatmak gerekir. Sonra ne olacağı, ne tekil olarak ne toplamda, elde bir değildir. İnsan yaşamı boyunca arzular ve ister ama mutlaka istediği şeyin ne olduğunu, aslında neyi istediğini söylemesi gerekse, acemice kalakalır. Arzulanabilir en iyi şeyle meşgul olan masallar da bunu kasteder, bunu öğretirler. *Küçük Hazine Sandığı*'nda Hebel, genç dağ perisinin genç çifte üç dileğini soruşunu anlatır, peri dileklerin üçünü de yerine getirecektir. Hans ile Lise'nin iyice düşünmek için sekiz günleri vardır ama "ertesi akşam, akşam yemeğinde yiyecekleri patatesler tavada tıkırdarken ikisi, karı koca, neşe içinde ateşin başında oturmuş, ateşin dillerinin paslı tavanın altında nasıl bir o yana bir bu yana

oynaştığına, nasıl bir harlanıp bir yatıştığına bakıyorlardı, müstakbel mutluluklarına dalıp gitmişlerdi, aralarında tek bir kelime bile etmeden. Fakat kadın kavrulmuş patatesleri tavadan alıp da tabaklara dağıtınca ve o hoş koku burnuna yükselince: 'Bir de kızarmış sosisçik olsaydı şunun yanında' deyiverdi olanca masumiyetiyle, başka hiçbir şey düşünmeden ve eyvah – ilk dilek yerine geliverdi. Bir şimşeğin çakması ve gözden kaybolması gibi, sabah seheri ve gül kokusu gibi, en güzelinden bir kızarmış sosis bir anda indi bacadan aşağı, patateslerin yanına." Dilemişler ve işte olmuştu ama koca çok kızdı buna: "Burnunda sosis çıkaydı" dedi, bu da ikinci yanlış dilekti, geriye üçüncüsünü dilemekten başka bir şey kalmıyordu: Kadının burnunun sosisten kurtulması. "Ne diledilerse olmuştu, zavallı karı koca birbirlerine baktılar, önceden kimseler yine oydular, aynı Hans'la aynı Lise idiler. Güzel dağ perisi bir daha hiç gelmedi." Bu, dikkatsiz bir arzu dizisiydi, yani iş sosise bağlanmamış olsaydı bile. Hauff'un "Soğuk Kalp" masalında genç kömürcü Peter Munk'un nasibine daha zengini düşer ama daha iyisi değil. "Bir kömürcünün kendisi ve başkaları üzerine düşünmeye çok vakti olur, Peter Munk da kömür ocağında otururken, çepeçevre karanlık ağaçlar ve ormanın derin sessizliği, kalbini gözyaşlarına ve bilinçsiz bir özleme gark ediyordu." Sonra Peter, dost orman cinine, küçük camdan adama dileklerini söyledi; iki dileğinde serbestti, üçüncüsünün reddedilmesi mümkündü, şayet aptalca bir dilek olursa. Peter, herkesten daha iyi dans edebilmeyi diledi, cebinde zengin Ezekiel kadar çok para olmasını ve kara ormanın en güzel camdan kulübesinin, onu çekip çevirecek her tür teçhizat ve parayla beraber, kendisinin olmasını diledi. "Bu kadar mı?" diye sordu orman cini ve Peter atla arabanın da fena olmayacağını söylerken, şu cevabı verdi cin: "Akıl, sağduyu dilemeliydin, atla araba kendiliğinden gelirdi o zaman." Hebel'in ahlâkı da aynı şeyi söylerdi, ilk dilek olarak akıl tavsiye olunurdu – ki bu sayede mutlu olmak için ikinci dileğin ne olması gerektiğini bilebilesin. Üçüncü dilekte ise Hebel, her türlü Daha Fazla'nın veya değiştirme niyetinin dikenini sökmek için, hep memnun olmayı ve asla pişmanlık duymamayı tavsiye eder. Böylesi memnuniyet tavsiyesi, bir dağ perisinin veya bir orman cininin semtlerine pek az uğradığı yoksul

insanları durumlarına razı etmek için alışılmış bir araçtır; ama şeklen bir *En İyiye Yönlendirme* de vardır onun içinde. Doğru dileği bulmak için akıl, seçiminden pişman olmamak için memnuniyet; akıl ve memnuniyet en iyiye götüren araçlar, en iyiden hareket eden araçlardır. Öyle ki, En İyi, gerçekten biliniyor ve tescil edilmiş olsa, memnuniyeti de içerirdi kendiliğinden.

Lakin çok defa bu sapada da görünür bir En İyi'nin titrek ışığı. Sonra, garibanın dilediği ve eriştiği hazinelerin dışında, gayet gizli bir başka *happy end*[635] de kendini belli eder. Masal kahramanları büyülü bahçede veya mağarada buldukları altın ve değerli taşlarla ceplerini doldururlar ama asıl tek doğru olan şey onların yanında öylece duruyordur, bilmedikleri için görmüyorlardır onu. Alaaddin lambayı ancak tesadüf eseri fark eder, çünkü önce onları da birer cam zannettiği mücevherler lambadan daha parlaktırlar. Çoğu hazine masallarında görünmez olan arka planda, teferruat olarak durur ve kimsenin onu dilediği yoktur; insan ondan haberdar olduğunda da artık çok geçtir, o fırsat bir daha gelmez. Grimm'in (312 numaralı) "Willberg bakiresi" masalında mesela, dağ infilâk eder, içinden devasa, muazzam hazineler çıkar, çoban onları yüklemeye başlar. "En iyisini unutma," der ona dağdaki bakire, lakin adam bununla kastedilenin koca bir şamdan olduğunu zanneder. Dağdaki bakire, ikinci defa "En iyisini unutma" der; ama çobanın aklında hazinelerden başka bir şey yoktur, çiçek buketini hiç düşünmemiştir. Çantalarını doldurduğunda çekip gitmek ister ama dışarı çıktığı anda kapı müthiş bir gürültüyle kapanır. Hazinelerini çıkartmak ister ama ceplerinde kâğıttan başka bir şey yoktur; o esnada aklına çiçek buketi düşer, fark eder ki en iyi şey odur ve mahzun bir halde dağdan inip evine gider. En İyiye dair böyle hikâyelerin imadan öteye geçtiği pek enderdir, meğer ki içlerine sofuluk katılmış olsun. Öyle olunca, başka her şeyin onun uğruna horlandığı çiçek buketi, gerçi yine belli belirsiz, yumuşak da olsa daha tanıdık hatlara bürünür. Yedi uyurlardaki masal motifi de oraya işaret eder; Grimm'de bu on iki havari efsanesiyle kendini gösterir. Kurtarıcı'ya olan özlemlerinin ödülü olarak, o zuhuru edene kadar yüzyılları uyuyarak geçirebilecek olan delikanlılar, onlar için En İyi

635 Mutlu son.

olanı unutmamışlardır. Onlar için bütün dileklerin ifâsı ve son dilekleriydi bu; tabii Kurtarıcı ve ona dönük arı duru özlem, yine çok daha eski bir motif olan zamanı uyuyarak aşma motifine eklenmiştir sadece. Birçok başka yedi uyurlar masalı, örneğin Çin masalları, belirgin bir dileğin ve ona uyanmanın bir koz oluşunu bilmezler. Demek masalsı olanın bile, dileklerdeki arzunun içeriğini söylemesi kolay değildir: En yüksek iyi, daimi hoşnutluğun pınarı gibidir ama o pınarın nereden çıktığı görünmezlikte veya herhalde sembolikte saklıdır. Her zaman o kadar aşikâr ve gizlisiz saklısız olan masal bile En İyinin hayalini daima salt biçimsel olarak kurmuştur, sabitlemeden. Novalis'in en yüksek değer olarak yazdığı mavi çiçek bile, bir çeşit Şark sisi içinde açar. "Aşırıya kaçmış bir memnuniyetin" mecazıdır, koparıldığmda "gönlün en şen bayramı kutlanır", ama aynı zamanda zaten bir masal olması haricinde, bizzat mavidedir.[636] Bütün masallarda, koşulsuz Kâfi'nin tatminine temas ettikleri oranda, kesinlik taşıyan tek bir şey kahr geriye: Kâfi'nin maddesi görünmezdir.

### *En yüksek iyinin çeşitlemeleri olarak değer imgeleri; Cicero ve filozoflar*

Kaçacak, aranacak olan, düşünüldüğü haliyle de muhtelif tarzlarda çıkar meydana. Lakin o zaman periyle karşılaşan gariban gibi sendelemez zira nizam intizam içindedir. Masalda dilekte bulunan, perinin veya dağ cininin kafasında birbiriyle ilintili ve odaklanmış olarak bulunanları, ilintisiz ve temelsiz biçimde sıralar. Peri, dağ cini, keza dağdaki bakire, söz konusu masalın zamanında âkil insanların pişmanlık duymaksızın arzulanabilir olan hakkında düşündüklerini dile getirirler. Bu tarz düşünmek, az çok ayırt edilir hale gelmiş değer temelli onay veya ret edimlerinde gerçekleşir. Bu edimler bireysel keyfîliğe tabi edimler değildir, kendisi de ideal olan bir havada da vuku bulmazlar, daha ziyade toplumsal çevre ve orada kendini gösteren yön gösterici imgeler tarafından belirlenirler. Bu yön gösterici imgelerle bu bölümün başında savaşçı, şövalye, keşiş, vatandaş vesaire imgeleri suretin-

636 Almancada 'mavilik', aynı zamanda muğlaklıkla, tesadüfîlikle ilgili bir deyimdir.

de karşılaştık, bunlar bir insan türünü en iyisi olarak heykelleştirirler. Hatırlanacağı üzere, en iyi davranışa dair, insanın kemale erişinin en iyi yoluna dair, değişen, çok defa birbirine zıt tezler ileri süren başlıklarıyla yön gösterici levhalar katılır bunlara. Burada bir mertebe ve değer mücadelesi hüküm sürer, mutlu yaşam ile tehlikeli yaşam, yalnızlık ile arkadaşlık, sınırı aşmanın soyut yolları ile dolayımları arasındaki alternatifler devreye girer (Don Quijote, Faust). Ama tabii onlara ön gelen, daha iyi bir yaşama olan ihtiyaç tarafından güdülenmiş, onun en mükemmel biçimine yönelmiş bir temel eylem olmasaydı, ne bu yön gösterici imgeler ne o levhalar var olurdu. Yön gösterici imgeleri, erdemleri, değerleri ancak bu temel eylem ortaya çıkarır; her ne kadar bu ideallerin *içeriği* ideolojik olarak belirlense, tarihsel olarak değişime uğrasa da. Nitekim ideal olan yukarıda, Temellendirme bölümünde, hep olanı aşarak hedefe yönelen ütopik işlevle bağlantılandırılmıştı. Hâlihazırda, hatta mevcut bulunmayanın arzu tasavvuru olarak ütopya işlevi, zaten ele geçirdiği her şeye arzulanan iyinin damgasını vurur veya arzulanan iyinin mütekabili o şeyin nesnelliğinde mevcutsa, ona dönük bir duyarlılık geliştirir. Ancak kemale erdiği düşünülen, kendi tarzında mükemmelleşmiş İyi, patetik bir mertebeye erer: "Hedef sadece arzulanmaya ve uğruna çabalanmaya değer olmakla kalmayıp Mükemmel olanı da içeriyor görünüyorsa, ona İdeal denir." (*Umut İlkesi*, I. Cilt, s. 209). Fakat onun uğruna çabalanıyor, ona gıpta ediliyor olması, yani onun mükemmeliyet olarak ve tam da bu niteliğiyle salt tefekkürün/temâşânın nesnesi olmakla kalmaması, ideal değer imgesinin esaslı bir yanını oluşturmaya devam eder. Arzulanmayan, ihtişamlarının salt temâşâsından sevinç duyulan yıldızlar, ideal değildirler. Buna mukabil ahlâkî değer imgeleri, çıkardan azade denilen tefekkürün/temâşânın dışına çıktıkları zaman, o oranda ideal ve estetik imgeler sayılırlar. Tam anlamıyla ideal olmaları, tercihen bir yücelik havası içinde, alıp yükselten, mevcut dünyada estetik açıdan nihayetine erdirilen bir oluşumun ön-görünüşü olarak zuhur etmelerine bağlıdır. Kurtarıcı, müjde, krallık gibi dinsel değer imgeleri de ancak haleflerle, yani *Eritis sicut deus* [tanrı gibi olma] koyutlaması ile aralarında bağlantı kurulduğunda, idealdirler; *Optimus Maximus* [en yüksek, azamî iyi],

yüce Olimp'teki kıyaslanamazlığıyla, *Optimus* [en iyi] olmaktan uzaktır. Demek idealle mükemmelen özdeşleşmenin koyutlanmış-koyutsal imkânı, idealin nesnel belirlenmişliğinin bir parçasıdır. Öznenin yukarı çıkmasını sağlayacak bir merdiven dayanmıştır ona ve umut eden irade ancak kendi nihayetine ermekle yetinebileceğinden, oraya dayadığı merdiven ideallerdeki nesnel mevcudiyetini sürdürür. Bizzat bir *doruğa* tayin edilmişlerdir idealler, giderek daha yükseği hedefleyen mükemmelliklere tırmanarak. İdealin gelişen mükemmellikleri, iradeyle bağlantılı olarak, tam anlamıyla ifâ edici türden ereklerdir ve tüm erekler gibi toparlayıcı bir erekle –ki burada nihai erek mutlağı hedefleyen tatmindir– uzak veya yakın bir ilişki dizisi içinde düzenlenmişlerdir. Dünya da kendi yöneldiği, cephede yer alan ideal oluşumlarıyla, hedef değildir: her idealin üzerinde daha yüksek bir ideal vardır, en yüksek iyiye dek uzanan bir ölçek vardır. İdeallerin bu sıralanabilir ast-üst düzenini ancak erekle bağlantı mümkün kılar: "Şimdiye dek arketiplerin bir belirlenimi ve listesi/levhası olmamıştır, buna karşılık ideallerin çok sayıda vardır; aşağılardan, ideal evkadını, ideal Bach baritonu vs. gibi terimlerden, yukarılara, en yüksek İyi idealine kadar uzanırlar." (*Umut İlkesi*, I. Cilt, s. 211). Çok sınırlı, umutsuz bir çemberin içinde yer alan, çok aşağıya konmuş idealler ideal değildir tabii, bunlara yalnızca gündelik konuşmanın sıradanlığında ideal denir. Oysa bütün sahici yön gösterici imgeler, erdemler, estetik ve dinsel umut içerikleri Nihai'yle, İnsanî'nin Nihai'siyle bağıntılı görünürler: "Ütopik işlevle düzeltilen ve donatılan ideallerin hepsi, insanî olana uygun bir biçimde gelişmiş bir Kendilik ve Dünya içeriğinin idealleri olurlar. Bundan ötürüdür ki tümüyle *aslî içeriğin, yani En Yüksek İyi'nin çeşitlemeleridirler*" (*Umut İlkesi*, I. Cilt, s. 218). En yüksek iyinin *yönü* (onun hakkında daha fazlasını söyleyemez ve peşine düşemezsiniz) hakkında ne kadar münakaşa ne kadar mutabakat varsa, onun temelindeki insanî yön gösterici imgeler ve idealler de o kadar muğlak veya işte o kadar kesindirler.

Her çağ, daha soylu bir varoluşun arzularını gütmeye ve geliştirmeye ihtiyaç duydu. Fakat *birincisi*, ideal suretlerin hiçbir vakit burjuva toplumundaki kadar yoğun ve yaşamla sıkı ilişki içinde tasvir edilmemiş olması, öğreticidir. Bilhassa 18. yüzyıl ve 19.

yüzyıl başının patetik şairleri, doğru dürüst timsaller yaratmakta, bezginliğe veya hüküm süren adiliğe karşı direnişin ve mücadelenin timsallerini yaratmakta birbirleriyle yarışırlar. Addison'dan Alfieri'ye, Schiller'den Shelley'e uzanan, yeni-Stoik bir vakarın kalıbını dökmeye doyamayan bir dramatik nazım vardır. Addison, Cato'yu, bütün vatandaş erdemlerini kuşanmış bükülmez cumhuriyetçiyi kahraman olarak seçmekle izleği belirlemişti. Cato'lar önce feodal yozlaşmaya karşı mücadele eden konumlarında püritence canlandırıldılar, fakat sonra yurttaş girdi içlerine – en belirgin biçimde Alfieri'nin dramatik heykellerinde ve bunların özgürlükçü dilinde. Dört bir tarafta, saf-burjuva tarzı bir idealin mübalağah yön gösterici imgesi zuhur eder; Prometheuscu kıvılcımlar saçan dik kafah erdem. Olumlu-ideal kahramanın verdiği zevkin temeli toplumsal-reel niteliktedir: feodal toplumla ayrışmaya, ayrıca burjuva toplumundaki vatandaşın ayrışmasına dayanır. Fransız Devrimi zamanına kadar vatandaş ideali sadece soyluluğa karşı idi, fakat sonra Schiller'de, hele Hölderlin'de ve tastamam Shelley'de sökün edecek olan *Citoyen-Bourgeois* [vatandaş-burjuva] çelişkisi onun içinde zımnen etkisini gösteriyordu. Marx bu çehşkiyi ve aynı zamanda çelişkinin unsurlarının devrimci olmuş olan burjuvazideki birliğini vurgulamıştır öncelikle: burjuva, serbest rekabetin sahici özel kişisidir, vatandaş ise soyut *polis*'teki [kent] aynı derecede soyut gayrı-egoist kişi türüdür. O çağın büyük idealist şairlerinde vatandaş ile burjuva arasındaki çelişkili birlik parçalanmıştı. İdeal imgenin öylesine mübalağalı tasvirinin nedeni budur; kendini meydana çıkmış olan burjuva toplumuyla çelişki içinde kavrayan burjuvanın vatandaş yanıdır veya devrimci burjuvazinin hümanist yön gösterici imgesidir, bu imge. Bu nedenle idealle mevcut durum veya olmuş bulunan arasındaki idealist gerilimi incelemek için o çağın patetik şairlerinden iyisini bulamazsınız: Schiller her zaman bu ateşli-soyut çehreli idealin temsilcisi olarak kalacaktır. Bu Imago[637] imgeleriyle mukayese edildiğinde daha önceki bütün şairler halis gerçekçilerdir, Dante de öyledir. Çünkü öncelikle kapitalist işbölümü ve şeyleşmenin meydana getirdiği ideal-yaşam ayrışması eksiktir onlarda; hem patetik hem devrimci-idealist keskinleşmenin sebebi eksiktir. Yalnız sapkın

637 Örnek alınan kişilere (çoğun anne babaya) dair bilinçsiz olarak oluşan ilk imge.

tarikatların ideolojisi, tavizsiz İsa imgesiyle, çok başka muhitlerden mukayeseye çağrılabilirdi. Fakat *ikinci olarak* öğretici olan şudur ki, gerçi *ideal suretler* değilse de *ideal sorunu* üzerine en yoğun biçimde yeni çağda ve *Kant'ta değil veya yalnız onda değil*, aksine *antik çağda ve ortaçağda* düşünülmüştür. Antitez niteliğinde insan imgeleri ortaya koymuş olabilecek bir antik veya ortaçağ Schiller'i yoktur fakat Horatius'un bile, bunun dışında gayet hafif olan şarkısında, en yüksek iyiye dönük genel soru vardır. Hele antik çağ ve ortaçağ düşünürleri bu eski moda terimle nasıl yoğun biçimde meşgul olurlar; Kant da en yüksek iyiyi işlerken eskinin zeminindedir. *Summum bonum* meselesinin bu burjuva-öncesi baskınlığının da ideal kahramana olan ilgiden tabii ki farklılaşan bir reel-toplumsal kaynağı vardır. Odaktaki bir erek meselesine ve onun içeriğine duyarlılık kazandıran etken, tam da kapitalizm-öncesindeki, bilhassa ortaçağdaki toplumun göreli yekpareliğidir. Her şeyden önce, bir toplum, ortaçağdaki gibi, dünyevî-semavî merhalelere ayrılmış bir genel ideolojiyle nihai olarak selâmete ayarlı yaşıyor olduğunda. *Devamlılık, birlik, nihai erek*: en yüce ideal olarak en yüksek iyinin burada işlenmiş olan biçimsel belirlenimleri bunlardır; işte bu nedenle bu erek meselesi, ayrışmış burjuva toplumuna nazaran görece ayrışmamış bir topluma daha yakındı. Tek ve Zorunlu'nun, yeni dönem duygusal şiirindeki ve onun dolaysız devrimci ilgisindeki parlak-kısmî ideal imgelerine olan üstünlüğü bu yüzdendir. Nitekim 'en yüksek iyi nedir?' sorusu Yedi Bilgeler ve onların sürekli *Respice finem*'inden[638] Cicero ve Rosa Stoa'sı üzerinden Augustin'e, skolastiğe ve tamamen sönümlenmek üzere Kant'a kadar uzanır. Cicero, *De finibus bonorum et malorum*'da[639] (I, 42) en yüksek iyi kavramına, popülerleştirici Stoacılık çerçevesinde, tüm teolojiye rağmen baki kalan görgülü tanımını kazandırmıştı: "*Extremum bonum, quod ipsum nullam ad aliam rem, ad id autem res referuntur omnes*".[640] Stoa ise bu tanımı Platon'dan, onun ilkin fikirleri değerlerine göre tasnifleyen, İyi fikrini de onların en üstüne koyan, yukarıya bakan *Eros* aklından

638 Sonuna bakmak.

639 İyinin ve kötünün sonları üzerine.

640 Kendini herhangi bir başka şeye katmayan fakat bütün her şeyin gideceği yere katan En İyi.

çıkarttı. "Bir varhk," der Platon *Philebos*'ta (böylelikle *alienatio*'yu, yabancılaşmayı veya başkahğı en yüksek iyiden kesin olarak dışlar), "İyi'nin daima sonuna kadar tamamen ve her bakımdan içkin olduğu bir varhk, asla bir ötekine ihtiyaç duymaz ve tamamen kendi kendine yeter" (ἱκανόν τελεώτατον ἔχειν,[641] *Philebos*, 60 C). Akıl ve en yüksek iyi burada tamamen birdirler; İyi fikri kendine dair bu gibi açıklamalarıyla, son kertede İyi fikrine dahil olmaları itibarıyla bütün eylemleri iyi ve bütün tasavvurları hakiki kılar. En yüksek ahlâkla en yüksek hakikatin ayırt edilemez özdeşliği olarak bu birlik, Platon'daki en yüksek fikri Hıristiyan tanrısına aktaran Augustin'de de vardır: en yüksek iyi olarak Tanrı (Augustin'den hareketle ortaçağın tüm ideallerine hükmeden bir belirlemedir bu) özsel olarak *Unum, Verum, Bonum*'dur.[642] *Bonum* ile *Verum*'un özdeşliği ancak skolastikte ayrışır; iradenin mi aklın mı, iyiliğin mi hakikatin mi Tanrı nezdinde öncelikli oldukları, yani bunlardan hangisinin en yüksek iyinin ilksel niteliğini teşkil ettiği, ancak burada bir sorun haline gelir. Duns Scotus'a[643] göre Tanrı birincil olarak İyinin, neyin iyi olduğunu serbestçe tayin eden *iradesidir*; Thomas'a göre ise Tanrı birincil olarak İyinin *aklıdır*, tanrının iradesi de ona bağlanmıştır. İnsanın yaşam idealleri açısından buna uygun olarak en yüksek iyi olarak İyilikten Fransisken *ordo amoris*,[644] en yüksek iyi olarak Hakikatten Dominiken *ordo cognitionis*[645] çıkar. Fakat her ikisinde de tanrı, ona benzemenin de en yüksek iyi olduğuna dair mistik genişleme veya daralmayla beraber, bütün değer hedeflerinin ereği olarak kalır. Bu nedenle kemale ermeye dönük her çaba, Tanrıyı içerir Thomas'a bakılırsa: "*Quod igitur est summum bonum, est maxime omnium finis... Ei igitur res omnes in Deum sicut in ultimum finem tendunt, ut ipsius bonitatem consenquantur, sequitur, quod ultimus rerum finis sit Deo assimilari*"[646] (Contra gentiles I, 3, cap. 17, 19). Tanrıya benzer

641 Hikanon teleotaton ekhein: Nihai amacı gerçekleştirme.

642 Tek, doğru, iyi.

643 13./14. yüzyılda yaşayan Augustinuscu İskoç düşünür.

644 Meleklerin düzeni.

645 Bilişselliğin düzeni.

646 Bu nedenledir ki, en iyi olan, bütün şeylerin sonudur... Bu nedenle bütün şeyler azami son olarak Tanrı'ya yönelir ve kesinlikle bu İyi'yi ararlar, çünkü şeylerin azami sonunda tanrı tarafından massedilmek vardır.

hale geliş, Thomas'a göre mistisizmde en yüksek saadetle aynı şeydir (yani Platon'un "mükemmel tatmin" dediği şeyin azamisi). Böylece en yüksek iyinin ve en muazzam mutluluğun belirlenimleri birleşir, hatta öyle kalıcı biçimde birleşir ki, reel Tanrı inancının zayıflamasından sonra bile en yüksek iyinin özü olarak saadet baki kahr. Son olarak Kant'ta bu böyledir: o en yüksek iyiyi erdemle saadetin birleştiği bir dünyanın umut içeriği olarak tanımlar; mevcut dünyada erdem, insanı saadete layık kılar. En yüksek iyi ideali saf aklın nihai ereğini belirleyen temel olarak tasvir edilince, "salt doğanın temel olarak konması halinde akıl yoluyla idrak edilemez, ancak ahlâkî yasalara göre hüküm veren bir en yüksek aklın aynı zamanda doğanın sebebi olarak temel alınması umulabilir" (*Werke*, Hartmann III, s. 535). Böyle bir şey gerçi doğanın teorik idrakinin çok ötelerine uzanır fakat öte dünyaya dair gerçekliğini elden çıkartmıştır aynı zamanda. Tastamam umut içeriğine dönüşür (*summum bonum = suprema spes*), üstelik Chiliastik bir parıltı taşısa da bu dünyaya aittir. En yüksek iyi, erdemle mutluluğun birliği olarak ve yeni fizikî etik krallığa ait olarak, "tanrının yeryüzündeki krallığının" şifresine dönüşür. Böylece kemale ermiş iyi fikrinin en uç noktasına varmış olur – tabii, doğanın mekaniği ile krallığın birbirinden alabildiğine koparılması pahasına. En yüksek iyiye dönük mutlak erek, gerçekliğin aşılmaz bir engel gibi karşısında dikildiği bir erek olarak görünür. Kant'ta en yüksek iyi aynı zamanda ideal insan gibi (Posa Markisi[647]), keza idealist şairlerin ideal kavramları gibi (Kohlhaas veya hukuk fikri) kopuk ve ücradadır. Buna bağh olarak, diyalektik olmayan haşin bir ikicilik, en yüksek iyi bahsinde burjuvanın vatandaş yanını da (en yüksek suretiyle: "Tanrı'nın yeryüzündeki krallığı") onun sahici, ampirik yanından ve "doğasından" ayırmıştı. Ne var ki, Kant son olarak en yüksek iyiyi uzun müddet saygın bir kavram olarak sunmuş ve onu gemicinin kutup yıldızını gördüğü yere koymuştur. Mutlağın düşünürü bu noktayı görmezden gelemeyeceği gibi Platon'dan beri en yüksek iyi kavramına mahsus olan karakteristiği de görmezden gelemezdi: durumlara bağlı olmamak, üzerinde bir *Alteritas*[648] taşımamaktır. Fichte Kant'ın görü-

647 Verdi'nin Don Carlos operasında Carlos'un arkadaşı Rodrigo.

648 Çokluk.

şünü bu anlamda yeniden yorumladı: En yüksek iyi "insanın kendisiyle mükemmel uyumu ve onun dışındaki bütün şeylerin kendi zorunlu pratik kavramlarıyla uyumu" idi buna göre (*Werke*, Medicus I, s. 227). İdeallerin en ucunda, aynı zamanda artık nesne olmayıp özneyle özdeşleşen ütopik nesne kahr. En yüksek iyi, iradedeki en esaslı unsura, insanî yönelimin mutlağına tekabül ettiğinden, "Niçin"iyle kendisi de ütopik bir mahiyet arz eder. Veya popüler ifadesiyle, (henüz aşikâr hale gelmemiş) "yaşamın anlamı" olarak: ama onun da hem bir *Unum* hem bir *Bonum* hem de her şeyden evvel bir *Verum* olması gerekir ki, bir anlam olarak ayakta kalabilsin.

### *'Eğleş hele' ve en yüksek iyi, dünya sürecinde bir yön gösterici imge sorunu*

Çekirdekleri olduğu müddetçe ve orada olmadığı müddetçe, şeyler hâlâ hareket halindedir. Değil mi ki bu çekirdek, her şeyin ondan hareketle ve ona doğru vuku bulduğu Eğer/Ki olarak hâlâ mayalanmakta ve karanlıktadır. Değil mi ki henüz münferittir ve genişlememiştir, yalnız içine kapalı bir itkisi vardır ve dışa yönelmemiştir, kendi özünün emin bir görünüşü hiçbir yerde gelişmemiştir. Şimdi ve Burada olması, bütün şeylerin özü ve o özün bulunduğu yer olan sabitlenmemiş an olması itibarıyla, henüz hiçbir yerde kendi içerisinden dışarı çıkmamış bulunan varoluşsal yakınlıktır o. Dışarı çıkmak: öz olarak Eğer/Ki'nin tarihe adım atması, kendisinin diyalektik olarak deneyimlenen görünüşünün tarihine dahil olması demektir. Bu tarih henüz hiçbir yerde başarıya, yani özüne uygun görünüşe erişmemiş olduğundan, ifâ edilmemişlik onun içerisinde yaşamaya devam eder. Eğer/Ki'nin temel görünümü açlıktadır, ihtiyaçtadır, tarihin daima çıkarlara/ilgilere bağlı altyapısındadır; kâh yanlış bilinci kâh göreli bir aydınlanmayı ve kültürel fazlayı temsil eden üstyapıda bulutlarla sarılır ve bilgiye erişir; geleceğe dönük ideal oluşumlarında (ideolojideki ütopya olarak) pek fazla yolundan sapmadan kendini gösterir. İdeal buradan bakıldığında Eğer/Ki'deki gerçekleştirilmemiş ama öngörülerek tasavvur edilen özdür, bu durumda umulan en olumlu içeriğiyle insanın özüdür. En yüksek iyi, bu içeriğin azami

tatmin ettiğidir: öngörücü tasavvurunun varacağı tatmin, neticede görünmeye değer yegâne şey olarak öngörülerek tasavvur edilen Var-Oluştadır (görünüş). Tam da bundan ötürü, yüzünü buna çevirebilecek olan eylem burada da *Carpe diem* değildir, bu yalnızca görünüşteki ve yüzeysel Orada-Bulunuş değildir. Onun yerine iyi olmuşun, hele en yüksek iyinin yakınlarında, çok başka bir mevcudiyetin sadakati vardır: bir *Carpe aeternitatem in momento*;[649] ancak o sebat eder bunda, hatta devamlılık ister. *Carpe diem* tam ve bölünmemiş orada-oluştan, iyi, anlamh bir anın sahici algılanışından farkh olarak geçiciye yönelir; iyi, anlamh bir anda ise geçicilik yoktur, aksine: asla dair ve devamlılık arz eden her şey orada toplanmıştır. Salt *Carpe diem* en iyi ihtimalle bir teslimiyete varır, öyle ki 'Eğleş hele' denemez de o ana, ancak 'Geç git hele, ne güzelsin' denebilir; çünkü En İyi, yalnız hatırlamanın malzemesidir burada, umudun veya vuslatın değil. Lakin 'Eğleş hele' mevcut hakikat olarak, yani mevcut bir şeyin hakikati olarak, başka bir yerde değil, artık geçip gitmeyenin, yani temas edilmiş bir nihai durumun yakınında behrir: ancak bu *Carpe aeternitatem in momento* olarak tutuşturulur en yüksek iyinin bir kenarına. Aşkın doğduğu ilk an bunda paydaştır, büyük bir manzara sunduğu tecrübe bunu içerebilir, zira büyük anların önümüze serildiği duyusal imgeler vardır onun içinde – şiirde bilhassa Robert Browning kayda geçirmiştir bunu, dinsel açıdan da gökyüzündeki yıldızlar hakkında Monica'ya yazdığı ünlü mektupla Augustin. Ölüme yakınlık, her şeyi çeken mutlak kuvvetiyle, her şeyi ışığıyla aydınlatan, Tolstoy'un derinliğini yeni bir bakışla tasvir edip anlattığı aniliğiyle, *Carpe aeternitatem in momento*'yu içerebilir. Nitekim Karenina ile Vronski'nin Anna ölüm döşeğindeyken yaşadıkları bir-olma deneyimi; daha da bariz biçimde, ölümcül bir yara alan Prens Andrey'in sükûn deneyimi o ocağın başına götürmüştü bizi: etrafında inleyenler ve yaralılar vardır, üzerinde yine yıldızlı gökyüzü ve işte oradan, yukarıdaki öngörülemez olandan, izafe edilenle hiçbir müştereği bulunmayan bir Büyüklük duygusu yükselir. Öte yandan, bu kitabın "temellendirmesinde" mutlak soru ve onun hayreti olarak tanımlanmış bulunan sembol yönelimleriyle ilişkili bir büyüklük duygusu yükselir. "Görünmez

649 Ebediyeti anda zaptet.

olanda... hemen her insan için değişen izlenimlerle yaşanan değişken fakat aynı istikamet ve anlama sahip kopuş deneyimleri" olarak. Nihayetinde, "masaldaki oğlanın dağdan dönerken orada bıraktığı" şeydir bu; "ihtiyar 'En iyisini unutma!' demişti" ama o görünmez, o derinlere saklanmış, o tekinsiz olan, hiçbir yerde keşfedilmiş, hiçbir yere kaldırılıp konmuş değildir, kendisini işte ancak böyle sembol yönelimlerinde duyurur, "özne ile nesne arasında, her ikisini de nüfuzkâr bir hassasiyetle bir anla özdeşleştirerek" (*Umut İlkesi*, I. Cilt, s. 356). Böyle şeyler hep dinselliğin sınırında yaşarlar, mutlak hayretin sembol yönelimleri de gündelik hayatta bir yerleri olmasına rağmen ondan can bulurlar; fakat dinsel mitolojinin En İyiyi veya Yüceyi donattığı ihtişamlı yüceltmeler, kudretler, şanlar, tahtlar, parlak sema yetişip geçer onları aynı zamanda. 'Eğleş hele'nin en yüksek iyiye dönük eğilimi de gizilliği de, işte bu sayede, eşikte duran bir kavram olan ve mistisizm tarafından onca zaman korunup kollanan *Unum, Verum, Bonum* sayesinde yaşarlar. Âna bağlanmayla beraber koruyucu kollayıcı olduğunu gösterebileceğimiz bir başka etken: mistisizmin *Nunc stans*'ı, bir arada var olmaktır, bu varoluş tüm anlık dünyaların, en yüksek iyinin hâlihazır kılınmasıyla özdeşleşmeye açılmasıdır. Nasıl *Nunc stans* 'Eğleş hele' haline en radikal formülü sağladıysa, *devamlılık, birlik, nihaî erek* de bu formüle en yüksek iyinin temel belirlenimlerini kazandırırlar. Bu arada *Bonum* olarak birlikte *Unum*, nihaî erekte *Verum* zorunludur, zira nihaî ereği gözeten hakikat daima nihaî ereğe dair bir anlamla örtüşür. Bu anlam, –gerçi şimdiye dek olmuş olanın hakikatinde ve gerçekliğinde henüz mevcut bulunmayan ve güvencelenmiş olmayan fakat boşa da çıkartılmamış bir anlamdır–, ancak *Eğer/Ki'nin Ne'si ve dünyanın dinamik-maddi çekirdeğinin her şeyi kendi sürecinden çıkartan içeriği*, bozguncu bir Hiç'e değil de, ifâ edici bir Herşeye ait olursa, bir nihaî ereğin anlamı olabilir. Ancak ifâ edici Herşey, bir elverişlilik olarak, yani Eğer/Ki yönelimine ve ana eğilime sağlanan erişim olarak, en kendine mahsus ve en aslî içeriğiyle tam da en yüksek iyinin içinde düşünülmüştür, her ütopyanın hele dünya üzerinde ve dünya sürecinde vuku bulan somut ütopyanın bu kutup yıldızının içindedir. En yüksek iyi sadece tüm insanî yön gösterici imgelerin yönünü gösteren imge olarak çıkmakla kalmaz buradan,

aynı zamanda *dünya sürecindeki yön gösterici imge meselesi* olarak, bir anlam doğrultusunda işleyen-işletilebilir bir imgeyle ilgili bir mesele olarak da çıkar. Dinsel mitolojinin kutsallaştırmaları, bu dünyevî nihai ereği, en uzak olduğu şey olarak görmüşlerdi: *Ens realissimum* olarak sabitlenen bir semadaki tamamlanmış var-oluş olarak. Tolstoy'un prensi Andrey de yıldızlara öyle bakar: fakat tekrar yaşama, pek az değişmiş bulunan yaşamına döndüğünde, büyüklüğün *Ens realissimum*'u orada yukarıda, gerçi illüzyon değil ama öngörücü tasavvur olarak gösterir kendini; *Ens realissimum* sezgi ve yaşantı olarak kalır, erişilmiş gerçeklik olarak değildir. En yüksek iyi altında düşünülmüş olan her zaman öylece sezgi ve yaşantı olarak kalmaz, yani öznellikle sınırlanmaz fakat onun dışına çıkması da ancak kendi mistiğini bir Olimp'in, yani daha baştan tamam olmuş başlangıçsız sonsuz bir ebediyetin içinde değil de *dünya süreci zaviyesinde bir hadise* olarak kavramasıyla mümkündür. Tanrı altında düşünülmüş haliyle en yüksek iyi, kendi adına da reel olarak belirsizde veya cephede yer alır. En yüksek iyi, –ne devamlılık ne birlik, ne de nihaî erek adına şimdiden verilebilir herhangi bir içeriğinin olmayışıyla–, bizzat bir meseledir, nesnel-reel bir meseledir, sadece yetersiz insan zihni için mevcut olmakla kalmayan bir *reel sorundur*. *Mutlak meselenin*, Kendi içinde bile çözülmemiş, dünya sürecinin hem çekirdeğinde hem cephesinde işleyen *reel suretidir*. Temel belirlenimler olan devamhlık, birlik, nihaî erek, sürecin yön gösterici imgesine geçiciliğin, kaosun çokluğunun, nafileliğin veya nihilizmin zıddını sağlarlar yalnızca, fakat olumlu içeriğe hiçbir kesinlik kazandıramazlar. Buna mukabil tabii bir içeriğe *istikametin* amansız *değişmezliğini* verirler: özün kapalı varlığına özdeşleşme derecesinde uygun hale gelmiş, demek başkalık ve yabancılaşma olmadan olabilen bir var-oluşun içeriğidir o da. Bu var-oluşun reel meselesi sadece işlettiği sürecin içinde yaşayabilir; evet: *bu reel sorunu olmasaydı herhangi bir süreç olmazdı, bir süreç olmasaydı bu reel sorun olmazdı*. İnsanda ama ayrıca doğanın sorunsal öznesinde ihtiyaçlarının mutlak tatminine, yani en yüksek iyiye erişmek isteyen Eğer/Ki, bu nesnel yön gösterici reel sorun sayesinde ilkin, ifâdan mahrum anlık dünyanın nihaî hedef olarak atıldığı geleceği vaz'eder. Keza, henüz görünmemiş, çözülüp görünüşe çıkmamış

olanın yönelinen nihaî hedefe veya en yüksek iyiye tekabül etmesi nedeniyle anlık dünyanın gitgide içine battığı geçmişi de o vaz'eder. En yüksek iyinin kendisi, sürecin eğiliminde ifadesini bulan, sürecin gizilliğinde mümkün hale gelen, henüz oluşmamış bu reel hedeftir. Böylece öznel ve yoğun varoluşsalhğın ortasında ütopik-kozmik bir perspektif ortaya çıkar, şunu saptayabiliyorsak eğer: En yüksek iyi altında düşünülen ve önceleri Tanrı daha sonra Tanrı'nın krallığı denen ve en nihayet özgürlüğün krallığı olan şey, sadece insanın tarihinin ereksel idealini oluşturmakla kalmaz, doğanın metafizik gizillik meselesini de tayin eder.

### *Yeniden itki ve gıda veya öznellik, malların, değerlerin ve en yüksek iyinin nesnelliği*

Peki ama iyi olarak hissedilen ne derece sadece hissediliyordur, ne derece dışsaldır? Öncelikle iyi olarak hissedilenin dışsal olduğunu, renkli, hoş şeyler arasında yer aldığını kabul etmeye yakınızdır. Şarabın bizatihi sarı veya sıvı olması gibi, bizatihi güzel içimli olduğunu kabul ederiz. Ama şarabın rengini, fırının sıcağını vs. salt duyusal algılar olarak açıklamak epey zaman alırken, tadı güzel olanın veya hoş olanın şeysel hususiyetinden, erkenden kuşku duyulmuştu. Rengin, ısının, sesin sadece öznel bir mevcudiyetinin olabileceği fikri, naif bilince ağır gelir. Oysa bilinç, iyi ile kötünün muhtelif çeşitlemeleriyle nesnel değil de sadece öznel olarak tezahür ettikleri varsayımını çok daha kolay benimser. Bir şey sadece arzulandığı, iradî olarak onaylandığı ve bu nedenle iyi göründüğü için iyi olarak tanımlanabilir, buna göre. Çeşitli durumlardaki teyitlerinin çokluğu ve onunla beraber çeşitliliği kuşkusuz bu öznelci görüşe çok katkıda bulunmuştur. Biri için baykuş olan, başkasının gözünde bülbüldür veya kuşkucuları beklemesi gerekmeyen başka bir atasözünün söylediği gibi: Zevkler ve renkler tartışılmaz. Demek değer hükmü denen her yorum, en azından zevkliyle, hoşa gidenle ve o tarz iyiyle ilgili olarak, popüler algıda da öteden beri öznel addedilir. Tabii bu, "*De gustibus non est disputandum*"un[650] tümüyle göreceli anlamıyla salt öznel geçerlilik taşıdığı anlamına gelmez bu hük-

650 Zevkler tartışılmaz.

mün. Sofistler insanı her şeyin ölçüsü yapmışlardı ki, genel geçerliliğe ilişkin Sokratik mesele devreye girdi. Zevkliyle, hoşa gidenle ilgili bağlayıcı bir hüküm vermenin eskiden olduğu gibi şimdi de –tıpkı 'en sevdiğin yemek' konusundaki gibi– imkânsız olduğu, hazzm değerden azade teyitleri ile ilgili bir mesele değildi bu. Fakat hak olanla ilgili bir haklılık meselesi, her şeyden önce ahlâken iyi olanla ilgili, değerlendirmenin değerlendirilmesiyle ilgili bir mesele pekâlâ vardır; lakin bu değerlendirmede, gerek Sokrates'te gerek Kant'ta, değer ölçüsünü insanda, onun vicdanında veya genel sağduyusunda arar, nesnel açıdan değerli şeylerin kendisinde değil. Bu meselenin bir yanı, *öznel* yanıdır; ancak ondan kopartılamaz olan, *etkileşim* içinde bağlı olduğu, hiçbir iradî önceliğin iptal edemeyeceği bir de *nesnel* yanı vardır. Çünkü bir şeye sadece arzulandığı için iyi denirse, o zaman sadece nesnel açıdan arzulanmaya değer olduğu için arzulanıyordur. Şarapta kendini lezzetli olarak sunduğu için, 'iyi' duygusu veren bir şey tam olarak bu maddede veya bu insan türünde bulunduğu ve başka hiçbirinde bulunmadığı için. Öznel açıdan tartışılmaz olan zevkler bile, onlara ekmek yerine taş, *Pictum*[651] yerine *Caccatum*[652] sunduğunuzda hemfikir olurlar. Veba basili karşısında veya ölümün herkesin hemfikir bulunduğu iyi-olmayışıyla ilgili bir değer hükmü söz konusu olduğunda, birisine baykuş olan ötekine bülbül görünmez artık. Ahlâkî değer hükümleri gerçi değişik çağlar ve toplumlar boyunca asla aynı değildiler, daima değişen toplumsal temele bağlıydılar ama tam da bundan ötürü daima ortak bir yön gösterici imgeye bakarak belirlendiler; tipik ve bunun ötesinde, asıl önemlisi nesnel-içerikli bir imgeydi bu. Genel geçerlilik taşıyan ölçü, demek ki asla sadece vicdanda veya norm tayin edici bir akılda değildir, nesnel meselenin kendisindedir. Bu nedenle, bir itkiler kanonu tarafından keşfedilmek için bir Sokrates'e veya Kant'a ihtiyaç yoktur. Değerlendirme burada sadece her zamanki gibi aydınlatılmış ve normatif bilincin kendisine değil, değerlendirmeye maddî içerik kazandıran nesnelere yönelmiştir. Böylece iyi duygular verenin içerisine pekâlâ maddî malzeme de sığar, hatta malları ve değerleri ayrıştırarak, onların bir

651 Renkli, boyalı.

652 Kirli, lekeli.

mertebe silsilesine [hiyerarşiye] oturmalarını sağlar. İhtiyaçların karşılanmasına, değerlerin oluşumuna katkı sağlayan muhtelif maddî nesneler olmasaydı, salt yahtılmış öznellik içinde kalakalan tek bir değer olurdu, zorunlu olarak içeriksiz, demek salt biçimsel bir değer; Sokrates erdem der ona, Kant iyi niyet. –Sokrates'te ve Kant'ta mantıken çıkarsandığı üzere– ne bir çoğunluk meydana gelebilir ne ereksel içerik taşıyan bir tasnif yapılabilirdi o zaman, özgül iktisadî, erotik, ahlâkî, estetik, dinsel değerler olmazdı, en yüksek, nihaî iyi de olmazdı. Ancak emek artı hammadde ve maddi içerik üretir tüm değerleri; değerin ona nüfuz eden maddiyatı olmadan, yalıtılmış öznellikle, hele en yüksek zirvede, değer üretimi olmaz. Ne var ki, nesnellik, değeri hiç de naif-gerçekçi bir anlamda kendiliğinden mevcut bir özellik olarak taşımaz –bu da nesnel yanın sınırlanmasıdır. Scheler'in değerlerin özü öğretisinde ileri sürdüğü gibi, sözgelimi aşkın, kısılmamış sempatinin, sadece dünyanın ontik değer bereketini kabul etmek için gerekli olacağı şekilde. Bu nesnelci yüklemenin hilafına, şunu görürüz: şeyler dünyası gerçi bir iyinin taşıyıcısı, hatta tüm iyilerin ve değerlerin yegâne *praxis* mevkii olmaya pekâlâ muktedirdir; mamafih değerlerin büyük kısmı ancak insan emeğiyle hammaddeden çıkartılacak ve böylece uyandırılacaktır onun içinde; buna göre şeyler dünyası kendi mümkün değer özelliğine sadece *değerler maddiyatının bir birleşik potansiyeli* olarak sahiptir. Nesnel yan, maddiyatın değerler dünyasına aktardığı tüm ayrışmalarla beraber değerin maddesini temin eder; fakat nesnel olarak tamamlanmış, kendi içinde sükûn bulmuş biçimlenişiyle içermez değeri. Dünya her şeyden önce emekle üretilmemiş değerlerinde, doğal güzellik suretinde, doğanın mitlerle tasvir edilen derinliğinde, oraya kesinlikle özne tarafından konmamış, kavranabilir değer nitelikleri içerir; fakat bu nitelikler –çok defa değer anlamları– henüz reel-ütopik bir içeriğin şifrelerinden ibarettirler; uyandırma zilini beraberce işitmek yerine, öznelliğin sadece kabul ederek/alımlayarak katılmasının öngörülduğü, ontik olarak tayin edilmiş gerçeklikler değildirler. Çünkü dünya kendi nesnel değer maddiyatını gözettiğimizde de bir müze değildir, bir katedral hiç değildir; o bir süreçtir. Tam da en yüksek iyinin teşkil ettiği ereksel değere ayarlı mevcut değer tas-

nifinde, St. Thomasçı varlık hiyerarşisi anlamında bir zirve değil sadece *insanı ve süreci değerleri doğrultusunda geliştiren bir hedef perspektifinin* zamana bağlı-süreçsel zirvesi vardır. Değerlerin idrakinin nesnel yanı hakkında söyleyeceklerimizi bitirelim; öznel yan gibi bu yan da mutlaka mevcuttur, öznel yan nasıl değerin maddiyatının geliştirilmesine dönük arzu ve emek etkenini içeriyorsa, o da ayrıştırmaya yarar ve temeldeki o maddiyatı içerir. Her iki yan, birinin içeriksel diğerinin biçimsel-iradî özerkliğiyle değil, ancak etkileşim içinde ortaya çıkarlar. *Son kertede* tabii iradenin veya öznelliğin önceliği, değerin nesnel potansiyelinde bile uzun süre mahfuz kahr. Bütün iyiler, iyi ile genel geçerlilik taşıyan değerin tümüyle örtüştüğü en yüksek iyiye varıncaya dek, onları isteyen iradeye, nihayetinde onun tatminine (mutluluğuna) yaradıkları o iradenin sevk ve idaresine bağlıdırlar. Ancak arzunun/iradenin ihtiyacı, iradenin dışında bulunan iyilerin ve değerlerin potansiyelini uyandırır, keza ancak ihtiyaç tatminine yönelik emek, işlenen madde ve şeylerin nesnel maddî değerini ortaya çıkarır. İradeyle bağın en belirgin göründüğü alan kategorisi, iyiler ve değerler kavramını kapsamı içine alan *amaçtır*. Her erek bilinçli veya kimi durumda bilinçsiz bir niyeti varsayar ve amaçlı eylemin sebebi (mekanik eylemden farkh olarak) sadece bu amaçtır (*causa finalis*). İnsanın tarihi tam da ihtiyaçların tatmininin tarihi olarak esasen amaçlı faaliyetlerle doludur, öyle ki sadece amaç kategorisinin, insan iradesi üzerinde harekete geçirici, icabında (hedef biçiminde) yönlendirici bir etkisi vardır. İşte bundan ötürü, mekanik materyalizm insanın tarihini dışlarken, tarihsel materyalizm tam da "çıkarlara", yani iradî amaçlara yer verdiği için tarihsel bir materyalizm olabilmiştir. Amaç kategorisi öylesine kuvvetli biçimde öznelliğe bağlıdır ki, tam da o noktada bir sorun teşkil etmiş, hatta tarihsel insan dünyasının sona erdiği noktada inkâr edilmiştir. Biyolojide, –Galilei ve Newton'dan beri– fizikte, –Bacon'da ve Spinoza'da– felsefede olan zaten budur: şeylerin değerlerine göre, toplamda teolojiye göre değerlendirilmesi saf insanileştirme olarak görünür (karş. Spinoza'nın *Etika*'sı, I). Gerçekten amaç kategorisinin "uygulanması" insan dışı, hele organik olmayan doğaya yalnızca bir yönelimin istidadı atfetmekle kalmaz, –her ne kadar basbayağı nesnel belir-

lenimli olsa da–, yine bir tür öznellik varsayar onda. Bu iradî çekirdek Spinoza'da olduğu gibi inkâr edilirse, mantıken nesnel bir amaca uygunluk kalmaz geriye; buna karşılık iradî çekirdek doğaya atfedilirse bunun teolojisi nesnel bir içkinlik kazanır. Etrafımızdaki birçok doğal şeyin gün be gün gördüğümüz üzere insanî iyilere, değerlere, amaçlara taşıyıcılık yapmaya elverişliliği bile; bu tarz *amaca hizmet ediş* bile (nesnel-içkin amaca uygunluktan farklı olarak), şayet doğanın bir öznesini değilse, doğanın devasa dışsalhğıyla, öznelliğin insanî ihtiyaçlarla ekonomik-teknik-kültürel bir dolayımına izin veren tarzda bir akrabalığı varsayar. Öyle ki, doğanın insan dünyası denen belirtik öznel-kesinlikli yanı, belirtik olmayan öznel-kesinlikli yanıyla sürekli pratik alışveriş içindedir ve alışveriş içinde kalabilir. Organik olmayan doğanm –öznesi gibi– henüz belirtik olmayan gizil eğiliminin de, insan dünyasının gizil eğiliminden, özdeş olabilecek kadar az farklılaşacağına dair temellendirilmiş umuda varana kadar. Değer böylece her yerde bir arzuya rücu eder, ondaki öznel yönelimli ve nesnel olarak somutlanabilir değer-amaç içeriğiyle beraber.

Bir şey verili ise şayet, daima birisine verilmiştir. Bu birisi, alan ve sunulanı, önünde bulunanı, önünde uzananı algılayan bir özne olarak gereklidir. Hele verilen, doyuracak, hoş, neticede genel olarak değerli bir mal ise. Hele hele, bu vakadaki gibi, verilen sadece alınmadığı, öncesinde *üretilmesi*, en azından işlenip çıkartılması gerektiği zaman. O zaman hem insan ihtiyacı hem insan emeği inkâr edilmez biçimde onun evvelidirler. Zevklerin tartışılmazlığı düsturu, bir özellik olarak İyi'yi alımkâr tarzda öznelleştirmişti. Fakat burjuva yeni çağıyla beraber, *homo faber*[653] suretindeki burjuva insanıyla, bu düstura etkin öznelleştirme de eklendi. Kökenindeki anlamıyla değer, iktisadî bir malın insan ihtiyaçlarının tatminine elverişliliğini veya elverişli sayılmasını belirleyen ölçüdür. Malın toplumsal değişim değeri, ister dolaysızca basit değiş tokuşta ister soyut para aracılığıyla fiyatta ifade edilen dolayımla olsun, kullanım değerinden ve sadece ondan çıkar. Lakin burjuva iktisadının yükselişi bu ekonomik değerin öznel hatlarını belirleyici biçimde değiştirdi. Mantıken, ortaçağ toplumunun de-

653 Yapan (alet yapan) hayvan olarak insan.

ğer teorisinden tamamen farklı olarak, geri kalan değerlerin nesnelliğinden uzaklaştırılması izledi bunu. Bu o kadar ileri gitti ki, değer tamamen psikolojikleştirildi, dolayısıyla nesnelliği bertaraf edildi. Zira münhasıran tüketiciler söz konusu ise, bir malın kullanım değeri, hele değişim değeri sadece ona biçilen kıymetten türetilir (en belirgin biçimde marjinal fayda teorisinde). Tabii üreticilerden hareket edilecek olursa, gerçi iktisadî değerin öznel kökeni baki kahr ama o artık kesinlikle sadece psikolojici değildir: değer, biçilen kıymet değil emektir. Bu tanıma nesnel bir öznelcilik diyebiliriz, tanım aynı zamanda eskiden feodal, sonra burjuva asalaklar tabakasına karşı kavgacı bir vurgu da taşır. Adam Smith esasen malların içerdiği *emek miktarını* onların "doğal" değeri olarak belirlemişti. Bu bakımdan Smithci emek-değer teorisinin Ricardo tarafından tamamlanışı da, tabii her şeyden önce Marx'ın sökülüp çıkartılan artı-değeri ve değerin "yoğunlaşmış emek" olduğunu, değerin ölçüsünün "toplumsal açıdan (yani normal toplumsal üretim ilişkileri bakımından) gerekli emek süresi" olduğunu keşfetmesi de nesnel-öznelci bir adımdır. Marx'ta "verili doğal üretime ekonomik anlamda bir değer veren" yegâne güç, "mallarda nesnelleşen insan emeğidir". Tabii bu tanım mantıken kullanım değeriyle değil sadece malın değeriyle, yani ekonomik değişim değeriyle ilgilidir ve Marx bu tanımı öncelikle (serveti mallardan meydana gelen) kapitalist toplum için öne sürmüştür. *Homo faber*'in bulunmadığı ve mübadelenin nispeten az geliştiği *ortaçağ* toplumunun değer teorisi, bu nedenle manidar biçimde neredeyse salt nesnelci idi. Bugün hâlâ kömürün ısıl değerinden, tahılların besin değerinden bahsederiz fakat besin değeri botanikle ilgili veya ısıl değeri (yanma değerinden farklı olarak) madencilikle ilgiliymiş gibi yapmayız bunu. Aquinalı Thomas'a göre ise bu "*utilitas*" [fayda] sahiden nesnel bir özellikti: Tanrı onu insanların istifadesini gözeterek şeylerin yaradılışına katmıştı. Burada değerin sadece fiyat oluşumuyla ilgili bir öznel yanı vardır, bu da salt alımsatım normunun öznelliğidir. Bu norm da "*pretium justum*"[654] olarak, bir yükümlendirmeyle Tanrı tarafından tescil edilmişti: adil fiyat, ürünün imalinde kullanılan zanaatkâr emeğinin ve onun masraflarının bedeli kadardır. Ancak asıl değerin, kullanım değe-

654 Adil fiyat.

rinin nesnel temeli yeryüzünün meyveleri idi; bu durumda değerin öznel yanında onun kabulünden, onun birazcık zanaatkâr katkısıyla mümkün kılınan "*fruitio*"sundan[655] daha fazla bir şey yoktu pek. Bütün bunlar da gitgide daha yüksek değerlerden pay sahibi olmaya, artık sadece ekonomik olmayan bir paydaşlığa doğru kesintisiz biçimde dereceleniyordu; en yukarıda en yüksek değer ve iyi olarak tüm değerlerin tanrısal ilk kaynağı yer alıyordu. Demek yalın nesnel bir amaçlar dünyası vardır önümüzde, bu dünya aynı zamanda öyle nesnel-reel biçimde sunulur ve kutsallaştırılır ki, insanlar onu emek vererek meydana getirmeyecek veya işleyip meydana çıkarmayacak, esasen sadece kabul ederek ona nail olacaklardır. Oysa yeni çağın burjuva insanı açısından, giderek zincirlerinden kurtulan üretici güçlerin *homo faber*'i açısından doğal olan bu değil, diğeridir. Evet, (emek sürecinin) *üretim* anına indirgenmesi, değişim değerinden de fazlasının, tüm niteliklerin öznel yana yıkılmasına yardım etti ve yol açtı. Nitelik toplamda öznel sayılıyor, insanlardan bağımsız dış dünya değerden azade sayılarak nicelleştiriliyordu. Galilei'nin ve Newton'un, hele Kepler'in dünyasında elbette nesnel güzellik ve ahengin değerine dair bir tür inanç hâlâ kalmıştı fakat bu ahengin artık kesinliği/nihaîliği yoktu, dolayısıyla insan ve dünyaya dair bir nihaî amaca atfedilmiş nesnel değerler de içermiyordu. Mutlak mekanizme karşı isyan, hele gerek ekonomik-toplumsal gerek ideolojik açıdan İtalya'ya, Fransa'ya, İngiltere'ye oranla çok daha fazla ortaçağa gömülüp kalmış Almanya'da eksik değildi: Leibniz de Hegel de dünya imgelerini pekâlâ değerlere bağlı ve nesnel-teleolojik biçimde inşa etmişlerdi. Ama her ikisinde de, karakteristik biçimde, bu inşa sadece emek-dünya-süreciydi, Aquinolu Thomas'taki gibi, insanların katılımcılar misali veya bir bağıştan nasiplenenler misali girdikleri bir kademeli iyiler sergeni veya değerler katedrali anlamını taşımıyordu. *Homo faber*'e dönüşüm, arkasından, *onun dünyadaki konumuyla ilgili iki veçheyi* ortaya çıkarttı: olumsuz-yoksullaştırıcı ve olumlu-coşkucu veçheler. İkisi de emeğin ve onun salt değişim değeri kavramının ötesine geçen değer üretiminin bilincine varılmasını gözeterek beliren veçhelerdi. *Olumsuz* veçhe şunu gösterir: İnsanlara bir şey hediye edilmez, mallarını emekle elde

655 Gerçekleşme, semere verme.

etmelidirler, önlerindeki masanın yarısı bile hazır donatılmış değildir. Gerçi yalnız değildirler bu dünyada, tersine tam da iktisadî malların imali doğayla özümleme ve alışveriş ilişkisini gerektirir, fakat hammaddelerin varlığı ve onların işlenmeye yararlığı, öngörülmüş bir şey değil de sanki mutlu bir tesadüf etkisi uyandırır. Bu yalnızhk duygusu öznelci bir değer öğretisinin felsefî açılımlarında muazzam yoğunlaşabilir, insanın amaçları ile tamamen amaçtan yoksun olarak düşünülen doğa arasında bir yarılmaya kadar varabilir. O zaman insanın gayretleri kendi küçük dairesi dışında hiçliğe gark olur; yalnızlık duygusu Voltaire'in bir defasında söylediği gibi, okyanusta yüzen adama 'kara yok' diye bağırılıyor gibi bir etki yaratır insan üzerinde. Veya Nietzsche'nin değerler dünyasının bu tastamam bağlantısızlığı hakkında söylediği gibi: "Evrene ışıl ışıl saçılmış sayısız güneş sistemlerinin sapa köşelerinden birinde bir vakitler bir yıldız vardı, bu yıldızın üzerinde yaşayan zeki hayvanlar anlamayı icat ettiler. 'Dünya tarihinin' en azametli ve en aldatıcı dakikasıydı bu: ama sadece bir dakikaydı. Doğa bir iki nefes daha almıştı ki beyin donakaldı ve akıllı hayvanlar kaçınılmaz olarak öldüler" (*Über Wahrheit und Lüge in außermoralischen Sinne*,[656] 1873). *Homo faber*'in eserleri ve değerleri neticede geçici olur, onları kısa ömürlülükten ve insanlığın günü içindeki daracıkhklarından kurtaracak hiçbir nesnel karşılık yoktur. Oysa özneyle ilgili değer teorisinin *üretime* bağlanmış olumlu *veçhesi* tamamen farklı bir etkiye sahiptir: orada hiçbir şey bitmiş ve paketlenmiş değildir, insan misafirperver olmayan bir dünyada evini kendi ölçülerine göre kurar. Prometheus kendine, bilhassa tanrının ve onun nesnel dünya değeri inşasının kaybolmasından sonra, geriye tek seçenek olarak mekanik kalmadığında yer açar. Aksine, doğaya bağlanmak, insanla doğanın üretimsel ve ereksel devinimlerinin diyalektik materyalizm tarafmdan bir araya getirilmiş ittifakı değilse şayet, yine de mutlu bir tesadüf olarak kaldığında. O zaman, hazır olarak sunulan değerlerdeki nesnellik kaybının bedeli, önümüzde açılan tüm üretim ve yansıtma uzamını kapatmış ve tıkamış olan teolojik *yüceltimlerin* sona ermesiyle fazla fazla karşılanır. Değer ateizmi böylece değer ütopyasıyla, her şeyden önce değere ilişkin nesnel yarayışlılıklarla, değişim imkân-

656 *Ahlâkın Dışındaki Anlamıyla Hakikat ve Yalan Üzerine.*

lanyla birleşen üretken ütopyayla aynı şey olur. Değerlere ilişkin Aquinolu Thomascılığa zıt öğretilerin devreye girmesine yönelik tepkiler, teslimiyetçi olmayıp kurtulmuş-kurtarıcı mahiyette olabilirler, nitekim öyle de olmuşlardır. Mitolojik kalıntılarıyla beraber agnostisizm bile, üretim imanı için icap eden cesareti engelleyemedi. *Homo faber* bahsinde Kant, şöyle ifade eder bunu: "Bizler, aklın olanca gayretine rağmen, geleceğe ilişkin ancak pek karanlık ve çift anlamlı bir görüşe sahip olduğumuz için, dünyanın hâkimini ve onun varoluşunu ve azametini göremeyeceğimiz –nerede kaldı ki onu kanıtlayabilmek–, sadece tahmin edebileceğimiz için, buna karşılık içimizdeki ahlâkî yasa bize kesinlikle bir güvence vermeden, tehdit de etmeden ona saygı göstermemizi talep ettiği için, bu arada bu saygı eylemli ve hâkim hale geldiğinde ilk defa olarak ve ancak o yolla, doğaüstünün krallığına kısık gözlerle de olsa bir bakmaya izin olacağı için; yasaya mutlak biçimde adanmış sahiden ahlâkî vicdan ancak o zaman vukua gelebilir ve akıllı mahlûk, sadece eylemlerinin değil kişiliğinin de ahlâkî değerleriyle mütenasip olan en yüksek iyideki payına layık olabilir. Demek, doğayı ve insanı incelemenin bize zaten yeterince öğrettiği, varoluşumuzu borçlu olduğumuz tetkiki imkânsız bilgeliğin, en az bize kazandırdıkları kadar bizden esirgedikleriyle de hürmete layık olduğu, burada da doğrulanır" (*Kritik der praktischen Vernunft*,[657] *Werke*, Hartenstein, V, s. 153). Franz von Baader gibi anti-Jakoben bir filozofta bile, dünyanın (önceden tastamam tanzim edilerek olup bitmişliğine karşı) yaratımına/üretimine dair, öte dünyacılığın sadece karıştığı ama tüketemediği şu sözlere rastlanır: "İstikbaldeki dünya dediklerinin insan için yaratılmış ve tamamlanmış bir şey olduğuna, inşası bitmiş ve insanın sadece içine girmesinin yeteceği bir ev gibi dikilip durduğuna inanmak, insanın temel önyargısıdır, oysa o dünya, inşa edenin insanın kendisi olduğu ve ancak kendisinin yükselteceği bir binadır" (*Werke*, 1851-60, VII, s. 18). Öznel (nesnel-öznelci) bir değer teorisinin ve onun sonuçlarının mümkün hakikatleri bunlardır ve daha fazlasıdır; kazanılan, önceden tanzim edilmiş ve tamamlanmış olana dair nesnel-reel değer öğretisinin çöküşüyle kaybedilenden daha fazladır. Her şeyden önce, bu kaybın en ağır yanı olan, insanî de-

657 *Pratik Aklın Eleştirisi*.

ğer dizilerinin bağlantısız geçiciliği, sadece mekanik materyalizmin parçasıdır,–eğilimin ve doğanın diyalektiğinin tüm kuvvetleriyle–, diyalektik materyalizmin değil. Nesnelci değer öğretisi de, kendi nesnel-reel değer takdirlerinin yanlışlığından başka bir kayba yol açmaz; çünkü bunlar, *Ens perfectissimum*'un sözde *Ens realissimum*'una varıncaya dek, gerçekler değil, mitsel yüceltimlerdir. Alışılagelmiş nesnelleşmişliğin ve olmuşluğun dünyası olan nesnellik dünyasında biçimlendirilmiş-reel değerleri taşıyan dizi dizi melekler yoktur; Aquinolu Thomas mecburen teslim etmiştir bunu: "*Res nobiliores in metne quam in se ipsis*".[658] En yüksek iyiyle bağıntıları sayesinde şüphe edilmez olan değerler hiyerarşisi de, insanın gönül rızasıyla basamakları çıkması halinde bütün ideallerini gerçeklik olarak önünde bulacağını zannettiği, inşası bitmiş bir merdivenle örtüşmez asla. Nesnel gerçeklikte hiçbir zaman var olmayan bu hal, geri döndürülemez biçimde geçip gitmiştir: merdiven inşası yalnız süreçsel bir istidat olarak nesnel ütopyada mevcuttur. Dünyanın içeriği, *değerlerin maddesinin birleşik potansiyelinden* ibaretti ve öyle de kalacaktır – ne daha fazla, ne daha az. Ayrıca bu malzemeyi işleyecek, insanı dışlaştırmayı ve doğallaştırmayı sağlayacak, doğayı insanın tarihiyle dolayımlamaya ve insanîleştirmeye imkân verecek zamanı ve mekânı da içerir. Demek dünya, ortaçağ toplumunun kendini doğaya ve mitolojik bir üstdoğaya yansıtışmdaki gibi bitmiş-reel bir değer sabitinden çok daha fazlasını içerir. Böyle bir ateşkes yerine, dünyanın içerdiği değer malzemesinde, insanî emekle ittifak kurabilecek ve henüz boşa çıkarılmamış bir kendini duyurma eğilimi, çekirdeğinin içindeki gizil gücü dışa vurma eğilimi vardır. Marx'ın dediği gibi, bir planın başarıya ulaşması için sadece düşüncenin gerçekliğe nüfuz etmesi yerine gerçekliğin de düşünceye nüfuz etmesi gerekiyorsa: her değer oluşumu da malzemesindeki eğilimin gizil gücüne muhtaçtır ve bu eğilimsel gizil güç de –ölü mekanikte değil, kutsallaştırılan değer tanrılarında da değil– dünyanın teşkil ettiği malzemede mevcuttur. Gizilliğin en olumlu-mümkün anlamda nihayete ermesi en yüksek iyidir; en yüksek öznelliğinde, gerek [özgürlüğün] krallığ[ın]a bağlılığı gerek tastamam maddiliğiyle aynı zamanda umulan en yüksek nesnelliğe de sahip olmasa, öyle

658 Şeyler zihinde kendi hallerinden daha asildirler.

olmazdı. Ancak bu nesnellik içinde somuttur; eksikliği hissedilen, ancak onun içindeyken kendi yöneliminin mutlağını bulabilir ve ona vararak nihayete erebilir; temelini ve içeriğini ifâ olmamış Eğer/Ki'nin oluşturduğu öznellik, ancak onun içinde kendi içeriğini elle tutabilir hale getirir. En yüksek iyinin esaslı bir unsuru onun var-oluşudur, o da hiçbir zaman salt içte değil ancak onunla beraber meydana çıkarılan, nesnel olarak başarılan bir dışsallıkla bir var-oluş olabilir. Tabii nasıl yabancılaşmamış nesne öznelliğin yitmesini sağlıyorsa, kurtarılan özne de var-oluşun bu niteliğiyle yitmesini sağlar: hem öznel hem nesnel değer teorisi, tıpkı hâlâ birbirinden ayrı tutulan özne-nesne ilişkisi gibi, *en yüksek iyinin en yüksek anında* sona erer. Sonuçta olan şudur: Dünyanın en iyi malzemesi, değer teorisinin bu yegâne hakikati, keşfedilen dünya öznesinin ütopik-gizil *maddesi*dir. En yüksek iyinin yeri ise, yönelimi esnasında bile (yolundan saptırılmamış veya bir münasebetsizliğe kapılmadıysa) hep yakınlardadır: öznellikle nesnelliğin karşıhklı birbirlerinin nüfuzuna kapah olarak ve reel-mümkün iyi içinde karşılıklı gelişerek özdeşleşebilecekken gelişmemekte birleştikleri çekirdeği oluşturan andadır. Demek, tüm değerlerin zirvesi, odağa oturdukları oranda, içlerindeki öznellikle nesnellik arasındaki mesafenin kaybolmasıdır. En yüce değer veya en yüksek iyi umudu, düşünülebilir idealin en uç sınırına dair bu umut, benlikle dünyayı, bütün diğer iyilere de ütopik bir yön verecek şekilde birbirleriyle terbiye ederek dengeler. Şimdinin günü, mevcudiyetin mevcudiyeti, bu nedenle özü itibarıyla soru olarak dünya ve cevap olarak (gelecekteki) insanın içeriğidir, keza soru olarak insan ve cevap olarak (gelecekteki) dünyanın içeriğidir. Çehrenin açılmasıyla veya insaniyetle ilgilidir bütün bunlar, bütün diğer dışsal yarayışlıhklar arasında değerin nihaî potansiyeli olarak onu düşünülebilir kılar.

### *En yüksek iyiyle alakalı salınma ve katılık (akşam rüzgârı, Buda heykeli, krallık figürü)*

İnsanı içine doğru çeken bir şey vardır, uzun süre kalır. Dışarıda her şey kötüye gitse de, bunu algıladığını zanneden insan kendini kötü saymaz. Aksine tek doğru kabul edecektir kendisini; iyi-

ce burnundan kıl aldırmaz değilse şayet, belki birkaç arkadaşıyla beraber. Böylece içsellik, değerlere bağlı bir özsel varoluşun, narin ve hassas dışsallığa kıyasla kendini dalıa kolay ve daha uzun süre koruyabileceği bir yer olarak görünür. Pencerenin dışında fırtına esmekteyse, –kelime anlamıyla veya mecazen–, yalnız oda değil kalp dedikleri de iyidir ısıyı tutmak için. Güzel ruhun ancak kendi içinde güzel olduğu, ziynetinin ancak kendine ihtimam ederken parladığı da açık bir hakikattir. Lakin kalp veya diğer duygular ne kadar kaçamak ve sığınak imkânı sağlasalar da, değer orada kalamaz, kalmak istemez. Çünkü iradesiz ve arzusuz salt duygusu, şeyleri değiştirmeye yatkın ve yetenekli olmadığında bile, onları aşmaya, onları aydınlatmaya kastediyordur ve böyle şeyler de içte kalmaz. Bir ruh kendi içinde ne denli çaresiz veya umutsuz olursa olsun, şiirsel açıdan bile yalnız kalmaz, dışarıdaki Kasım'ı veya Mayıs'ı bulur mutlaka. Düşlerinin daha katı biçimlerinde de kendisiyle ve benzerleriyle yalnız kalmaz, insanın dışında atmosferdeki salınımın yanı sıra, yeterince katı çizgiler, hatta biçim de, değere bağlı olanı düşündürürler. Ölü denenlerde, yani insana uzak olanlarda bile vardır bu, hatta daha fazla vardır, canlı biçimlerde olduğundan daha yüce bir şekilde vardır. Sadece dışarıda da değere bağlılık açısından önemli bir şeyler, hem yarayışlı hem bizzat yetenekli bir şeyler dönüp dolandığından ötürü, değer müptelası insan, kendi kendine inlemek veya var olmak yerine çiçek vasıtasıyla veya keskin kristalsi jestler üzerinden de konuşabilmiştir. Kendini ifade edebilir ve bunu içinde gerçekleştirdiği nihaî çerçeve salt kendi biçimlendirdiği malzemeden değil aynı zamanda onun el attığı ve ona el atan dışsalhktan meydana gelir. Değerli olan, onu yesinler ister ve ancak en iyisi açlığı tamamen yatıştırır. İşte bu en iyinin teşekkülüne dışarısı da yardımcıdır, ona hem akışkan hem şeysel bir imge kazandırır.

Şimdi, tam da son andığımız şey aynı anda hem salınan, hem katı bir görünüm verir. Henüz sorunun maddesinden başka hiçbir yerde mevcut bulunmadığı için salınabilir ve salınmak *zorundadır*. Soru ve sorudaki sezgi, bıkmadan usanmadan ihtiyaç duyulan o tek şeye yöneldiği için, *en katı* da olabilir, öyle olmak zorundadır. Salınımın ihmal edilmesi, katıhğa ihanet olur; çünkü

henüz sonuca bağlanmamıştır, katı biçimde hedefe yönelse bile, hâlâ arayan soruya ihtiyaç duyar. Buna karşılık iyi özün Evet'indeki çelik gibi katı iddia ihmale uğrarsa, asıl ihanet o olur: çünkü süreklilik, birlik, nihaî amaç sayıdır, ölçüdür, ağırlıktır, rüzgâr değil. Ama onlar da işte, *rebus sic fluentibus*,[659] ancak belirsiz halleriyle veya muammanın dalgalı hali içinde mevcutturlar. *Metafizik salınım durumu* burada mukimdir; onun temelinde coşma vardır, fakat sorumluluk sahibi ve alakadar olan-alakadar olunan bir salınım. Bu coşmanın biçimleri liriktir; sadece ben-merkezli ifadeler, biçimlendirilmiş duygular veya "duygu her şeydir" anlammda değil, nesnel kesinliğiyle, nesnenin derinlerindeki kesin ifadeli muamma anlatısıyla da liriktir. İnsanla dünya, bilhassa akşam dünyası arasındaki mesafe, her iki yönden, hem insandan dünyaya hem dünyadan insana doğru katedilmiştir, üçra fısıltılarm ürpertisi vardır o güzergâhın üzerinde. Bu, en kesin şekline, sadece insanın varoluşuyla meşgul olmayan varoluş düşünürü Kierkegaard'da kavuşur. O, bir nihaîliğin içteki ve dıştaki salınımına dair şu unutulmaz örneği vermişti: "Akşamın güne ve günü yaşayana vedası, muammalı bir bahistir, hatırası evhamlı bir annenin evladına eve vaktinde gelmesini tembih etmesine benzer ama oradaki davet, vedanın bir yanhş anlamada kabahati olmasa da, açıklanamaz bir işarettir, sanki huzur ancak dışarıdaki gece buluşmasında, bir kadınla değil de ebediyetle buluşmanın dişilliğinde kalarak bulunabilirmiş gibi; ormanda ve çayırda kol gezer ve bir şey arıyormuşçasına iç çekerken tekdüze kendi kendini tekrarlayan gece rüzgârı tarafından kandırılmış, sanki bir şey sezinleyen sessizliğin kendi içindeki uzak yankısı tarafından kandırılmış, semanın sanki ona erişilmişçesine mehabetli sükûneti tarafından kandırılmış – çiyin işitilir sessizliği tarafından kandırılmış, sanki bu, sessiz bir gecenin bereketine benzeyen ve tıpkı gece sisinin yarı saydamlığı gibi ancak yarı yarıya anlaşılabilir olan Ebedî'nin açıklaması ve canlandırılması gibiymişçesine" (*Werke*, Diederichs, VI, s. 307). Bu tuhaf sözlerle, nesnesi gibi kati alaca karanlıkta, son sınırda bir sahaya girilmiş olur. Akşamın muammalı konuşması, rüzgârın aradığı, sessizliğin sezinlediği, semanın mehabetli sükûnetinin sanki erişmişçesine ifâ etti-

659 Şeylerin/işlerin akışı içinde.

ği Bir Şey'in muammalı konuşmasıdır. Bu, Ebedî'nin Bir Şey'idir, kendinde ve kendi için bir şey olarak, orada ebedî olmaktan çıkar aynı zamanda, yurt olur. Burada hatırdan çıkarmama anlamına gelen hatıranın nedeni budur; bu hatırdan çıkarmayışın "evhamlı bir annenin evladına eve vaktinde gelmesini tembih etmesi" ile kıyaslanmasının nedeni de budur. Kierkegaard'ın sözlerinde, "gece sisinin yarı saydamlığı" gibi, içindeki fazlalıkların atıldığı, kendinde ve kendi için olan bir şeyin hışırdadığı ve tüttüğü, ancak yarı yarıya anlaşılan bir halin tam idraki vardır. Burada salahiyet taşıyan, metafizik olarak en iyiye tahsis edilmiş salınımın teşekkülüdür, Ebedî'yle, evine gelenle dişil bir buluşma gibi, en iyi şekilde teşekkül ettirilmiştir. Kierkegaard'ın seçtiği örneğin kendisi, şu noktada aydınlanmamızı sağlar: muammalı denen konuşma, tam da sıkı sıkıya varoluşa bağh kaldığı için, bu kendini-konumlandırışm salt içe dönüklüğünü terk eder. Nesnel olanı da keşfeder: Gece rüzgârının, gece sisinin, gökyüzünün sükûnunun varoluşsalhğını, insanın her zamanki gibi gayrı-insanî olan çevresinde yalnız olmadığını keşfeder. Endişesiyle, ölümcül hastahğıyla, değer ve selâmet bulma talebiyle bundan tamamen farklı bir evrenin içine düşseydi, bizzat bağlı olduğu, onun ta kendisi olduğu dolaysız varoluşun kökü olmasaydı orada; o zaman Kierkegaard'm kaydettiği, basbayağı vekâlet edici mahiyetteki akşam yaşantısı, gerek dışarıyla karşılaşan salınımı gerekse sahnımın içsellik olarak kalmayan içeriği bakımından mümkün olamazdı. *Anima mea*,[660] kendinin bilincindeki var olmanın bu doğumu ve ilticası, nesnenin ocağında da yaşar; sonsuz olan sonlu olanla orada da beraberdir. Bu tarz kendiyle karşılaşmaya gidilen yerde, varoluş içinde kendini anlamak içsellik olarak kalmaz artık, dış dünya da şafağı söken değer meselemiz karşısında hasmane, hoyrat, müzakere edilmez bir görünüm sunmayı bırakır. İçimizde de bir evren varsa, hatta insanın evinde hissedebileceği tek evrense burası, evrende de bir İç vardır ve bu mütekabil kavramlar (iç-dış, özne-nesne), mistik şimşeğin veya anın tecrübesinden de önce, metafizik salınımm idraki içinde, mesafeli anlamlarını yitirirler. Varoluş içinde kendini anlamanın dili, yitik veya yeni sezinlenen temel değer bakımından, gerek ahlâkî gerek

660 Ruhum.

estetik gerekse dinsel kendiyle temas içinde, kendini keşif içinde, şiirsel nitelik taşır: ancak öznelliğin sınırlarından taşan, varoluşu muhafaza eden, varoluşu manzarasıyla biçimlendiren bir şiirsellikter bu. Var olmanın kendine dair anlatımlar bulduğu, aradığı nihaî anlam ve değerin şifreleri için işine yarayacak şeyler bulabileceği yer, bu dış manzaradır. İnsan, onu çevreleyen şeylerin geldiğinden farklı gelmemiştir dünyaya, her seferinde aynı karanlık Eğer/Ki süreci işliyordur. Bu nedenle, Nihaî olana dönük salınımın, dışarıda, atmosferde kendisine layık bir cevabı vardır – ama vaktinde eve dönmesi için evhamlı bir tembihle birlikte.

Aynı tembihtir bu ve salınmak yerine *kaskatı* zuhur eden aynı şeyle ilgilidir. Esinti, yatışır onun önünde, salınım da vicdan üzerinde etkili olmasına rağmen geri çekilir. Bu da şu demektir: "Duygu her şeydir"e ve onun eve dönüş yoluna mahsus olan o özlem, geri çekilir. Güdüsel olan, hafif esen, canh olan da çeker gider, Stefan George'un sanatsal ve sert bir nihaî imgesinde çekip gittiği gibi: "Ne havaya muhtaç bahçem ne ısıya,/ Kendi yaptığım o bahçe,/ Ölmüş kuş sürüleri,/ Tek bir bahar görmediler daha." Özlem ve özlem yaşantısı de geri çekilmelidirler burada, çünkü en yüksek iyi kavramı, yani mutlak ifâ kavramı, onla beraber barınamaz. İlkesel hayal kırıklığının metafizikçisi Schopenhauer'in irade hakkında, hatta mutlak hakkında söylediği şu baştan aşağı yanlış söz, sadece daha aşağı ve vasat değer erekleri için geçerlidir: "Aynı şey, ifâsını daima istemenin nihaî hedefi olarak yutturmaya kalkan insanî çaba ve arzularda gösterir kendini; fakat bir kez erişildiklerinde artık aynı görülmez, bu nedenle çok geçmeden unutulur, antikalaşır ve –itiraf edilmese bile– aslında yitik aldanımlar olarak bir kenara atılırlar; geriye hâlâ arzulanacak ve uğruna çabalanacak bir şey kalırsa, bu yeterince mutluluk vericidir, durmaksızın arzudan tatmine, tatminden yeni arzuya geçme oyunu –ki bu geçişin hızlı olmasının adı mutluluk, yavaş olmasının adı acıdır– devam eder, kendisini yaşamı donduran korkunç can sıkıntısı olarak, belirli bir nesnesi olmayan donuk bir özlem olarak, öldürücü bıkkınlık olarak gösteren o tıkanmaya uğramaz" (*Werke*, Griesbach, I, s. 229). Oysa *kati hedef belirlemeye*, hatta tamamen onunla ilgili araçsal amaçlara, hiçbir şey bu sonsuz özlem kadar yabancı olamaz; en yüksek iyinin manzarasında

erişmeye bağlı hayal kırıklığı yoktur, Mısırlı Helena sorunu da yoktur orada. Troyalı Helena'nın ve ona yönelik ütopyanın büyüsünün, onlara erişmekle, hatta yaklaşmakla aşıldıkları için bertaraf olması, bizzat en yüksek iyinin ve onun doğru yolundaki araçsal amaçların ölçütüdür. Orada artık hiçbir atmosfer, hiçbir ateşh esinti, "Düşte daha iyiydi" pankartlı hiçbir idol rekabet edemez. Fakat tabii salınım burada da –en yüksek anın salt *önsezisine*, hatta "*Chorus mysticus*"taki fragmanter unsura uygun olarak– geri çekilir sadece, tamamen kaybolmaz; çünkü *Summum bonum* en katı suretinde bile ilkin ancak soru olarak mevcuttur, çözümün şafağını söktüren *şifredir* ama çözümün kendisi değildir. Üzerine hiçbir şeyin olmayacağı şeye bakışta, şiirsel tarzın dışında plastik bir tarz, metafizik salınım durumunun dışında bir *metafizik katılık figürü* vardır; lakin bu, aynı vasıl olmamış içerikle, daha az ütopik değildir, biçimlendirilmiş de olsa örtülüdür. Nasıl Kierkegaard'da 'eve dön' tembihi esmekte olandaki sabit noktayı tanımlıyor ve gözden kaybetmiyorsa, tersine, kemale ermenin gerçekten teşebbüs edilmiş figürlerinde gece sisinin –Kierkegaard'ın son çehresini o kadar nesnel biçimde örten– yarı saydamlığı hiçbir zaman eksik olmaz. Olumlu Nihaî'nin ütopik arketipi tarihsel olarak beliren bütün suretlerinde sır etkisi yaratır; oraya dönük salınım açık seçik sır kapalılığa dönüşür. Bu tarzın bütün işaretleri George'un durumsuz bahçesinde, hele –daha az yapmacıklı ve daha hakiki biçimde– Hölderlin'in geç döneminde düzdüğü kış imgesinde yer alırlar: "Nehirler düzlükler gibi/ Şekiller dağınık görünüyor/ Sürüyor yaşamın mutedilliği/ Şehirlerin genişliği en iyi, çok uzaktan görünüyor." Fakat şehirlerin derinliği en iyi, sonsuzluğun burnunun dibinden görünür: sükûn kültürüyle bağlantılı nedenlerden ötürü, burada yönelinen Azamî'nin "mührünü" ilkin Avrupa değil Şark geliştirmiştir; Avrupa, en yüksek niteliğin alâmetine erişme teşebbüsünde doruğuna çıkan zengin çeşitli "alâmet sanatıyla"[661] onu sonradan takip etmiştir. Bu tarz temel işaretler Babil'de yıldız, Mısır'da üçgendir; fakat bu yönelinen Azamî'nin en kuvvetli ve yanlış anlamaya en kapalı *geometrik insanî biçimini*, Buda figürü oluşturur. Burada

661 Ortaçağın son dönemlerinde, doğadaki işaretleri 'okuyarak' anlamlandırmaya çalışan öğreti.

buna sadece yine yönelim olarak, salt bir teşebbüs olarak değineceğiz – ama işte bilhassa belirgin bir teşebbüs. Çünkü bu figür örneğinde, bir İyi Olmuş'un *sükûn imgesinin* nasıl kendisini insanî bir imge olarak bir damgada geometrikleştirmeye yöneldiğini, öğretici bir numunelik gibi anlamak mümkündür. Buda imgesi, aynı zamanda insanı en yüksek iyinin Hind haline yaklaştıracak ve onu o yönde biçimlendirecek imge olarak düşünüldüğü oranda, başka hiçbir imgenin olmadığı kadar nüfuzkârdı. Bu en yüksek iyi gerçi burada sadece Nirvana'dır, yani kendi kendini kutsallaştıran saadettir, orada ne özne ne nesne, ne taşıyan ne taşınan vardır fakat bu özne-nesnesizliğe rağmen ve tam da o nedenden ötürü, Nirvana, özneyle nesnenin birbirlerine mesafesizleşerek iç içe geçmek suretiyle bertaraf edildikleri krallıkla sınırdaştır. Buda'nın tebessümünde, keza heykelinin törensel hatlarında bu yandan da, kaptırılmış bir evrenin boş uzam geometrisinden (karş. s. 668) başka bir şey vardır: Olumlu'ya dönük yüce yönelimin olumsuz ifadesidir bu. Demek Buda sembolü gerçi kendisi olumsuz bir figür olarak ortaya çıkar fakat iddia ve teselli içerir, en yüksek iyiye en aşırı sükûn yolundan girişin figürüdür. Modeli Yoga duruşudur: Yogi[662] için tanrı imgesi tanrıyla insanın birliğini sağlayan bir alettir (*yantra*); sadece insan benzeri yantralar yoktur, her şeyden önce semadaki durumları (*devachan*) simgelemesi gereken diagramlar suretinde, geometrik ve çizgisel olanlar da bolca vardır. Buda Yogi değildi, Yoga tekniğini reddetmişti, *hetaira* da onun yolundan gidebilirdi, tövbekâr da: fakat en erken örneği ancak M.Ö. 1. yüzyılda görülen Buda heykeli, *Yantra* vahdetini devraldı. En yüksek itidalin katılığı oradan gelir, Brahman dininin eşzamanlı meydana çıkan tanrı heykellerinden belirgin biçimde farklılaşan bir katılıktır bu. M.S. 2. yüzyılda tekrar öne çıkan üç kafalı ve dört kollu Şivalardan farklıdır, aynı zamanda Hind'in geç döneminde Hinduculuğa göre yenilenen tanrı efsanelerinin karmaşık dolaşıklarının plastik açıdan da azdığı (Madura tapınağı) taşkın-organik Vişnu ve Şiva tapınaklarından da tamamen farklıdır. Buda heykeli başka bir dünya gibi durur, öyle nüfuz edici ve gereken tek şeye öyle yoğunlaşmıştır ki, sükûnu başlangıçta Hindu sanatına da etki etmiştir (örneğin bu sanatın

662 Yoga ustası.

en büyük heykeline, Elephanta kaya tapınağındaki üç kafalı Şiva'ya). Ancak M.S. 2. yüzyılda (Matura'daki Buda heykeli) kemale erenin sükûn sembolü klasik ilk biçimiyle sunuldu, ancak Gupta krallığı dönemi sanatında, M.S. 4. ilâ 6. yüzyıllarda bu ilksel biçim tamamen üçgen ve dairelerle tanzim edilmişti. Gerçi *bu Hind kavrayışıyla ele alınan Summum bonum figürünün* iki sureti vardır, ya insanlara dönüktür bu Hind kemale ermişliği ya da kendi içinde mukimdir. İnsanlara döndüğünde Buda öğretmendir, ayakta, cepheden görünür, sağ ehni "güvence mührü" olarak kaldırmıştır; bu jest 'Korkusuz olun' anlamına gelir. Kendi içinde mukimken ise Buda apatinin oluşturduğu en ağır cezbe halinde kendinden geçmiştir: oturanın bedeni üçgen şeklinde toparlanmıştır, kollar bedenin etrafında iki üçgen daha teşkil eder, iki el karın boşluğu seviyesinde iç içe konarak "öğretinin mührünü" oluştururlar; bu duruş, aydınlanmış kişinin içinde öğretinin tekerleğinin kendi kendine döndüğü anlamına gehr. Bu, 'artık hiçbir arzu duymamak' olan son arzuya dair Buda figürü veya Hind'in ifâ mührüdür. Hâlâ soyut da olsa selâmetin bu en aşikâr şifresinin, çıkışla girişin, yozlaşmayla anlamın diyalektik kopma noktasında yer alması şaşırtıcı değildir: hakiki metafizik katılık olmuş olanı değil, yükselişi kurallaştırır. Bu nedenle her ültimatom şifresinde alacakaranlık vardır, yalnızca yükselip gelenin değil ahşılmış-sabitlenmiş olanın yitip gidişinin de şafağını söktürür; bu nedenle, müzik vesilesiyle söylediğimiz şey geçerlidir: "*requiem*,[663] en yüksek iyinin sır manzarasıdır", tam da Buda figürünün *denenen her nihaîlik figürü* gibi temsil ettiği muazzam Hoş geldin ve Veda için öyledir. Fakat denenen diğer nihaîlik figürleri karşısında Buda'nın, öznesiz-nesnesiz Nirvana'ya rağmen, –Her Şey'inin Hiçliği içinde–, hiçbir Mükemmeliyeti şimdiden olmakta olarak koymamak, görünüşün ardında bile olsa özde mevcut saymamak gibi bir üstünlüğü vardır. Oysa Babil'in yıldızında, Mısır'ın üçgeninde, hatta kısmen *Hurucun* ve *krallığın* dinlerinin (Yahudilik ve Hıristiyanlık) kutsallaştırılmış-reel olarak vaz'etmeyi denedikleri hakiki nihaî anlam süslemelerinde bile öyle bir öz yatar. Kutsallaştırılmış-reel, doğaüstü bir dünyaya sabitlenmiş itimadın umuda verdiği hasardır burada; yine de böyle-

663 Hıristiyanlıkta ölüm ayininde çalınan müzik parçası, ilahi.

ce metafizik olarak biçimlendirilen figür, son defa hatırlatacak olursak, *İncil*'de niyetlenilen içerikleriyle, ütopikleştirilmiş ikametgâhındaki en yüksek insanî yaşama temas ediyordu, esintideki suretsiz selâmet değildi. *İncil'in nihâîlik figürlerinin* ikisi, en yüksek iyiye aynı zamanda en sırlı ifadeyi kazandırırlar: İlahi araba (Merkaba) ve semavi Kudüs. Araba görüsü, hayvanlar, yarı melekler [*Kerubim*], tekerlekler ve insanoğlunun yer aldığı arkaik bir karma içinde Ezekiel'de geçer (Ezekiel 1, 5-28; 10, 9-22). Fakat Babil'in melez figürlerini, keza eski Hind'in fantezilerini hatırlatan bu vahşi görü, Yahudiliğin getirdiği en yüksek figür büyüsünün temeline dönüşmüştü. Nitekim *Merkaba* sadece insanın tanrısal ikametgâhlara yükselmesini sağlayacak arabayı değil, o ikametgâhların sembol figürünü temsil ediyordu. M.S. 1. yüzyılda kaleme alınan bir Kabalist metin dizisi (*Hekaloth*), münhasıran arabayla ilgilidir: sadece özle mukim bulunan nihaî mekânın suretini temsil ediyor olmalıdır o. Sonun mistiği olarak *Merkaba* mistisizmi, böylece yaradılıştaki yahn başlangıcın mistiği olan Bereşith veya başlangıç mistisizminin mevkiinde hak iddia ediyordu. Tabii *Merkaba* ezoterik çevrelerin, batıl itikatlı safsatacılığın ve aynı zamanda sımsıkı kapah bir endişenin dışına çıkamadı; ancak *Semavi Kudüs* figürü bunun ötesine geçebildi, o milyonlarca insan için gerçekten en kutsal mekânın sembolüydü. Hatırlanabileceği üzere, Süleyman Tapınağı'yla beraber, mimarî bir takdis töreni modeli sunuyordu, sanki taşların Hıristiyanca bir Yoga duruşuna geçmesinin timsaliydi. Bu figürlerin dörtgeni, çemberin dörtgenliğini tersine çevirip, bir daireye dönüştürülüyordu; Eckart ve Cusanus'a kadar gelen şu tanımın kaynağı budur: "*Deus est sphaera intelligibilis, cuius centrum ubique, circumferentia nusquam*".[664] Semavi Kudüs figürü karşısında, kutsallaştırılmış-reel de küçüldü, hem de araba karşısında olduğundan daha fazla küçüldü ve bu figürün varlık ölçeği giderek daha fazla ütopikleşti. Aynı zamanda Semavi Kudüs'ün hâlihazır dünyanın yıkılması üzerinden gerçekleşecek olan oluşumu, onun yerinde yeni bir dünyanın doğmasına yol açacaktı; cemaatin etrafında takdis edilmiş yıldız izleriyle. En yüksek iyiye dönük bu son deneme figüründe ruhtan yapılma bir kristal düşünülmüştü, lakin

664 Tann, merkezi her yer ama daire çevresi hiçbir yer olan bir uzamdadır.

hem *anima mea* tastamam dışavurulacak hem de yüceltilen bir doğanın içeriğiyle örtüşecek şekilde olacaktı bu. Atmosferik olmayan katılık burada, en yüksek figürü gözeterek doruğa çıkar: o esas itibarıyla bir figür olmalıdır, atmosfer değil; çünkü olumlu ültimatom, fırtınasız bulutsuz, durumsuzluğa yönelimlidir.

Henüz burada olmadığından, nihaî şey olarak kastedilenle ilgili hareket çoktur. Varılacak son, mayalanmaz veya ilk ışıklarını düşürmez sadece, yol üzerinde *şahitler* dolanıyordur. Duygu ve katılık, bir *anlamı ifade etmekle* var olan bir yığın dış durum ve biçimi algılarlar. Değerli bir şeyin anlamını ifade ediyor veya en azından insanın içinde yaşayan bir değerle tuhaf bir uyum sağlıyordur o durumlar ve biçimler. Hele burada, her şey öznel, yani keyfî bir hissedişe veya yoruma dayandırılamaz. Aksine, bu tarz şiirsel ve plastik kullanım değerlerinde, her durumda ve bilhassa kaçınılmaz biçimde maddi etkenlerin etkisi görülür. Şimdiye dek hiçbir Mayıs sabahı, yaşayanın en kasvetli ruh halinde bile hüzün verici duygulara yol açmamıştır, gayet maddi biçimde neşeli görünür. En gemlenmez tahayyülde bile gece rüzgârının şiiri sabah güneşininkiyle veya dağ zirvesinin şifresi bataklığınkiyle karıştırılmaz. Hissediş ve yorum ne denli geri çevrilmez ve nesnel olarak başka şeyle karıştırılması imkânsız ise, nesnel bir temellendirmeye sahip oldukları da o denli kesindir. Bu şekilde yaratılan *doğa duygusu*, önceki yüzyılın bu kavrama yüklediği illüzyon anlamıyla, beyhude yere tamamen öznelleştirilmiş veya salt güzelliğe indirgenerek gerilimi boşaltılmıştı. Kaçınılmaz soru şudur: bir sonbahar akşamında nasıl bir maddi nitelik vardır, iklimlerde, onların manzaralarında, "ilkbaharın can veren sevimli bakışında" hangi nitelikler iş görmektedir? Çayırın, ormanın, yüksek dağların, denizin hem aşikâr hem de maddi açıdan o kadar değişik biçimlere beraberlerinde taşıdıkları veya metruk bir evi, sanayi mahallesinde yağmurlu bir geceyi, güneyde bir sahilin zümrüt yeşili ve turkuazını, tropik ışığı çevreleyen, her teferruatı farklı hâlelerin ifade ettiği şey nedir? Mekanik doğa öğretisi renkleri, hele hâleyi, kendi dünyalarından koparmıştır fakat onlar dünyanın yalnızca nicel ilişkilerden veya başlangıçlardan oluşmayan kendi devasa mıntıkasında ayakta kalırlar. Doğa bilimlerinin onca mekanik işletmesi içinde en azından coğrafya, onun yanında

kısmen jeoloji, rengi, ısıyı, doğanın nitel suretlerini korudular; nitekim bu bilimler manzara ressamlığına medyundular (en belirgin olarak Alexander von Humboldt örneğinde). Yine mantıken, Goethe'ninki, Schelling'inki, Hegel'inki gibi bilinçli olarak değer hükmü veren niteliksel doğa felsefesi, ilk iş olarak renkler, madenler, kristal biçimleri üzerinden bunun doğasına daldı. Girdikleri doğa, sanki varlığını ona borçlu olduğu bir felâketten kaynaklanan, kısmen nesnel bir melankoliyle kaplı görünüyordu; nesnel beklenti de kısmen bir çözüme ve yüceltime doğru onun üzerine yayılmış görünüyordu, sanki dağ içlerinde altın ağaç büyüyecek ve yerçekiminden ışık yükselecekti. Schelling'in "şeylerin henüz merkezin dışında, bu nedenle kanuna tabi oldukları İlk veya Eski Ahit" dediği romantik değer-doğasıydı bu, fakat aynı zamanda yazılı olanların hepsinden daha eski bir vahiydi ve bu vahiy "yazılı olanlar ifâ ve yorumlarına çoktan kavuşmuşken şimdiye dek tek bir insanın yorumlamadığı timsaller" içeriyordu (*Werke*, VII, s. 411, 415). Ancak *zengin biçimde Nihaîliğe atfedilmiş* bu örtülü *değerler galerisi*, doğal güzelliğin yanı sıra, dinsel benliğin karşısında uzun müddet dalıp gittiği *doğa mitolojisindeki* şaşırtıcılığı da mümkün kıldı. Elbette, doğanın dinsel ruhlandırması, fazla fazla, doğal güzelliklerin algılanışındakinden çok daha fazla, apaçık insan-merkezcilikle doluydu: fakat nasıl doğal güzellik illüzyondan ibaret değilse, doğa mitolojisiyle tanımlanan da hep batıl itikattan ibaret değildi – doğa mitolojisi rüzgârlı geceyi, fırtınayı, ilkbaharı, takımyıldızları (yeryüzünden bakıldığında), inkâr edilmez biçimde mekanik alanın ötesinde, etkinliği olan patlamalar veya düzenler olarak kavradığına inandığında, mesela. Tam da doğal ve niteliksel-değersel kategorilerin bu iç içe geçişi, –görmüş olduğumuz gibi–, Mani'de saf mitsel, fazlasıyla mitsel bir mecraya girdi, iyi-kötü, ışık-gece ikiliğine dayanan bir doğal mitolojiye kaydı; fakat Leonardo'daki organik evren bile, Kepler'deki müziksellik bile, Goethe'deki ışık sarhoşluğu bile doğa mitolojisinin devamlılığı olmadan düşünülemez: "Ruhlarımızın kulaklarında bile çınlıyor/ Yeni günün doğuşu./ Kayaların kapılan gıcırtıyla açılıyor/ Phöbus'un tekerleri takırdayarak dönüyor/ Işık, nasıl da gümbürtü koparıyor!/ İşitilmemiş olan, duyulmuyor". Seher burada Goethe'ye doğunun kapısını açar, alçak

basıncın sadece kırmızı ışınları geçirmesinden kaynaklanan, gözün ağtabakasıyla ilgili bir olgu değildir yalnızca, seher aynı zamanda ışığın doğuşunun bir sembolüdür. Goethe'nin mısraları ve onların bakışı için, kendi dışındaki nicelikten başka bir şey içermeyen salt öznel ağtabaka deneyimi yeterli değildir; Shakespeare'in eylemlerle manzaralar arasında kurduğu kaçınılmaz zorlayıcı uyuma da yetmez. Aksi takdirde doğal varlıkların onun şahsiyetlerini dikkat çekici bir uyumla çevrelemesi: Romeo'nun etrafındaki yaz gecesi, Lear'in etrafındaki fırtınah fundalık, Hamlet'in etrafındaki kuzey rüzgârı ve kış, bütün o atmosferik ayla ve insanın ve eylemin ıstıraplarına bire bir tekabül eden özgül yerellik, nasıl mümkün olurdu? Her türlü yanlış anlamayı engellemek için: fiziksel olaylardaki nicel temel bütün bunlardan etkilenmez fakat nitel olarak deneyimlenebilir, estetik niteliğiyle de kavranabilir olan doğanın tamamını elbette o temel teşkil etmez. Mekanik-nicel anlayışın sınırlarının veya onun alanının kısmîliğinin idrak edilmesinin en son yol açacağı şey de, onu materyalist anlayıştan da uzaklaştırmaktır; çünkü niteliğe sıçramak, hiçbir diyalektik materyalist tasvire yabancı değildir. Bu niteliklerin fiziken kesintiye uğramayıp estetik yansıtma düzleminde –yine değer niteliğine dönük kendi potansiyelleriyle– hesaplaşma talep etmeleri de yabancılanmaz. Tam da Goethe, işte bundan ötürü –daima olduğu gibi doğa bağlamında ve hiç ikiciliğe yer vermeden– şu bağlantıyı kurar: "Her ne kadar şahsen Lucretius'un öğretisine az çok bağh olsam ve tüm iddialarımı yaşam çemberine dahil etsem de, her şeyin anası olan doğanın nazik ruhlar için nazik sesleri ve yankıları ahenktar titreşimleriyle usulca neşrettiğini, böylece sonsuz insana ebediyet ve sonsuzluk hissini paylaşmayı nasip ettiğini görmek beni her seferinde çok sevindirir ve canlandırır" (*Briefwechsel mit F. Stolberg*,[665] 2 Şubat 1789). Böylece, manzara hümanistleri diyebileceğimiz sanatçıların, bu vasıflarıyla hiç de öznel-idealist veya gayrı ihtiyarî insan-merkezlileştirici olmak zorunda olmayıp doğa meselelerinde her şeyi salt nicelik, *pars pro toto*[666] saymaktan daha somut, daha nesnel olabilecekleri ve çok defa da öyle oldukları, en gılhgışsız biçimde açı-

665 F. Stolberg'le mektuplaşma.

666 Bütünü temsil eden parça.

ğa çıkar. Azametle kaynayan dünya imbiği, meyvelerinden de tanınabilmeyi ister; nicellik çağında bu bilinci doğa sanatı taşıyordu. Devam edelim: sadece teşhir edilmesi değil, önemli unsurlarının açığa çıkarılması ve düzeltilmesi gereken arka plan, doğa mitolojilerinin bir zamanlar aşırı ruhlandırdığı ama bir yandan da anlamını korumasını sağladığıdır yine. *Hıristiyanlığın* da vaftiz ederek, en azından yenide vaftiz ederek doğa mitolojisinin hükümlerini devralmış olması şaşırtmaz o zaman bizi; bütün bayramlarının temelinde o mitoloji vardır. Hıristiyanlığın doğanın ilahlaştırılmasına karşı açtığı savaşa rağmen böyledir bu: eski semaya karşı yeni sema için verilen bu savaşta, doğada yüceltilen eğilimler ve unsurlar, yani bir müttefik görüyordu. Nitekim Augustin doğanın suretlerinde, bilhassa güzel olanlarında, selâmetin neredeyse biçimlendirilmiş bir sezgisine varmayı öğretiyordu: "*ut, pro eo quod nosse non possunt, quasi innotescere velle videantur*"[667] (*De civ. Dei* XI, 27). Schopenhauer bu öğretiyi kendi sanat felsefesine dahil etti, Wagner'in Kutsal Cuma tiyatro sihri ona dayanır, lakin kilise bayramlarının hepsi Augustin'de önce sanki doğa da kutlamaya katılıyormuş gibi tertiplenmiş ve sürdürülmüşlerdi. Gündönümü gecesi kutlanan St. John Yortusu ve yılın en uzun gecesinde kutlanan Noel Yortusu böyledir; o gece yarılarından yeni güneş doğuyordur. Her ne kadar İsa'yla beraber, doğal olmayan, dünyanın dönüşüne karşıt bir ışığın başlangıca, Chesterton'un güzel sözleriyle gece yarısı birden çalmaya başlayan çanların az evvel kazanılmış bir muharebenin toplarını andıran bir gök gürültüsü sedasıyla gürlediği bir ışığın başlangıcına yönelinmesi gerekiyorsa da, Noel yine mutlaka dışsal doğayla, dışarıdaki karanlığın içinde ışığın kıvılcımlanmasıyla bağlantı içinde, dış doğa manzarasının ortasındaki bir yuva gibi idrak edilmiştir. Ona ön gelen vuslat,[668] büyük şehirlerin doğayı görüş dairelerinin çıkardığı zamana dek, aynı zamanda bir doğal döngünün evresi olarak düşünülmüştü, Beytüllahim mağarası da nasıl onun doğacağı mekân olarak yeni dünyada yer alıyorsa, aynı zamanda infilâk edeceği mekân olarak eski yeryüzünün altında yatıyordu. Mağaradaki ahırın üzerinde sabit duran ve İsa'nın Pas-

667 Böylece, bilmek istiyor göründükleri şey, bilemeyecekleridir.

668 Hıristiyanlıkta Noel arifesinde İsa'nın doğumunun beklendiği hafta, *Advent*.

kalya'da dirilişinin alâmeti olan yeni güneşi simgeleyen yıldız da bunun parçasıdır. Zira Paskalya Yortusu'nda da doğanın orta yerinde yeni bir doğanın gelişi kutlanıyordu; böylece yortu tuhaf biçimde ikili bir ilkbahar bayramına dönüyordu, doğanın hep *şeffaflığa* elverişli göründüğü şeffaf bir bayramdı. Kış mezarı açılıyor, kurumuş ve donmuş dünya, pagan mitosunda bitki tanrısının, Hıristiyan mitosunda ise muzaffer İsa'nın beklendiği dirilişi idrak ediyordu – tamamen doğada olup bitiyordu bu, ama artık eski doğanın döngüsü içinde değil. Eski Hıristiyanlık yalnızca paskalya pazarını değil, kendine mahsus bir vuslat sabahlamasıyla, paskalya gecesi arifesini de kutlardı: İsa'nın nihaî mahkeme için vuslatı o gece beklenirdi. Demek, Hıristiyan paskalyasında gerçi ilkbahar güneşininkinden farklı bir şafak selâmlanıyordu ama dışsal doğanın işaretlerinden sanki bizzat semboliklermişçesine istifade edebilen bir şafaktı bu aynı zamanda. Coşkusu ve çözümü *anima mea* olan Hıristiyanlık, esas paganhğa karşı olduğu gibi tüm astral mitosa karşı da tavizsiz katılığını korudu, buna rağmen böyle uygun düşen unsurları devraldı. Bu devralış asla bir tavizden ibaret değildi (hele Noel Yortusu, çok sonra meydana geldi, Ön Asya güneş kültleriyle bağlantısı yoktu, ancak 4. yüzyıldan sonra Roma'da kutlandı), Hıristiyan takviminin içine daldığı, üzerine çıkarak ve eskatolojik biçimde bağlandığı bir hareketi ve doğadaki bir gizilliği anlamlandırma isteği vardı burada. Fakat bütün bunlar ancak fırtınanın, gece yarısının, şafağın, günün vakitlerinin, mevsimlerin, manzara suretlerinin reel-ütopik şifreler ortaya koymaları halinde mümkündür, bu şifreler Hıristiyanlığın ve doğa mitolojisinin, eşduyum olarak insana ama aynı zamanda anahtar olarak insana dayanarak, hümanistçe, kendilerini doğanın şifresini çözmekle yükümlü görmelerini sağlıyordur. Lakin *bu şifrelerin* de başında *bir Summum bonum'un şifresi* vardır; doğal güzellikte onun en yüksek imgelerini düzenlemiş, doğa mitolojisinde "gece yarısı, en parlak ışığıyla", gizemlerin sırlı yeni güneşine uyarlanmıştı. Verili anlamlandırmaların ve okuma denemelerinin nihayet uygun bir eleştirellikle, kaynaktan fışkırışıyla bizzat kaynaktan çıkanın niteliksel şifrelerini açığa çıkartan diyalektik-maddî bir süreç içinde hakkını veren yeni, maddî bir işaret öğretisinin makamı vardır burada. Bu arada

onun içindeki gereğinde anlamlandırılacak olanın örtüsü o kadar az aralanmıştır ki, bir art dünyada veya üst dünyada tamamlanmış halde duruyor olmak yerine zaman olarak sadece gelecek, suret olarak sadece reel şifre, gerçeklik derecesi olarak sadece gizillik vardır elinde. Lakin doğal güzellikte, doğanın mehabetinde, doğa mitolojisinde, bayramların manzarasında hep işaretler vardır: bütün bu tanıklar ve işaretler yine bir *nihaî figür* istikametinde birleşirler.

Yol üzerinde tanıklar aramak keza sadece sezilen izlerle sınırlı değildir. Zira izler manzarada salınanla, bayramın ona tekabül eden *état d'âme*'ıyla[669] ve doğa-temelli zamanıyla sınırlanmaz. Dışarıdaki *katılığın* burada da cevabı vardır, tıpkı sanki doğa sahnesinin kendisi mühürlü işaretlerle tasvir edilmişçesine. Hiçbirisi dünya zemini üzerinde insanî hatlar ve çehreler sergilemekten ve taslaklarını çizmekten geri duramayacak işaretler... Bu işaretler bilhassa veciz imgeler olarak belirirler, bu şey-imgelerinin her biri hem kendi kendisini hem de ondan uzatılan çizgi üzerindeki bir başka şeyi ifade eder. Bu uzatma çizgisinde ifade edilenin mecazî, alegorik, insanın kendi uzatma çizgisinde fazlasıyla sembolik bir etkisi vardır. Onun yeri şeylerin diyalektik olarak parçalandığı yüzeylerde, yani deyim yerindeyse şeylerin kendi kendileri olmaktan çıkıp suretleri oldukları yerdedir. Mecaz, daha doğrusu böyle tuhaf bir biçimde ruhsal veya toplumsal bir muhtevanın şeysel olanla eşlenmesini mümkün kılan mecaz, işte bu kırılma noktasında mukimdir. Bir "anlama", tercihen anlaşılır biçimde tamamlanmış ama yine de anlamlandırıcı kenarlarla çerçevelenmiş bir anlama "sembol" atfeden alegori, burada mukimdir. Keza çok anlamlı alegoriden farklı olarak tamamen tek anlamlı biçimde bir nesnenin reel örtülülüğünü tanımlayan sembolizm, şeylerin diyalektik açıklığına yerleşmiştir; çünkü her reel sembolizmi temellendiren etmen o anlamın kenarlarında yaşar: gizillik. Sembollerle alegorileri birleştiren, her ikisinin hakiki reel şifreleri olarak, *nesnel-ütopik arketiplerin* onların içinde işliyor olmasıdır. "Esaslar" bölümünde formüle ettiğimiz gibi (bkz. *Umut İlkesi*, I. Cilt, s. 207-8): "Bu türden arketipler zaten sadece beşerî malzemeden oluşmuş değildir, ne Arkaik'ten ne de daha geç ta-

669 Zihin hali.

rihten ibarettirler; bizzat doğanın kendisinde olan ikili yazıdan bir parça vardır bunlarda, bir tür reel şifre ya da reel sembol. Reel sembol, reel nesnedeki anlamın, sadece onun insan tarafından kavranışı bakımından değil henüz kendi kendisi açısından da örtülü olduğu bir semboldür. Demek, pekâlâ nesnede ve nesne aracılığıyla anlamlandırılan, fakat henüz nesnede aşikâr hale gelmemiş olanın bir ifadesidir; insanî sembol imgesi ona vekâlet ve onu tasvir edebilir sadece. Hareketin çizgileri (ateş, şimşek, ses şekilleri ve saire), müstesna nesnelerin suretleri (hurma formu, kedi formu, insan yüzü, Mısır kristal formu, gotik orman formu vesaire) bu reel şifreleri tanınır kılarlar. Dünyanın koyu damgalı bir bölümü, matematiği ve felsefesi henüz eksik bir nesne benzeri semboller grubu gibi görünür böylece." Bir reel semboller tablosu, damgalı bir katılıktan, diyalektik süreç (ifade ve biçimlendirme deneyi) içinde oluştukları oranda bir yığın karakterden meydana gelirdi. Bu nedenle sadece mekanik-düzleyici bir dünya imgesiyle ulaşılamaz onlara, malzemelerini ilgili-etkilendikleri doğa duygusuyla, genel olarak doğayla olan niteliksel-değersel dolayımla paylaşırlar. Nesnel kategoriler veya varoluş biçimleri bu tabloda yine Rönesans'ın –henüz niceliklere indirgenmemiş ve niteliksel belirlemeleri eksik– Pisagorculuğunda işaretlerin tanımlanmış olduğu şekilde belirirler. Çokluklarıyla, yol üzerindeki tanıkhkların suretleridirler ve bu halleriyle tamamen, 'varoluş içinde kendi benliğini kazanmasını' cisimleştirdikleri diyalektik sürece batmışlardır. Fakat bu reel semboller, doğal güzellikteki, doğa mitolojisindeki, Hıristiyan bayramlarındaki ve benzer ahenklendirmelerdeki işaretlerden çok daha bağlayıcı, çok daha tashih edilmiş biçimde, daha ziyade davanın oradaki kazanımlarını tanımladıklarından, bunu kaydedilebilir biçimde tanımladıklarından, çok daha yaman bir biçimde olumlu ültimatomla ve onun mayalanan-gizil suretiyle ilişkilidirler. Bu nedenle böylesi işaretlerin nihayetinde yine *krallık figürü* gibi en yüksek reel sembollerle sahiden en yoğun tanımlananlar yer alır. Ancak reel sembollerin tüm dünya *çokluğu* da böyle bir *Ithaka*'yı[670] işaret eder; yolcunun Bilinmez'ine de hedefe de varılan yerdir orası.

670 Odysseus'un yurdu.

## *Niteliklerin sayısı ve şifresi; doğada en yüksek iyinin anlamı*

> "Doğa güzel biçimleriyle bize tasvirî olarak hitap eder ve onun şifre yazısını çözme yetisi bize ahlâk duygusuyla verilmiştir."
> – Kant

Ölçülebilir olan, böylelikle seda dolu olmaktan çıkmaz. Sadece dış hatları, hatta tam da onlar, ses verebilir – kadın vücudu gibi mesela. Her harita, nehirlerin, dağların, bilhassa sahillerin çizgileri, kendine mahsus bir yaşamı yansıtır; halıya benzer, soyut, yukarıdan görülen bir yaşam. Halının kendisi parıldayan kısaltmaları dile getirir, üzerindeki çiçekler, hayvanlar, yerler, yollar Şarkî runik işaretlere dönüşmüştür. Dışavurumcu, kübist, sonra gerçeküstücü resim denemeleri, uzun zamandır ilk defa, hayal kırıklığına uğramış dış çizgilerin ne demek olduğunu anlamamızı sağlamıştı. Dünyayı bir resimli bulmaca olarak görmenin ve onu doğal değil de bu suretinde teşhis etmenin ne demek olduğunu anlamamızı... İç içe geçişler ve ışın demetleri, eğimler ve kademeli boyanmış yüzeyler, yaşantının gerçekliğinde olduğundan farklı, nitelendirilmiş bir mekânı keşfetmemizi sağlıyordu. Gündeliğin bağlamı parça parça bozuluyor ve onun yardımıyla, her şeyin dış hatlarına veya ağzına, resmini veya fizyonomisini *ele veren* bir söz oturtuluyordu. Soyut denen resmin basbayağı nesnesiz bir biçim oyununa dönüşerek yozlaşmak yerine şeyleri ana çizgilerine indirgediği veya basitleştirdiği yerde oluyordu bu. Bu resmin özünün Picasso'nun dışavurumculuğuyla veya onun doğrudan doğruya yaslandığı Cézanne'ın (ölçü ve ağırlıkları titizce hesaplanmış) geometrikliğiyle sınırlı olduğunu düşünmeyin. Özün daha yakın olduğu yer, hakkınca, Rönesans'ın yeni-Pisagorcu, yeni-Platoncu figür inancıdır; Rafael bunun naif, Dürer duygulu örneğiydi. Dürer'in "Dünya figürlerle doludur" demesinin teorik ifadesi Vasari'de şöyledir: "Resim birçok şeylerden bir genel hüküm çıkartır (*giudizio universale*), bu ölçüleri son derece intizamlı olan doğadaki şeylerin bir biçimine veya fikrine benzer. Çizerek tasvirin yalnızca insan ve hayvan bedenlerinde değil bitkilerde,

resimlerde ve heykellerde de hem bütünün parçalarıyla orantısını hem parçaların birbirlerine ve bütüne orantısını tespit edebilmesinin nedeni budur" (karş. Panofsky, *Idea*, 1924, s. 33). Bu orantı yalnızca yeni ve çok defa salt biçimci anlamıyla biçimsel değil, eski Aristotelesçi-skolastik anlamıyla da biçimsel sayılıyordu; böylelikle içeriksel-tözsel sayılıyordu. Aynı zamanda değere ilişkin olduğu kabul ediliyordu; kendi içinde dengeli ve anlamlı insanî figür, Alberti'deki *concinnitas*,[671] Pacioli'deki *divina proportio*,[672] bütün Rönesans'ta, yeniden ele alınan Pisagor'dan türetilen bir etik timsal sayılıyordu. Uyanan burjuvazinin hesaplamaya olan ilgisi olmasaydı Pisagor'un da yenilenmemiş olacağını ayrıca behrtmeye hacet yoktur – ama bunu ötesinde, rakamları ve figürleriyle *doğadaki bir yazının* varlığına iman, şaşırtıcı biçimde devam etti. Matematiksel doğa bilimin kurtuluşunu sağlayan ve sonra tüm nitehklerini reddederek onu bilimsel açıdan öldüren de aynı imandır. Yine de Gahlei araştırmalarının sahasını çizdiğinde, bir parça Cézanne'ı, derinlerde bir yerden de Pisagorlaşan geç dönem Platon'u işittiğimize inanırız neredeyse: "Hakiki felsefe kitabı, her zaman önümüzde açılmış duran doğanın kitabıdır. Fakat bu kitap alfabeninkinden farklı harflerle yazılmıştır; onun harfleri üçgenler, dörtgenler, daireler, koniler, küreler, piramitler ve başka geometrik şekillerdir." Galilei'de bu figürler nitel bir karakteri de tamamen yitirmemişlerdir, o karakter, hesapçılığa değil doğal fizyonomiye katkıda bulunmak isteyen veya ellerinden öylesi gelen Alman Rönesans düşünürlerinde yaşamaya devam eder. Hatta Paracelsus bitkilerde ve metallerde, bilhassa şifalı olanlarında, biçimlere benzeyen şifreler arıyordu; geniş kapsamıyla "işaret sanatı" diyordu buna. Bu, şeylere, evvela biçimlerinin özgüllüğüne kayıtsız kalmayıp onların "doğalarını" ifade eden, aynı zamanda bu "doğaların" kendi aralarındaki ve her şeyden önce insanla ve onun parçalarıyla (düşmanca veya uyum içindeki) tekabüliyet ilişkilerini ifade eden adlar koyma sanatıydı. Bu öğreti, işaretlerin *tekabüliyeti* veya *uygunluğu* düşüncesiyle, aynı zamanda çok eski bir başka motife giriyordu: astral mitlerin son çocuğu olan astroloji tarafından aktarılan, "doğalar"

671 Biçimsel denge ve ahenk.

672 Kutsal orantı.

arasında duygudaş-ahenkli bağlantı motifi. "Yeryüzünde demir neyse", der Paracelsus *Paramirum* kitabında, "insanda safra, gökyüzünde Mars" da odur: böylesi astrolojik tekabüliyet, şey arketiplerini evreni yukarıdan aşağıya, aşağıdan yukarıya kat ederek bağlamlarına oturtuyor, dahası onların nesnel gibi benimsenen "analojilerine" bir temel kazandırıyordu. Yine de her "doğa"nın kendi müstakilliği saklıdır, onun işaretinin müstakilliğidir bu; müstakillik Paracelsus'ta kâh türün, kâh bireysel "karakterin" morfolojisini tayin eder. Birçok bakımdan onun öğrencisi olan Jakob Böhme, *De signatura rerum*[673] kitabında, ta da bu vurgulananlar üzerine şöyle yazar: "Doğada tek bir şey yoktur ki, içsel suretini dışsal olarak da ortaya koymak üzere yaratılmış olmasın. Bunu bu dünyanın kuvvetinde ve biçimlendirilişinde fark ederiz, özün kendisini bir mecazda doğurarak açığa vurmasında fark ederiz, yıldızlarda ve elementlerde, keza canlılarda, ağaçlarda ve otlarda da, görürüz ve idrak ederiz." Bu nesnel işaretler, aslına en yakın biçimde, türünün en eskisi olan İbrani işaret yazısıyla basılmıştı muhtemelen, fakat o zamanlar henüz deşifre edilmemiş olan (veya tamamen fantastik olarak yorumlanan) Mısır hiyerogliflerıyle de neşredilmişti. Cizvitlerin tanınmasını sağladığı Çin yazısı hakkında da kimileyin bu yönde tahminde bulunulmuştu; bu yazının yerinde ve zamanında Çin mistikleri tarafından sadece şeylerin veya şeyler karmaşasının işareti olmayıp özsel bir işaret olarak ilan edilmiş olması, bu tahminlere elveriyordu. Çin harflerinden (bunların anlaşılması, manidar biçimde, Çin dilini bilmeyi gerektirmez) Taocu resme dolaysız bir geçiş gerçekleşmişti, bu resmin mistik Cang-çu tarafından "özlerin ifadesi olan karakterlerin bereketli ülkesi" diye methedilebilmesi, işaretler öğretisine pek uzak düşmüyordu. Leibniz bile buradan hareketle, takip ettiği "*Characteristica universalis*" planı doğrultusunda, Çin yazısını böyle bir "işaret sanatı" olarak değerlendirmek istemişti. Paracelsus ve Böhme'ye dönersek, onların işaretler öğretisinde en sanatsal ve kapsamlı gelişme, doğrudan yeni Pisagorcu geleneğe dayanarak Yahudi ortaçağında sağlanmış ve Reuchlin vasıtasıyla Rönesans'a aktarılmıştı. İbrani harfleri ve onlara tekabül eden sayı değerleriyle ifade edilen, Kabala'nın işaret öğretisidir bu. Harf-

673 Şeylerin işaretleri/alametleri.

ler ve doğal biçimler (bilhassa *İncil*'de anılanlar) burada yaratımda bir aradadırlar: nasıl harflerin biçimleri düşünen tinin iç kuvvetlerini tanımlıyorsa, doğal biçimler de yaratıcının saklı kuvvetlerini duyuruyorlardır. Kabalacı öğretinin şu sözünün sebebi budur: "Binah (tanrısal zihin); harflerin yolları ona gömülü, tüm teferruatın ve tüm türlerin biçimleri, her bir otun ve her bir mineralin biçimi ona gömülüdür; bu resimlerin yolları, kutsal adın üç harfinde mündemiçtir" (Molitor, *Philosophie der Geschichte oder über Tradition*,[674] II, 1834, s. 249). Bu öğreti elbette yeni Pisagorcu aydınlatmacı özünden çıkıp hoyrat olduğu kadar pedantik sayı ve harf mistisizmine dönüştü, fakat arkasında daima Pisagor vardı. İlk defa onun okulu, sayıları hem sayma birimleri olarak nümerik-nicel, hem de her şeyden önce nicel-değersel olarak kavramıştı. Nitel bakımdan sayılar, tek veya çift olmalarına göre, değer veya değer taşımayan diye kabul ediliyordu: tek sayılara sınırlılık, teklik, hak, erillik, ışık, iyilik, çift sayılara sınırsızlık, çokluk, sol, dişillik, karanlık, kötülük tekabül ediyordu. *Pisagorculuğun iki yanı* arasında en geç Kepler'den itibaren açılan gedik veya yarılma, ancak yeniçağda devreye girdi. O zamandan beri sıkı bilimsel olan asıl matematiğin geliştiği nitel yanla, "kutsal matematik" denen şeyin yurdu olan biçimsel-nitel, sembolik yan arasında... Bu ikincisi, sadece hesaplama işlemleriyle ve ona tekabül eden niteliksiz dünyayla alakadar olanın dışında, başka bir toplumsal temel üzerinde serpilmişti. "Kutsal matematik" nihayetinde, beşiğindeyken Pisagor'un kulağına okumadığı bir yöne gitmiş, rakam mistisizmi üzerinden giderek daha fazla batıl itikada batan bir ruhlar dünyasına tutturulmuş, sadece eskiden beri olduğu gibi biçimlerdeki fikirlere değil, hayalâtın yüceltilmesine bağlanmıştı. Nerede kaldı ki, bireyselleştirilmiş ve nitel bir biçim öğretisini, hele yaşayarak, gelişen ve kalıplanmış biçimlerin bir morfolojisini içeren bir programın kendi *Mathesis*'inde[675] meşruluk kazanması mümkün olsun. Böylece, Pisagorculuğun öteki yüzü olan *sayısal ve biçimsel 'ne'lik*, yalnızca hatıra veya anlaşılmamış bir alan olarak kalmıştır. Şiirsel, en iyi ihtimalle şiirsel bir zeminde mecazların, alegorilerin ve sembollerin, keza barok ti-

674 Tarih felsefesi veya gelenek üzerine.

675 Öğrenim, öğrenme.

yatronun onları kullanarak mükemmelleştiği anlam amblemlerinin yer aldığı bir alan (karş. W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1928, s. 155 vd.). Tieck, "Rün dağı" masalında, fısıldayan anorganik doğanın bir tür *Mathesis*'ini, dağda ona verilen levha olarak tasvir eder: "Levha değişik renkleri ve çizgileriyle acayip, anlaşılmaz bir figür teşkil ediyor görünüyordu... Levhayı elledi ve anında görünmez biçimde onun içine nüfuz eden figürü hissetti." Novalis, şiirsel olmayan suretiyle de işaretler öğretisinin izini tekrar bulmaya yaklaşmıştı; yalnızca görünüşte anti-hümanist, sadece görünüşte astral-mitsel olan şu tuhaf cümleyi boşuna yazmamıştır: "Taşlar ve maddeler en yücedir, asıl kaos insandır". Hatta bu kaosun doğal çizgilerini, fantastik bir şekilde, insanların gideceği yollarda da görüyordu: "İzleyen ve mukayese eden, şaşırtıcı figürlerin oluştuğunu görecektir; dört bir yanda, kanatlarda, yumurta kabuklarında, bulutlarda, karda, kristallerde ve taş oluşumlarında, buz tutan sularda, dağların, bitkilerin, hayvanların, insanların içlerinde ve dışlarında, gökyüzünün ışıklarında, katran ve camın el sürdüğümüz ve boyadığımız yüzeylerinde, mıknatısa yapışan çubuklarda ve tesadüfün tuhaf konjonktürlerinde gözümüze ilişen o büyük şifreli yazıya ait görünen figürlerdir bunlar" (*Werke, Minor*, IV, s. 3). Bir yığın nesnel temelli alegoriden biri olmakla beraber, bir analoji inşasıdır bu, başka da bir şey değildir pek; her analoji gibi, şey biçimleri arasında kurulan bir tekabüliyetin bakiyesidir, ancak bu münasiplik fikrinin yöntemsel arka planı çökmüştür. Zira bu arka plan, Paracelsus'ta olduğu gibi fark edilir hale geldiğinde, astrolojiydi, işaretlerin duygudaşlığa dayanan bir bağlamıydı; bu artık bitmişti. Lakin muazzam fizyonominin kendisi veya Rönesans'ın bir kez daha azametle hatırlattığı, *Pisagorculuğun o nitel ve değersel anlamı* sona ermiş değildir. Bu nümizmatik diyebileceğimiz değer dizisi de, astroloji yerine *en yüksek iyiyi biçimlendirme meselesiyle* bağlantı içinde kendi düzenine kavuşur. En yüksek iyinin kendisi kadar, nitel işaretler de, bir süreç düşüncesinden başka bir yolla yöntemsel olarak kavranamaz ve bunlara başka türlü yönelinemez zira durağan değildirler. Sonunda yine bir yanlış anlaşılma (örneğin "kalıplanmış biçim"in gerici kullanımının yol açtığı, ne Goethe'nin ne Aristoteles'in, hatta ne Paracelsus'un suçlu olduğu) olmasın

diye söyleyelim: doğal niteliklerdeki ve doğal biçimlerdeki ifadelere dair nitel öğreti dahil tüm bu meseleler, elbette tahlil edilebihr nedensel-diyalektik olaylara zıt değil, onların ortasındadırlar, meselelerin münhasıran gerilim biçimleri, diyalektik-maddi *süreç* figürleridirler ve önlerinde gizilliğin *tamamlanmamışlığı* durur, onunla çevrilidirler. Tam da bu nedenle nesnelliğin katılığı veya biçimlerin katılığı, Pisagorculuğun diğer dünyasının varisi olarak, nihayetinde gerçekten biçimlendirici bir matematik talep eder. Geliştirilmiş tek matematik olan nitelikten arındırılmış matematik yerine nitel sıçramalar ve biçimlendirmelerin, hatta gizil nihaî biçimlerin matematiğini ister; çünkü ne diyalektik ne Süreç figürü, öz, Yenilik ve gizil Azamî olmaksızın var olamazlar. Fakat o zamandan beri bilimselleşen matematik –kapalı tümdengelimler sistemi grubu olarak–, diferansiyel hesaplarında bazı diyalektik hatların varlığına rağmen, oluş halinin sorunlarıyla alakadar değildir. Uzun süredir özle ve onun inşasıyla alakadar değildir, hele hiyerarşik bir yapıyla hiç alakadar değildir – bu türden bazı yeni ilişkilere girmesine rağmen (projektif geometrik renk bütünlüğünün kurulmasında, hatta Speiser'de grup teorisinin tezyinata uygulanmasında olduğu gibi). Bilimsel hale gelen matematikten oluş meselesine (eşitsiz bir denklemle ifade edilir) hatta *özün* dünya çapındaki hiyerarşisine geçişler gerçi her zaman olmuştur; bunun en etkileyicisi işte Kepler'in devasa ses figürleri dünyasıdır. Zaten Pisagor'da biçimle değerin anlamının, hatta değer teorisinin birliği verih değil miydi! O birlik, alegorik amblemler, hatta nesnel reel semboller düşüncesini dönüp dolaşıp bir işaretler öğretisiyle birleştirir. Hatta bir tür yeni Öklidci işaretler öğretisinin meselesiyle birleştirir ama bunu öyle yapar ki, temâşâ/tefekkür uzamı, nitelikleri ve biçimleriyle tamamen terk edilmeyip bütün işaretleri çevreleyen ütopik *anlam kıyılarına* dönüştürülür. En yüksek işaretin, yani bütün anlamların yönelinen sonunu işaretleyen işaretin biçim sorunuyla ilgili olarak; kendi üzerine kapanan, böylelikle başka bir şeyi de anlamlandırmayan, anlamsız olan bu nihaî işaret, en yüksek iyi olarak işaretler öğretisine de hükmeder. En yüksek iyiye yönelen biçim öğretisidir bu, ütopik-ahlâkî aydınlanmayı sağlayan türden diyalektik deneyci çizgiler çekerek ifade eder kendini.

Bu oluşumların hepsi, karmakarışık olmuş bir uzamdan dışarı çıkmayı sağlamaya çalışırlar. Bir şeyler vuzuh içinde düzene girer, çok defa gayet basit, bir eğri, bir daire gibi, çok defa ışığın çalılıklar arasından parlaması gibi. Soyut denen resim, belirttiğimiz gibi, böylesi mevcut veya mevcudun içinden kendini öne çıkartan suretlere tekrar duyarlı olmamızı sağlamıştır. Böylesi denemeler bazen ne denh oyunbaz ve kötü anlamda soyut görünseler de, canlı veya reel-mümkün şifrelerle dolu küreden beslenirler. Zaten başarılı olmuş her sanat, biçim oluşturan yanıyla, salt sanat zevki sunmanın veya o zevkin kendisi olmanın çok ötesinde, şifre sorununa katkıda bulunmuştur. Yunan sanatında tuhaf biçimde yaşantı gerçekliğine yakın ve organik olmuştur, Mısır sanatında kristal tarzında, Gotik sanatta ise bir tür üst-organik, üst-kristalsi inşa sembolüyle. Mümkün nihaî figürle ilgili, yükümlenmenin sadece etrafında dolaşan bir verih ifade bile yoktur tabii. Aksine, böyle mutlakhğı yoklayan her işaret nihayetinde içeriğini ilkin sırf özel olarak, yani *Figura perfectionis*'in[676] ütopik açıdan azade olduğu kötülüğe atıfla ifade eder. Yaşamda en yüksek iyiye nasıl ancak anti-baskı, anti-kader, anti-ölüm belirlenimleriyle yönelinirse, onun işareti meselesinde de –tam tekabüliyet içinde– anti-labirent belirlenimi vardır. En uç sükûn girişimiyle ilgili, Buda figürüyle veya yüksek yaşam bakımından bizzat kralhk figürüyle ilgili, erişilmiş olan, başarılmış olan, yörüngesindekilerle birlikte mutlak emin olan budur, sadece budur, denecektir mesela. Başarılmışın yörüngesinde dönenlerin hepsi öyle teşekkül etmiştir ki, anlamının içeriği en nihayet tatmin sağlasa da kendi içinde daha ötesine dikkat çeker; Hıristiyan mistisizminde (Bach'ın St. John parçasındaki arya: "Seyreyle ruhum") çuha çiçeği suretinde düşünülmüş olduğu gibi. Bunlar hep yuvaya dönüş ve vatan şifreleridir, temel ve ana meseleye dair teşebbüs edilmiş işaretlerdir. Hastalıkla, husumetle, ayrıca insandan farklılıkla birçok şeyin önünü kesen, Hıristiyanlık açısından tam krallığın (yeni gökyüzü ve yeni yeryüzünün) ait olduğu yerde duran ve orayı kapatan doğa, aynı doğa, güzelhk ve sembolizm olarak, yuvaya dönüş şifrelerine dışsal nesneler temin etmekten, şifrelere madden iştirak etmekten kaçınmaz. Kendisi de

676 Mükemmel figür.

durağan olmayıp bizzat Süreç içinde olduğu için, ayrıca doğa sürecinin öznesi hipotetik olmadığı oranda insanî öznenin dolayımlanabilir çevresine ait bulunduğu için, yeteneklidir bunu yapmaya. Doğa her şeyden önce bu nedenle, insanî amaç dizilerinden ayrı ve onlara yampiri durmakla kalmamaya da yeteneklidir, çünkü asla 'geçip gitmiş' bir şey veya insanın tarih öncesinin sözümona tortusu değildir. İnsanın yalnızca zemini değil, aynı zamanda cari çevresidir; hele yanıp yıkılmış bir harabe hiç değildir, daha ziyade henüz oynanmamış bir dramın mimarisidir. Şimdiye kadarki insanlık tarihinde, doğayı tamamen 'geçip gitmişe' çevirebilecek olan drama, en azından sonuna kadar oynanmamıştır; insanlık tarihi henüz aydınlık olmadıysa, onun aydınlatacağı doğa hiç olmamıştır. Bu nedenle doğa, geçip gitmemiştir, bizi çepeçevre kuşatan ve kaplayan doğa, içindeki onca kuluçkayla, tamamlanmamışlıkla, anlam ve şifreyle, *geçip gitmişten ziyade Doğu'dur.*[677] Doğru yeri, yani Hıristiyanlığın arzulu umudunun kral dediğini engeller ve işgal halinde tutarsa, bu aynı zamanda orada en yüksek ânın konumunda bulunduğu anlamına gelir. Onun *De nobis res agitur*'unun[678] her güzelliğinde, her sembol şifresinde doğa hem kalkar o yerden, hem de Aslolan'ın o yere ait olan görünmezlikleriyle, yücelikleriyle orayı tekrar işgal eder. Aslolan, en yüksek iyidir, olmakta olanın mümkününün, yani maddemizin en nitelikli varoluş biçimidir. Aslolanın şafağı, maddenin tüm potansiyelinde ağarır – uygun olarak nitelenmiş, biçimlendirilmiş bir nihaîye yönelir. Onun bu henüz olmamış krallık figürü, büyük tehlikelerin, engellemelerin, kuşatmaların içinden geçip, doğru yolun bütün figürlerine hükmeder ve Aslolan yönelimi itibarıyla onun içinde biçimlendirilmiştir – sevinç gibi. *Bunlar en yüksek iyiye yönelimin sınır belirlenimleri ve insanî arzunun mutlağına yönelen her düşüncenin sınır kavramlarıdır.* Özleri itibarıyla esastan ücradadırlar, "Yahudilere tökez, milletlere [paganlara] akılsızlık"tır,[679] fakat dünyada yakılan ilk ateşten beri Azamî'ye ve dünya üzerinde vaz'edilmiş birinci amaca aittirler.

---

677 Doğu'nun Almancadaki eski karşılığı, yani "Şark" anlamında *Morgenland*, düz çeviriyle "sabah ülkesi" demektir.

678 Sorgulanan konu, kendimiziz.

679 *Yeni Ahit*, Korintoslulara 1. Mektup, 1, 23.

# 55
# KARL MARX VE İNSANLIK; UMUDUN MADDESİ

"En kısa çizginin her zaman en düz yol olduğu doğru değildir."
– Lessing

"Mevcudu tasvir etmek yetmez, arzulananı ve mümkün olanı düşünmek de gerekir."
– Gorki

"Çağımızın büyük hakikati (bunun idrakinin kendi başına bir yararı olmaz ama onu idrak etmeden de kıymeti olan başka bir hakikat bulamayız), üretim araçlarındaki özel mülkiyet şiddete dayanarak sürdürüldüğü için kıtamızın barbarlığa batmasıdır."
– Brecht

## *Doğru mimar*

Salt arzulamak kimseyi doyurmamıştır bugüne kadar. Eğer şiddetli istekle birleşmezse arzunun kişiye hiçbir yararı olmaz, hatta onu zayıflatır bile. Bununla beraber isteğe neler yapılabileceğini gösteren keskin, dikkatli bakış olmalıdır. Bütün bunların açığa çıkması için, bireyin, somut kişinin kendi hissesini fazla ciddiye almaması da lâzımdır. Kendisini küçük burjuvaca önemsememesi gerekir, yani burnundan ilerisini görmez ve görmek istemez olmamalıdır. Böylesi *daralmış* insan, gerçi kendisini ilgilendirdikleri ölçüde ve sürece, müşterek hadiselere katılıyor hissedebilir kendini. Gelgelelim meselesi halledilmeye görsün, derhal iyice özel alanına ve kendi haline çekilir. Ona tamamen dışsal görünen ortak esenliğin kartlarını masaya bırakıverir ve tatil ilan eder. Lakin kendisine tamamen zıt kardeşleri olmadan, yani tamamen *işe gömülmüşler* olmadan bu hale gelmezdi bu tip. Ne de olsa işin esası hilafına, burjuvalıktan uzak, dolayısıyla ruhsuzlaşmamış ve şeyleşmemiş gibi de görünebiliyordur. Nitekim onun

kendi başınalığı da küçük dar bir kulübeye sığmaz, küçük burjuva konformizmiyle veya snobca özel alanda barınamaz bütünüyle, dışarıdaki bir dizi ilişki içinde çözelir. İcabında bazen kamu yararına da olsa, işin gerektirdiği sürat koşusu alıp götürür. Oradan da kendine mahsus, insanî, anlamlı pek az şey alabildiği, daha ziyade doğuştan veya mamûl hiçlik elde ettiği için, çok defa pek az sahici fayda meydana gelir. Çünkü bir topluluk genellikle onu oluşturanlardan daha değerli değildir; içinde kimsenin devinmediği telâşe nihayetinde sadece tekrara, dolayısıyla tıkanmaya dönüşür. Gerek mamûl gerek gönüllü sıfırlar toplanamazlar ve çiğnenen çökelek yayılır, pekleşmez. En beteri, bir grubun yarısı kızıllaşırken diğer yarısının küçük burjuva kalması ve bu öteki yarının, o küçük burjuva konformistinin tüm o soylu özelliklerini aktarması, telkin etmesi ve geliştirmeyi sürdürmesidir. Sadece dışsal *kitsch*'e olan sevgi yoktur orada, en özgür ve en cesur amaçlara doğru yükselişin orta yerinde insanî *kitsch*'in imali vardır, hatta bu durumda insan ilişkilerinin yozlaştırılması daha düşündürücü olacaktır. Yol kapatılmış olmaz böylelikle, elbette değil, fakat zora sokulur ve sahip olduğu tazeliği ve cazibeyi koruması yapay biçimde engellenmiş olur. Bu nedenle eğitilmiş insanların, mutluluğumuzun hakiki mimarlarının, kendilerini kaybetmeden, gayrete gelmeleri gerekecektir. Kendi yaşamlarını, bireysellik adına sadece onlara mahsus olanın kalmayacağı, haddinden fazla özel kalmayacakları bir müşterek irade ve bakışla yürüteceklerdir. O zaman mücadele ve himmet daha inandırıcı yürüyecek, ne dar hâlihazırlık ne de boş talim etmişlik bulunacaktır orada. Gülümsemeyi bilmek, özgürleşmeye yardımın bir parçasıdır ne de olsa.

*"İnsanı aşağılanmış, köleleştirilmiş, terk edilmiş, aşağılık bir varlık haline getiren bütün koşulları alaşağı etmek"*

Neydi, buna mecburiyeti olmadığını söyleyebileceğimiz insanları kızıl bayrağa doğru sürükleyen? Bu sürüklenişe sebep olan şey belki, bu kişilerin onca insanın sefaleti karşısında sıkışan, varlık sebebi bu sıkışma olan gönüllerinin sefalete elvermemesiydi. Bel-

ki de, iş âleminin faal iştirakçileri rahat rahat kârın tadına varırken egemen sınıfın bazı sessiz mensuplarının bu sefaletten ötürü vicdanının sızlamasıydı. Belki bilme iştahı da, mazbut bir evveliyatı ve geleceği olan delikanlı veya genç kızın o zamana dek üzerinde oturdukları dalın, bilimsel analizin palasıyla kesilmesine yardımcı olmuştur. Tabii öncesinde ahlâkî bir ilgi olmadan, bu tarz bir idrake varmak pek mümkün değildir. O idrake salt tefekkür düzeyinde vardıysanız ve idrak o düzeyde kaldıysa, bundan eylemli, devrimci sonuçlar da çıkarmazsınız. Sombart[680] örneğin, bir defasında, kendisine sosyalist olup olmadığını soracak olurlarsa ne diyeceğini bilemeyeceğini söylemişti. Çünkü bu soru çift anlamlıydı ona bakılırsa, şöyle ki soru sosyalizmde öznel açıdan arzuya şayan olana dönük de olabilirdi, nesnel açıdan kaçınılmaz olana da. İkinci durumda Sombart, bilimsel görüşü itibarıyla maalesef sosyalistti, ilk durumda ise, yani tavrını sorduklarında burjuvalığı nedeniyle açıkça kızıllara karşı idi – *quod erat demonstrandum*[681] ve Sombart'ın gayet güzel kanıtladığı gibi. Öte yandan, az evvel değindiğimiz gönül, hatta vicdanla ve tavırla beraber, varlıklı doğanların her durumda sınıflarına ihanet etmesine yetmez. Bizzat Marx, yayımladığı bir bildiride, salt kalpten gelerek, yani bir hayırseverin yukarıdan bakan tavrıyla sefalete savaş açan Kriege adlı bir adama karşı çıkmıştı. Marx sadece Kriege'yi hareket geçiren saike değil, aynı zamanda hem "Alman sosyalistlerinde" hem de Ludwig Feuerbach'ın bazı hümanist niyetli eserlerinde tespit ettiği "sevgiyle mayışmış gönlün buğusuna" da karşı çıkmıştı. Nitekim Feuerbach yaşlılığında İşçi Partisini desteklese de sosyalist harekete, hatta 1848 Devrimi'ne uzak durmuştu. Demek, sosyalist bilinci şimdiye kadarki toplumsal varoluşun üzerine çıkarmak için en azından gönül, vicdan ve her şeyden önce idrak *bileşimi* gereklidir. Bilincin artık öyle uzun boylu bireysel bir varoluşla uyum sağlayamaz hale gelmesine yol açan manidar zıtlık etkisi oluşur burada. Böylece adım adım, *Komünist*

680 Werner Sombart (1863-1941), sosyal politikacı devlet müdahalesini savunan çizgileri nedeniyle Marksist sosyalistlerce "kürsü sosyalistleri" diye adlandırılan düşünce hareketinde yer aldı. Kapitalizm eleştirisini giderek antisemitist ve milliyetçi bir rotaya oturttu. Nitekim "Muhafazakâr Devrim" muhitine katıldı ve nasyonal sosyalistlere 'akıl vermeye' çalıştı.

681 İlerde gösterileceği gibi.

*Parti Manifestosu*'nun tarif ettiği ve sadece psikolojik açıdan değil, nesnel olarak da açığa çıkan durum meydana gelir: "Nihayet, sınıf mücadelesinin sonucuna yaklaşıldığı zamanlarda, egemen sınıf içindeki, tüm eski toplumun içindeki çözülme süreci öylesine şiddetli, öylesine keskin bir karaktere bürünür ki, egemen sınıfın küçük bir kısmı kopar ve devrimci sınıfa, geleceği elinde taşıyan sınıfa bağlanır" (*Komünist Parti Manifestosu*, Dietz 1950, s. 19). Ne var ki, genç entelektüellerin en iyilerinin sınıflarından kopması tehdidi, enkaz manzarasının, geleceğin manzarasının ve insaniyetin özel etkisiyle, buna karşı görevlendirilmiş savunma hareketini de büyütür. Bu savunma hareketlerinin en kuvvetlisi faşizmdi ama ondan önce de daha ince sislemeler vardı, onun etrafında da oldu, faşizmin ardından da yeniden çiçek açıyorlar. Hepsinin görevi, sosyalizmi benimsemeye dönük itkileri reaksiyonerliğe saptırmaktı; Marx buna rağmen saklanması mümkün değilse bile en azından iyice küçültülecek ve bilhassa, *incredibile dictu*,[682] devrimcilikten arındırılacaktı. Sözgelimi Kierkegaard'ın veya Pascal'm düşkün bir akrabası gibi sunulacaktı; böyle sunulunca da esasen "iktisadi isyancı" değil de, uslu duran biri[683] sıfatıyla görülmeye değer olacaktı. Nitekim kendisi de kızıl bayrağı perdelemekte gayet tutarlı olan Knittermeyer adh bir varoluşçu, "onun eserine sadece bugün komünist ideoloji diye sahnelenen şeyin günahını yüklersek" Marx'a "layık olamayacağımızı" bildiriyordur. Bizzat Heidegger, "Hümanizm Üzerine Mektup" adlı *lucus a non lucendo*'da,[684] en azından Nazizmden arınma döneminde birilerini iğdiş edebilir veya birilerinin başını vurabilirken, buna rağmen veya tam da bu nedenle daha bir temâşâya açık hale gelen Marx'ı neredeyse hami edasıyla okşayabiliyordu. Ama buradan da çıkan, gönül, vicdan ve aynı zamanda nesnel idrak arasındaki, entelektüelleri çok defa sollayan hısımlığın, Marx'ı aşılmaz kılmasıdır. Hakiki Marx, kızıl entelektüelliğin yolu için gayet emin bir timsal oluşturur çünkü: bu, *kendini eylemde kavrayan insanlığın* yoludur.

---

682 Söylemesi imkânsız.

683 Eski Ahit, Mezmurlar, 35, 20: "... memlekette uslu duranlara karşı hileli sözler düşünürler."

684 Aydınlatmayan ışık.

İnsanlık, insana mahsus ve asla gevşek olmayan bir çaba olarak çıkar eylemde, erkenden ve görünür biçimde. Hem bizzat tahrik edilen, kendini insan olarak hissettiğinden, hem diğer insanlar da keza insan olduklarından ve çoğunlukla köpekler gibi muamele gördüklerinden. Böyle eziyete uğrayanlar herhangi bir merhamete dahil edilmezler bundan ötürü, aksine asıl tahammül etmenin kendisi, aşağılananlara ve hakarete uğrayanlara gayrıinsanî davranmaktır. Münzer'in, kendilerinden kaynaklanmayan bütün şiddeti efendiler adına lânetleyen Luther'e atfettiği "düzmece iyilik", Marx'a uzaktır. Marx'a ayrımsız bir özürcülüğün pelteliğine yaraşan ve öyle olmaya da devam eden türden sahte barışçıllık da uzaktır. Çünkü bu tarz barışçıllığm amacı, 1918'de hele 1945'te kısmen yenilen efendiler sınıfının başına dert olacak kararlara varılmamasıdır. Marx genel ve soyut değil, *adresi belli* bir insanlığın izini sürer – yüzünü ona muhtaç olanlara dönmüş bir insanlıktır bu. İsa'nın tefecileri tapınaktan kovalarken kullandığı kamçıyı Münzer'le beraber Marx da devralmıştı. Demek onun insanlığı, tam somut insanlık olarak, pekâlâ bir gazap çizgisi de taşır, yani hangi yana döndüğüne bağlı olarak, aynı edim içinde çağrıyı içerir ve nesnel kurtuluşu arar, bulur, kurtuluşu aktarırken pekâlâ öfkeyi de içerir. Marx sefalette tüm soyut merhametlilerin ve daha da soyut ütopyacılarm gördüğü gibi yalnızca sefalet de görmez, sefaletteki infial etmeni onda gerçekten infiale yol açar ve infialin sebebine karşı etkin bir güce dönüşür. Böylece sefalet, kendi sebebini anladığı anda, bizzat bir devrimci kaldıraç olur. Marx'm, kardeşlerinin en hakirine yönelen insanlığı, işte o kardeşlerinin çoğunun o hakir halini, meydana getirilmiş hiçliğini temelinden kavramasıyla, böylece onları o durumdan çıkarmasıyla tescil edilir. Proletaryanın temsil ettiği en uç yabancılaşmanın sıfır noktası böylelikle diyalektik dönüm noktası haline gelir; Marx tam da bu sıfır noktasının hiçliğinde evrenimizi bulmayı öğretir bize. Kapitalizmin had safhaya vardırdığı yabancılaşma, gayrıinsanîleşme, şeyleşme, bütün insanların ve şeylerin mala dönüşmesi: Marx'ta tüm bunlar eski düşmandır ve bu eski düşmanlar kapitalizmde, nihayetinde kapitalizm olarak, şimdiye dek görülmedik bir zafere ulaşmışlardır. İnsanlığın kendisi, gayrıinsanîleşmeye doğuştan düşmandır; Marksizmin zaten

kapitalizmin doruğuna vardırdığı gayrıinsanîleşmeyle onu ortadan kaldırana kadar mücadele etmekten başka bir şey olmaması bakımından, *e contrario*, sahici Marksizmin gerek itkisi gerek sınıf mücadelesi gerekse hedefinin içeriği ile insanlığın ilerletilmesinden başka bir şey olmadığı ve olamayacağı sonucu da çıkar bundan. Her şey bir yana, o yol üzerindeki bulutlanmalar ve sapmalar ancak Marksizmin içinde kalınarak reel olarak eleştirilebilir ve de aşılabilirler; çünkü daha önce, yani burjuvazinin devrimci döneminde İnsanlık adına yönelinen şeyin varisi odur. Sadece Marksizm, sınıflı toplumun, sınıflı toplumların tepe noktasında da kapitalizmin, her türlü kendine yabancılaşmanın sebebi olduğunun idrakiyle, o yabancılaşmanın kurutulabilir kökünе kadar inebilmiştir. O kadar ki, proletaryanın o kökü kurutucu kudreti arttığı oranda, Marksist insanlık giderek daha geniş çemberler çizebilir; pekâlâ radikal biçimde sömürülenlerin ötesinde, pekâlâ *kapitalizmden müştereken mustarip olan herkese* erişen çemberler. Toplumsal devrimdeki kadim insanîlik nihayetinde tüm insanlığın kendine yabancılaşmasını kaldırır. Ama bu ancak büyük demokrat Georg Büchner'in formüle ettiği gibi, "Saraylara savaş, kulübelere barış"la ve Marx'm şu cümlesindeki keskin filantropiyle mümkündür: "Din eleştirisinin varacağı nokta, insan için en yüksek varlığın insan olduğu öğretisi, yani insanın ezilmiş, köleleştirilmiş, terk edilmiş, aşağılık bir varlık olduğu bütün koşulları bertaraf etmeye dönük kategorik emirdir" (*Einleitung zur Kritik der Hegelschen Rechsphilosophie*[685]). En nihayetinde şurası kesindir: Bu maddi "kategorik emir", Marx'ı ikiye bölenlerin iddia ettiği gibi asla *genç Marx*'la sınırlı değildir. Üstelik bu emir, Marx'ın daha önce "reel hümanizm" dediği şeyi materyalist tarih anlayışına aktarmasıyla asla geri çekilmiş de değildir. Daha 1845'te, *Feuerbach Üzerine On Bir Tez*'de, altıncı tez bilindiği gibi şunu tespit eder: "Fakat insanî varhk tekil bireyde mukim bir soyutluk değildir. O kendi gerçekliği içinde toplumsal ilişkilerin bir bileşimidir." Daha da önce, 1844'te, *Kutsal Aile*'nin önsözünde aynı İnsaniyeti gayet materyalistçe teyit etmişti: "Almanya'da reel hümanizmin, sahici tekil insanın yerine 'özbilinci' veya 'tini' geçiren spiritüalizmden veya spekülatif idealizmden daha tehli-

685 Hegelci Hukuk Felsefesinin Eleştirisine Giriş.

keli bir düşmanı yoktur." Gerçi Marx'ın daha sonraki yazılarında yabancılaşma terimi, yani İnsaniyetin olumsuz kaplaması biraz geride kalır, fakat sadece terim olarak geride kalır, yoksa İnsaniyetin bir davası olarak değil. İnsaniyet proletaryanın gündelik yaşamına ve proletaryayı oluşturan tüm diğer "toplumsal ilişkilerin bileşimine" dair daha sonraki tahlillerde de ölçü ayarı olarak, hüküm ölçüsü olarak kalir. Mevcut birçok örnek yerine daha geç döneme ait ve bilhassa vurucu olan birini öne çıkaralım: "Özgürlüğün krallığı gerçekte zaruret ve dışsal gereklilikler tarafından belirlenen çalışmanm sona erdiği yerde başlar; demek meselenin doğası esasen maddi üretim küresinin ötesindedir" (*Das Kapital III*, Dietz, s. 873). Zorunluluğun hâkimiyet altına alınması zemininde serpilen "insan doğasındaki zenginliğin zincirlerinden kurtulması" kuşkusuz "reel hümanizmi" geri itmez, aksine biçimsel olmayan reel haliyle onu *ayakları üzerine oturtur*. İnsaniyet sahiden mümkün kılınan demokraside kendine bir yer bulur; zaten ilk insanî ikamet yeri demokrasidir. Toplumsal eğilimin uzak hedefini oluşturan İnsaniyet, burada hüküm sürüyordur. Kötü komşularından olabildiğince kendini kurtaran ve onlarm yükünü sırtından atan, doğru yürütülen Marksizm, başından itibaren ***humanity in action***'dur,[686] insan yüzlülüğün gerçekleşmesidir. Bunun için nesnel açıdan mümkün olan yegâne yolu arar, tutar ve takip eder; sadece onun istikbalidir, kaçınılmaz ve yuvaya benzer olan.

### *Sekülerleşme ve ayakları üzerine oturtma kuvveti*

İnsanî olanı, temiz ve çetin havaya çıkartmak gerekir. Yürüyebilsin, salt içsel, uzun ve nafile vaaz edilmiş tarzın nihayet dışına çıkabilsin diye. Ama şimdi bazen, –her ne kadar şüpheli sayacağımızdan da beter yerlerde de olsa–, diyorlar ki, bunu yapmak dışarı çıkmak değil de, *aşağı düşmek*tir. Ayakları üzerine oturtulan, deyim yerindeyse attan inip eşeğe binmiş, oradan da plebyen yayalığa düşmüştür buna göre. Dahası, kutsanmış bir uzamdan saygısızca aşağı çekilmiş ve "dünyevîleştirilmiştir". Bu sonuncusuna tarihsel tezahürü itibarıyla, daha az küçümseyici bir anlamda

686 Eylem halinde insaniyet.

sekülerleşme de denir. Sekülerleşmede devlet ruhanî toprakları, malları ve hakları dünyevîleştirmiştir; Almanya'da 1648'de, daha esash biçimde 1803'te, Fransa'da 1789'da ve son olarak 1906'da. Fakat sekülerleşme de gerici bir moda tarafından, bir şeyleri ayakları üzerine oturttuğu için Marx'la ilintilendirilince pekâlâ küçümseyici bir terim haline gelmiştir. Böyle bir şey de, ayakların yürüyor olmasına rağmen, *second hand*'den[687] başka bir şey olmasa gerek, bu işi iyi biliyor olmaları gereken Amerikalıların tabiriyle. İnsan, sözgelimi veya onun mübarek yaşamı: Marx'tan evvel çok daha azametli, yüce değil miydi, Marx zembereğini boşaltmadı mı onun? Mübarek yaşam sadece mutlu bir yaşam olup çıkmadı mı – üstelik kafayı maddî mallara takmış bir yaşam? O zaman Marx, eskiden yüksek olan değerleri fazlasıyla indirimli, haddinden fazla sayıda insanın kesesine uygun bir fiyata düşürmüyor mu, diye soruyor düşüncenin banka memurları. Buna göre elde edilen de pek ucuz bir şey olmuyor mu? Böyle saçıp savuran birisi tasfiye satışlarına giriştiğinde, malların değerini bilenler tarafından, deyim yerindeyse barış ve huzur mallarının ehli vukufu tarafından bizzat olay yerinde teftişi gerekmeyecektir, iç rahatlatıcı bir şekilde. İnsanları ve onun selâmetini gerçekten seven, sahici tedarik kaynaklarına dönecek ve onları politik bir müziğin artık hiç seslendirilmediği, –dolayısıyla bozulmasının hiç ses konusu olmadığı–, yerde bulacaktır. Böylece Marx'tan kibarca yakanızı sıyırır ve yine de sabah kızılına, yeni başlangıca dair duygunuzu korursunuz. Ne var ki, bu sabah kızılı çoktan geçip gitmiş olanda yanmış, yeni başlangıç da günümüzün verimsiz denen geç vakti yerine kutsal dumanın ardında kalmış olacaktır. O zaman Marx'ın kendisi de basbayağı dekadan görünecektir, en azından kötü anlamıyla ehlileşecektir. Bir zamanlar gerici bir niyetle edipleri yazarlardan ayırt ettikleri ve ikincileri görece bayağı addettikleri gibi, sekülerleştirilmiş Marx da asfalta yapıştırılacaktır. İnsanın ve ona akraba birçok büyük şeyin ayakları üzerine oturtulmuş olmasındandır, tüm bunlar.

Bu kendi çağını küçük görme hali, tabii bunun dışında da burjuvazide hayli yaygındır. Yalnız Marx'la, elbette memnuniyetle küçültülen bu kahramanla sınırlı değildir bu küçümseme. Bat-

687 İkinci el.

makta olan bir sınıfın yorgun haliyle artık kendisinden fazla bir beklentisi yoktur; bunun en genel şiarını bir defasında Spengler sunmuştu. Şimdi "Geç vakit"ti artık, başka da bir şey değildi, bir zamanlar genç olmuş "kültür taşıyıcı ruhun" yerine, steril bir "uyanıklık" vardı sadece. Toynbee kendi "demokrasi ve bilim"ini bizzat sekülerleşmiş olarak sunup, benzer bir şümullülükle sürdürür bunu. Ona göre bu demokrasi ve bilim de, "Yunanlıların ve Romahların bizden önce ve olağanüstü iyi biçimde yapmış oldukları şeylerin ehemmiyetsiz bir tekrarından ibarettir" (*Civilization on Trial*,[688] 1948, s. 237). Mamafih tarihsel hale gelmiş de olsalar burjuva değerlerini geri çekmeleri, hem liberal geçmişi hem asıl önemlisi çağımızın *geleceğe* çağrısını tasfiye etmeselerdi, bu geri çekişe yüklenen toplumsal misyonunun ifâsına yetmeyecekti. Marksizmin de, hatta hususen Marksizmin, sadece kronoloji icabı bile, kültürün umumi sonbaharındaki konumuyla, anılmaya değer, hele ki geleceği içeren bir şey olamayacak olması, ne denli teselli edicidir? Sosyalizme duyarh veya ona meyyal bir gençlik için ne kadar cesaret kırıcıdır, böyle düşünmek! Böyle bakınca, Marx Nazilerin dediği gibi "19. yüzyılın derinlikleri" olmaz sadece, 20. yüzyılın kendisi olsa ve onu dile getirse de yalnızca geçmişi taşıyacaktır içinde, geleceği değil. Marx'ı öldürmekle meşgul antikacı işleri hâlâ da tükenmiş olmaz; çünkü bir zamanların ay ışığında parlayan sihirli gecelerinin putperestliği olmasa, kendi çağını küçümseyen tavır tamamına ermiş olmazdı. Şayet müziği bile –sedasının işitilebildiği yerde– tinsel, idealist, spekülatif açıdan sadece *daha iyi zamanların türevi* olarak sunuluyor olmasaydı, bütün kültür konserlerinin ardından gelen şu "kitlelerin ayaklanması", "aşağıların hâkimiyeti", "ayaktakımının gürültüsü"[689] bu kadar hazin görünmezdi. Böyle geçmişe ait bir ses olmaksızın ıslahat kemale eremez, mutlak sekülerleşme toplumu, kapitalizm açısından en önemli olan noktada yok edici olamazdı. Marx *Kapital*'in ikinci baskısının sonsözünde geçmiş bir şeyin ayakları üzerine oturtulmasına, Hegelci diyalektiğin kafası üzerinde durmasına nispet ettiği meşhur cüm-

688 Uygarlık Yargılanıyor.

689 Sırasıyla Ortega Y Gasset'nin nin kitabı, Edgar Julius Jung'un kitabı, Nietzsche'nin bir tanımlaması.

lelerle dikkat çekmişti: "Mistik mahfaza içindeki rasyonel çekirdeği keşfetmek için içini dışına çevirmek gerekir." Bu elbette, Alman klasik felsefesinin keza meşhur Marksist şecere tablosuyla beraber, "muhafaza ederek öteye taşımak" diye değil de sanki geri alarak, yani güya biricik mahiyetteki klasik kökenine döndürerek kurtarmak diye anlaşıldı; arkasından da Marburglu bir Kant'a veya (çok daha zayıf) Yeni Hegelci bir Hegel'e başvurarak Marx'ı o zamanlar alışılan biçimde "düzeltmeye" girişildi. Yine de burada henüz irrasyonelleştirmeye gidilmiyor, Marx idealleştiriliyordu, yani Marksizm –en kendine mahsus yanı olan proleter-devrimci kaynağını dikkate almadan– en azından rasyonel ama açıkça gayrı materyalist öğretilere sıkıştırılıyordu. Ama sonra geç dönem burjuvazisinde, özellikle Almanya'da, giderek irrasyonelleşme öne çıktı; ancak böylece maymunca taklit denen yorumlara karşı neredeyse mitsel orijinalleri kullanarak Marx'ın küçültülmesi alıp yürüyebilirdi. Bunun sonucunda bir zamanki Kantçılaştırmanın veya Hegelcileştirmenin yerini, bir tür intihal ithamıyla, Marx'ı yok etmeye dönük radikal bir girişim aldı. Tasvire kelimelerin yetmeyeceği bir kaynak fetişizmi boy attı – Marx'tan Fioreli Joachim'e veya Augustin'e veya sonunda eski çağın mitsel selâmet beklentilerine uzanıldı. Büyük sapkın ve gelecek düşçüsü Fioreli Joachim, her ne kadar bir tür 13. yüzyıl İşaya'sından ibaret olmasına rağmen geçebilirdi yine – fakat Marx'ı durdurdular, çünkü o ciddi bir vakaydı, *soi disant*[690] kilise soyguncusu olarak teşhir edildi. Üstelik devrimin pis kokusunun sindiği bir sekülerleşmenin *Descrescendo*'sunda[691] bu iyice ayyuka çıktı. İnsaniyet bayağılaşmış insanoğlundan başka bir şey değildir buna göre, proleter dayanışması kadim Hıristiyan aşk komünizminin *kitsch* nüshasıdır, özgürlüğün krallığı tanrının evlatlarının –tanrısız sözde Aydınlanma düzeyinde– krallığından ibarettir. Whitehead'in manidar ifadesiyle "*Adventures of Ideas*"tır[692] bunlar, fikirlerin bir atımlık barut kadar kıymeti yoktur fakat ruhanî fikirler olmaktan çıktıklarında o kıymeti kazanmaları gerekiyordur. Mesela Löwith'in mitolojik büyükanne şeceresi araştır-

690 Kendi kendini ilan/ihbar eden.

691 Sesin hafiflemesi.

692 Fikirlerin macerası.

ması manidardır bu bakımdan; en azından yan maksadı, torunu eski tapınak mahnı kelimenin her iki anlamında işleten biri olarak tasvir etmektir. Sömürü "tarih öncesidir" orada veya *İncil* lisanıyla konuşursak "bu semada ilk günahtır". Orada tarihsel materyalizm neticede "ulusal ekonomi diliyle selâmet tarihi", "komünist inanç" ise "Yahudi-Hıristiyan Mesihçiliğinin bir pseudomorfozudur"[693] (*Weltgeschichte und Heilsgeschehen*, 1953, s. 47 vd.). Böylesine derine batırılan, baştan aşağı intihal olarak teşhir edilen, büyüyle saçılıp savrulan bir Marksizm söz konusu olunca, "Marx'la kıyas edildiğinde Hegel'in felsefesi gerçekçidir" (ay., s. 54) gibi bir şey söylenebilmesindeki skandal, şaşırtmaz insanı. Ayakları üzerine oturtmanın, rasyonel çekirdeği kurtarmanın kuvveti münhasıran sekülerizm olarak görüldüğünde ortaya çıkan budur demek ki. Ruhanî prenshklerin taraftarlarının ve tasdikçilerinin hiç hoşuna gitmeyen bir sekülerizm olarak... Hele, efendisiz ve kölesiz bir toplumun, insanîleşme adı altmda o kadar uzun zaman nafile aranan toplum olduğu ortaya çıkacak olduktan sonra... Keza, henüz oluşmakta olan umudun maddesiyle beraber, sınıflı toplum tarafından o kadar uzun zaman önü kesilmiş veya engellenmiş olan toplum.

İyi bir cevher, zayıflamış olmaz tashih edildiğinde. Oysa sahiden mideden ağza geri taşanı çiğneyen, bir zaman daha iyi, en azından taze olan gıdanın yavan veya daha yavan haliyle karşı karşıyadır. Bu mideden geri taşanı çiğneyenler arasında, ebeveynlerinin de cüsseli olmuş olması gerektiğini söyleyerek devleri çekiştirenler de vardır ama. Olsa olsa, daha evvelce İlyas havada uçtuğuna, hatta daha yukarılara yükseldiğine göre pilotları taklitçilikle itham etmemelerini garipseyebiliriz. Oysa gerçekte sekülerleştirmecilerin kendileri taklitçidirler, deyim yerindeyse hakiki taklitçilerdir onlar; çünkü hepsinin kökeni romantizmin yarı yarıya veya tam gericiliğine dayanır. O zamanlar Creuzer, hele Welcker gibi adamlara mitoloji tüm bilimin ilk kaynağı olarak görünüyordu, beynin günü gelmezden önce gaipten haber verir gibi. Evveliyatı tasavvur edilemeyecek kadar eski bir bilgi-

693 Bir mineral kristalinin asal maddesinin kimyasal süreçlere bağlı olarak kaybolması veya sonradan kristale giren bir maddenin, kristalin özgün biçimini alması.

nin erişilmemiş bütünlüğü olmalıydı bu, daha sonraları ileri sürülen her iddia da (mesela Platon'un idealar öğretisi) bu nedenle solgun bir yankıdan ibaret, yani keza sekülerleştirilmiş olmalıydı. Oysa Marx 1843'te Ruge'ye şöyle yazmıştı: "Dünyanın çoktan beridir, ona sahiden sahip olmak için onun bilincine varmanın gerektiği bir davanın düşünü taşıdığı... görülecektir. O zaman, söz konusu olanın geçmişle gelecek arasmda büyük bir düşünce çizgisi değil, geçmişin düşüncelerinin *icrası* olduğu da görülecektir." Sekülerleştiricilerin tarzına kalsa, böyle bir cümleyi de romantik orijinalin sekülerleştirilmişi saymak gerekirdi, oysa çok açık ki bir orijinalin şahıslaşmasıdır. Tam da geçmişe bakışta *tamamen yeni* bir konum alıştır, veya Marx'ın söyleyişiyle: geçmişin "kendisi hakkında açıklığa kavuşmamış mitsel bilincinin tahlili"dir ve tabii ondan soyut bir kopuş değildir. *Demek, iyi bir cevher tashih edildiğinde gerçekten zayıflamış olmaz ve aynı ölçüde açıktır ki ayakları üzerine oturtularak gerçekleştirildiğinde de sekülerleştirilmiş olmaz.* Marx'm geçmişin iyi düşüncelerin icrasını gerçekleştirebilmek için –proleter-devrimci misyonuyla– bulmak zorunda olduğu 'tamamen yeni'yi burada vurgulamaya hacet yok. Ekonomik-diyalektik tarih anlayışında, teori-pratik ilişkisinde artı-değerin kavranmasının getirdiği çığır açıcı yenilik: sekülerleştirmeciler bunu anlamıyor, burjuva çıkar konumlarından ötürü anlamak istemiyorlar, bilgisizliklerinden ötürü anlayamıyorlarsa, bu sadece onların restorasyoncu zihniyetleri hakkında bir şey ifade eder bize, Marksizmin kendisi hakkında ise hiçbir şey ifade etmez. Yeni insanlık, etkinlik, dünyayı değiştirmek hakkında, ucu hep açık olan Marksizmin tashih görmüş ileriye dönük düşü hakkında ise zaten hiçbir şey ifade etmez bu geri kalmışlık. Çatlatılmış ve dondurulmuş olabilecek herhangi bir *ci-devant*[694] mitosu yoktur orada, ama hep bir tül aralanır, yönelinen ışık hep sızar içeri. Henüz Marksist ayakları üzerine oturtmacıhğın dışında kalarak, *ahlâkîliğe* de bakalım ayrıca. Ahlâk artık öte dünyadaki bir ödüllendirme uğruna ifâ edilmiyorsa, gerilemiş mi olur yoksa tersine arınmış mı? *Hıristiyanlığın kendisine* bakın: Artık sükûncu olarak anlaşılmadığında, –"İsa'nın hesabına yiyip içme"nin bağışlanabilir-öte dünyacı anlamında da–,

694 Daha önce. Ayrıca, Fransız Devrimi'nde soylulara takılan ad.

etkisizleştirilmiş mi oluyordu Münzer tarafından? Yoksa aksine, etkinliğe, bu dünyadaki bugünün tarihine, devrime ve "İsa'nın yeniden doğuşu"nun vaftizcilere ve onlardan önce de Hussitlere[695] mistik demokrasi olarak görünen farklı yorumuna doğru çekildiğinde daha sahicileşiyor, gerçekten içindekini ortaya dökmüş mü oluyordu? Zaten Yunanlılarda mitostan koparak ortaya çıkmış olan *bilimin tarihine* bakın – her ne kadar mitos sıklıkla ve değişen ağırlıklarla kavramsal aydınlanmaya bağlansa da. Felsefe ve bilim, Sokrates onları gökyüzünden yeryüzüne indirmeye yeltendiğinde, Demokrit'in "Ananke"si mitsel "Moira"yı veya kader tanrıçasını hiç de sekülerleştirmeye kalkmadığında, yoksullaşmışlar mıdır yoksa tersine, 'hiç görülmemiş'le, 'hiç düşünülmemiş'le zenginleşmişler midir? Veya Aristoteles ontolojik kavram çifti "*Dynamis-Entelechie*" ve "madde-biçim"de mitsel kadın-erkek tözselleştirmelerine büyüden arındırıcı kullanımın yanı sıra, basbayağı yepyeni, sorumluluk taşıyan, "hakikat" nezdinde savunulabilir bir unsur ilave ettiğinde, yoksullaşma mı zenginleşme mi oluyordu bu? Elbette, mitsel veya mistik bir zarf içinde, insanlığa, (Çin mitosunda da var olan) diyalektiğe, pekâlâ gelecekteki yüksehşin ışığına çevrilmeyi isteyen hakiki bir yöneliş söz konusudur –özellikle de mitosun Mesihçi çıkışının şimşeğinde. Hakiki Aydınlanmanın dostları, böylesi sezişlerle ilgili derin tahassüslerini ve ondan bir şeyler öğrenmekten duydukları minnettarlığı sakınmayacaklardır. Lakin tashih eden, çoğaltan, dünyayı kendi içinden aydınlatan bir etken, ancak bilincin bilimsellikle erişilen –ve kuşkusuz el'an meskûn bulunan– konumundan yükselecektir. Eduard Spranger'in zikrettiği gibi sadece iki felsefenin: her şeyden feragat eden bir ümitsizlik felsefesi ile çoktan arkamızda bıraktığımız ortaçağ skolastik bilgeliğinin malûmatlarını ruhban adına bir neticeye vardırmak isteyen bir örümcek ağı felsefesinin mevcut bulunduğu bir toplumda ortaya çıkamaz ve anlaşılamazdı. Bizim yaratıcı, mirası sürdüren ve aynı zamanda gerçekleştiren düşüncelerle kavranan çağımız, yalnız yaratıcı Marksizmdir. İnsanlık da sadece kalpte veya (tek kuruş harcamadan) düşünsel yüreklendirmelerde kal-

695 15. yüzyılda Bohemya'daki devrimci heterodoks Hıristiyan hareketlerinin adı; reformcu teolog Jan Hus'un taraftarları anlamında.

maz orada. Yeryüzü orada sahiden dünyanın enginlerine ermenin kavrayışı içinde olabilir ve günümüzde mitosları sözel olarak yeniden çiğneyen "yapma iyicilliğin" özümlediği türden mitsel bir imge kalmaz bundan geriye. Oysa hak bilinenin gerçekleştirilmesi, onun Marksistçe kavranan eğilimi çerçevesinde, reel imkânı ve bunun perspektifiyle icrası içinde, nasıl da farkh görünür. İçinde insanın yer almadığı her Yukarı'yı çekip alarak bu *Praxis*'in, yücelerin sekülerleştirilmesiyle hiç alâkası yoktur. *Meğer ki, sekülerleştirmeyi yeni bir anlamda, teori-praxis'e tekabül eden Marksist bir anlamda ele alalım.* O zaman, iyi bir ironiyle, o fesat, küçümseyici sözü bile kurtarmak mümkün olabilecektir – elbette, o sözü aşağılayanlar arasındaki yarı bilgililerin hiç düşünmedikleri bir tarzda. Marx'tan önce bütün büyük düşünürler esasen sadece dünyanın kitabî düzeyde felsefîleşmesiyle yetinmişken, Marksist insanlık ufkunda şimdi sahiden, *suo modo*,[696] felsefenin gerçekleştirilmesi başlar. Öyle ki, felsefe işte tamamen ayakları üzerine oturtulur ve böylece yeryüzü yıldızının yeniden kurulmasına hem selâhiyetli hem ehliyetli görünür. Geçmişin hakikaten büyük düşüncelerinin üzerini çizmeden, aksine düşüncelilikle ve tam da bu nedenle eylem fakiri olmadan. "Gökyüzünde bulutların arasından güneşin beliriverdiği gibi yoksa/ Düşünceleri eylem mi izleyecek? Kitaplar can mı bulacak yakında?" Hölderlin'in "Almanlara" şiirindeki Marxcı soru böyleydi. Böylesine pirüpak ve kararlılıkla üstlenilen bir ödev olarak temayüz eden, kavranmış umudu kazaya uğratmayacaktır.

### *İleriye dönük düş, ayıklık, şevk ve bunların birliği*

Düşlemek durmamalıdır, iyi gelmez bu insana. Fakat söz konusu olan ileriye dönük bir düşse onun davası başka türlü kemirir insanı. Salt özleme mahsus olabilecek bezginlik ve zayıflatan tesir devre dışı kalır o zaman; özlem şimdi daha ziyade gerçekten neye kadir olduğunu gösterir. Öteden beri ayağını yorganına göre uzatması beklenir insanın, o da bunu öğrenmiştir ama işte arzuları ve düşleri itaat etmez. Bu bakımdan hemen bütün insanlar gelecektedir, yaşamları haline gelmiş olanın üzerine çıkarlar.

696 Kendi tarzında.

Memnuniyetsiz olduklarında kendilerini daha iyi bir yaşama layık sayarlar –o yaşam isterse gayet yavan ve bencilce resmedilmiş olsun– ve münasip olmayanı sadece ahşkanhk değil de *engel* olarak algılarlar. Bu bakımdan en özel ve en bilisiz *wishful thinking*[697] bile bilinçsiz kaz adımlarına yeğlenir; çünkü onu malûmattar etmek mümkündür. Devrimci bilince ehildir, tarihin arabasına binebilir, hem düşlemenin iyi yanını bırakması gerekmeden yapabilir bunu. Araba, çoraklık, kıtlık ve bilisizlik zamanlarında tasavvur edildiği veya öyle uygun görüldüğü gibi dar da değildir üstelik. Toplumsal ilerleme, icabında hoyrat bir tarzda, önyargıların, yanlış bilincin, batıl itikadın fırlatılıp atılmasını ve geride kalmasını ister gerçi, fakat tam da aynı nedenle, asla düşlerin geride bırakılmasını istemez. Düşün şayet bir kıymeti olacaksa tutunması gereken nesnel Mümkünün kendisi de, –bir ön tertibat tarzında–, düşe tutunur. Mükemmel yaşama dair, nesnel olarak dolayımlanan, bu nedenle de feragat etmeyen gündüz düşü, böylece kandırılmaya meyyalliğini de düşsüzlüğü de aşar. Bu hal [düşsüzlük], kendine hâkim olmayla veya artık sadece teslimiyetçi görünen bir gerçekçilikle bağlantılı olarak, perspektifsiz bir toplumun çok düşünen ama pek az şey idrak eden insanlarında baskın haldir (bol sarahat yoksunluğuyla beraber). Hiçbiri ileriden ve ileriye doğru bakmaktan hoşlanmaz – değişen ölçülerde olsa ve kaçınganlıkları değişik mecralara aksa da. Şu köşeden öteye bakamıyor olma vakıasından deyim yerindeyse anti-Marksist bir mecaz çıkartmak uğruna, hepsi yarım Yunan alçakgönüllülüğünü, yarım pozitivist temkini çekiştirdikçe çekiştirirler –, çıkarlarına gelen düşsüzlüğü sürdürsünler diyedir. Şu köşeden öteye bakamama vakıasının yahn hakikati, ona bir ayna tutulduğunda iyice sığlaşır, her şeyden önce: köşeden ötesini gayet iyi işitebilirsiniz, eğilimin ilerdeki yol çatından nereye döneceğini duyarsınız, bu diyalektik dönüşü etkin biçimde destekleyebilirsiniz; bilhassa aklın akustik bir anlam duygusu vardır, daha sözü işitirken hissedilir. Fakat bir kader olarak düşsüzlük ket vurmaya devam eder; köşe, daha doğrusu onun ardındaki burjuva açıdan nahoş görülen ön tesir, neredeyse eskatolojik bir görünüme bürünür, böylece Yunan alçakgönüllülüğü Hıristiyan hadsiz-

697 Düşündüğü gibi olduğuna, olacağına inanma; hüsnükuruntu.

liğine karşı savunmaya geçer. Daha ziyade, Patmos'un[698] sesi anlamında ona karşı değil de sadece –burada yine Marksizmi temsil eden– eskatolojiye karşı. Sanki orası itkileri derinlemesine analiz edilecek, güzel meyvelerine dair öngörücü tasavvurla hâkim olunacak olan bu dünyaya nüfuzun ta kendisi değil de delice kendinden geçişin üst-dünyası imiş gibi. Lakin yalnızca duhul edici değil basbayağı mütecaviz görünebilecek olan, tam da rahatsız edici erken teşhisi ve öngörüsüyle o nüfuzkârlıktır; çünkü o zaman sarahatten uzaklığın bolluğu, onun dışında bir başka bolluk daha, dışsal parıltının açıkça ölümcül karanlığı, kendi akşamının boşluğunu, –güneşinin ışıkları her zamanki gibi keskin olan– öteki gündüzün bereketini perdeler. O zaman ileriye dönük düşsüzlük neredeyse felsefî bir görünüm taşır, buna karşılık pek az hakiki felsefî korunma sağlar çünkü hazır değildir gelmekte olana. Bu gönüllü-gönülsüz şüphede umut yerine korku vardır, Leibniz'in söylediği gibi bugünün daha büyük boyutlusu olarak geleceği kavramak yerine sona karşıtlık vardır; bakışını başka yöne çevirerek vedaya kadar gider bu, hatta önünü göremeyip tökezlemeye. Özellikle korku, der Sartre, insanı alıp götüren bir durumdur; buna uygun olarak umut için gerek öznel gerekse asıl nesnel açıdan tersi geçerlidir, o hayatiyet verir. Salt gökyüzü saraylarının inşasında masrafın az veya çok olması pek önemli değilse de, –yanlış idare edilen, neticede sahtekârca istismar edilen arzu düşlerinin temelinde bu yatar–, bir planı olan ve *vadesi gelene-mümküne* bağlanan umut, var olanın en kuvvetlisi ve en iyisidir. Her ne kadar umut sadece ufukta yükselir, ancak reelin *praxis* aracılığıyla idraki o ufku sağlam bir yere oturtabilirse de, yönelttiği ateşleyici ve teselli verici dünya kavrayışını en sağlam ve eğilimsel-somut biçimde elde etmemizi sağlayan, yine ve sadece umuttur. Kuşkusuz, bu dünya kavrayışının tesellisinin de gayret ederek oluşturulması gerekir. Aksi takdirde Roma'yı bir günde inşa etmek, Atina'yı inşa etmekten daha kolay olurdu – *regnum humanum*'un temel atma törenine uzanan yol nasıl da zorludur, çok defa adım adım ilerleyebilirsiniz ancak. "Fakat sosyalist gerçekçiliğin bir perspektifi olması gerekir," Lukács'ın tutulan yolun eğilimi hakkında söylediği gibi, "yoksa sosyalist olmaktan

698 Yuhanna'ya Vahyin indiği telakki edilen ada.

çıkar". Akıl umut olmadan serpilemez, umut akıl olmadan konuşamaz, ikisi Marksist birlik içindedir – başka türlü bir bilimin geleceği yoktur, başka bir geleceğin bilimi yoktur.

Dik duruş insanı hayvandan ayırt eder ve insanlar ona sahip değil henüz. Henüz ancak arzu olarak vardır, sömürüsüz ve efendisiz yaşama arzusu olarak. Gündüz düşü her şeyden önce bu noktada sahnırdı; şimdiye kadarki alışkanhkların, başaramamışlıkların üzerinde, sürekli ve kaçınılmaz, insanı ileriye doğru çekerek. Dik duruşu arayanlar da ileri doğru yürür, baş çekerdi, Ludwig Börne'nin *Fragmanlar ve Aforizmalar*'ında haklı olarak şöyle anlattığı uyarıcı anlamda: "Bir çağın vadesi gelmeden ve yola koyulmadan önce, konaklarını kurmak üzere daima ehil ve mutemet insanları önden gönderir çağ. Bu elçilerin yollarına gitmelerine izin verir, onları izler ve gözlerseniz, çok geçmeden anlarsınız çağın nereye doğru gittiğini. Ama bunu yapmaz da her önden gidene huzur bozucu, kışkırtıcı ve hayalci der, şiddet kullanarak onları yollarından ahkoyarlar. Ama çağ kataı ilerlemeye devam eder ve hiçbir şey hazırlanmamış, hiçbir yerde tertibat alınmamış olunca o da nerede isterse orada yerleşir, ihtiyacından ve talebinden daha fazlasını alır, daha fazlasını tahrip eder." Marx'tan beri, daha doğrusu Marksizmin iktidar olduğu ülkelerde kesinlikle başka türlü olmuştur – geleceğin orduğâhı kuruluyordur buralarda. *Regnum humanum*'un gündüz düşü de artık havada veya gökyüzünde veya salt sanat eserlerinde durmaz burada, oraya giden yollar sadece kaçış yolları değildir, güzelin sadece şarkıda çiçek açtığı teslimiyetçilik tutmaz o yolları. "Hayretler içerisinde/ Dağda zenginliklerin nasıl parıldadığını gördüğümüz"[699] Walpurgis gecesinin[700] yerine, başka türden bir altın, şimdiye kadarki ütopya-ideoloji karmaşasından sıyrılma fırsatını bulur. Öngörücü tasavvurdur tabii çiçek açması gereken, hayallerde ve bulutlarda değil de *ayıkken* icra ediliyor olsa bile, görev hâlâ onundur. Ayıklığın *coşkusu* da yanındadır, *perspektifi* somut imkân küresinde tutmak yerine soyut-dolaysıza indirgemesin diye. Coşku, eylem halinde fantezidir, ayıklık asidi

699 Faust'tan.

700 Avrupa ortaçağ halk inanışında cadıların buluşup fesatlıklarını icra ettiklerine inanılan 1 Mayıs gecesi.

burada eczaların en genel-ucuzu değil en paha biçilmezi olmahdır. Marksist idmandan geçmiş sahici ayıklığa, sağlıkh insan zihni denen şu hiç de sağlıklı olmayan, hiç de insanî olmayan, daha ziyade küçük burjuva önyargılarla tıka basa dolu olan *common sense*'ten daha yabancı bir şey yoktur; hiçbir şey de *common sense*'ten çok farklı olan ve tam da Marksist idmandan geçmiş ayıklıkta bulunan şu *bon sens*'ten daha yakın değildir ona. *Common sense*, tipik gayrı diyalektikliğiyle, insanların hep insan kalacağını vaz'eder, yaşamını Orta Afrika'da geçirecek olsa suyun katı halde de bulunabilmesini saçma bulacaktır, Çin'in günün birinde bir cumhuriyet olmasını ihtimal dışı saymıştır; oysa sahiden sağlıklı ayıklığın iyilik alâmeti, bereket alâmeti olan *bon sens*, selâmet getirmeyecek şeylere yol açacak olanlar haricinde hiçbir perspektifi dışlamaz ve kapatmaz. Tam da geleceğin ordugâhını kurduğunu anlattığımız Marksizm için bu nokta manidardır: her ikisini de yeni bir noktaya getirip sarih öngörücü tasavvur ve somut ütopya doğrultusunda birbirlerine işlemelerini sağlayarak, donup kalıplaşmış ayıklık-coşku antitezini ortadan kaldırır. Ayıklık, sanki aydınlanma Gottsched'le[701] hatta Nicolai'yle özdeşmişçesine fanteziyi makaslamak için değildir, hele eylem halindeki fantezi olarak devrimci romantizm Don Kişotçulukla özdeşmişçesine somutun ateşine odun atıp durmak değildir. Akrebi kurmak için yelkovanı çevirmek gerekir, keza tersine, uzun yolda büyük bir geminin *Totum*'u devrimci işlerin her bir ayrıntısında aydınlatılabilir olmalıdır. Demek gerçekliğe sadece ayıklıkla el atmak da sadece coşkuyla gerçekliğin üzerinden atlamak kadar bilgelikten uzak ve Marksizme yabancıdır; reel olanı, Eğilim'in reeli olarak, ancak her iki veçhenin *talimli bir perspektifte* birleşerek sürekli gidip gelen sahnımıyla tutturabilirsiniz. Lenin'in Ekim Devrimi'nin dördüncü yıldönümünde yazdığı gibi: "Doğrudan coşku temelinde değil, büyük devrimden doğan coşkunun desteğiyle, kişisel ilginiz, kişisel alakalanmanız temelinde, verimlilik ilkesi temelinde önce küçük burjuva bir ülkede devlet kapitalizmi üzerinden sosyalizme götüren sağlam köprüleri inşa etmek için çaba göstermelisiniz, yoksa komünizme erişemezsiniz, yoksa düzinelerce ve düzinelerce insanı komünizme eriştire-

701 Bkz. 51. Bölüm, s. 475, dipnot 274.

mezsiniz" (*Ausgewählte Werke*[702] II, s. 890). Lakin bu serin gerçekçilik, Lenin'in *Sol Radikalizm*[703] risalesinde gerçekliğin kendisinde yatan atılganlıkla (onu frenlemek yerine) uyumluluğunu ortaya koyduğu nesnel-coşkun gerçekçilikle sımsıkı iç içedir: "Genel olarak tarih, özel olarak devrimlerin tarihi her zaman en iyi partilerin, en ileri sınıfların en sınıf bilinçli öncülerinin tasavvur ettiğinden daha zengin içerikli, daha çeşitli, daha çok yönlü, daha canlı, daha 'kurnazdır'. Bu da anlaşılır bir şeydir, zira en iyi öncüler on binlerin bilincinin, iradesinin, tutkusunun, fantezisinin ifadesidirler, oysa devrim tüm insanî melekelerin özel yükseliş ve özel gayrete geliş anlarında, on milyonların bilinciyle, iradesiyle, tutkusuyla, fantezisiyle gerçekleşir" (*Ausgewählte Werke* II, s. 739). Bu sıcak akıntı uğruna içinde yüzülen soğuk akıntının kalıbı, yani kendi ayrı evrelerini ortaya koymak için analizin soğuk akıntısına ihtiyaç duyan sıcak akıntının kalıbı, tabii Marx'ta da bulunur. Mesela şu ampirik kehanette (Antonio artı Tasso gibi, birlik içinde tashih edilmiş): "Hukuk hiçbir zaman toplumun ekonomik biçimlenmesinden ve onun tarafından koşullanan kültürel gelişmesinden daha yüksek olamaz. Komünist toplumun daha yüksek evresinde, bireylerin işbölümüne olan köleleştirici tabiyetinin ve onunla beraber beden emeğiyle zihin emeği arasındaki çelişkinin yitmesinden sonra, çalışmanm sadece yaşamak için araç değil bizzat birincil yaşamsal ihtiyaç haline gelmesinden sonra; bireylerin çok yönlü gelişmesiyle üretici güçler de geliştikten ve ortak zenginliğin bütün pınarlarının daha gür çağlamasından sonra – ancak ondan sonra dar burjuva hukukunun ufkunun ötesine geçilebilecek ve toplum 'Herkesten yeteneğine göre, herkese ihtiyacı kadar' şiârını yazabilecektir bayrağına (*Kritik der Gothaer Programms*,[704] Berlin, 1946, s. 21). Adına Marksizm denen ve salt tefekkür/temâşâ edici olmayıp eylem talimatı veren teselli edici dünya anlayışı ancak böyle bir *analizle* (hatta tehlikeli sulara uygun olarak gereğinde *ad pessimum*[705]), ancak böyle bir perspektifle varolabilir. Çoktan toplumsallaşmış

702 Seçilmiş Eserler.

703 *"Sol" Komünizm: Bir Çocukluk Hastalığı.*

704 *Gotha Programının Eleştirisi.*

705 Karamsar yönelimli.

üretici güçlerin özel kapitalist temellük biçimiyle uygunsuzluğu: gelişkin kapitalist toplumların bu temel çelişkisi gerçi bunalımlar arasında cevval konjonktürlerle ve sahte hekim teorileriyle geçici olarak perdelenebilir ama yine de baki kahr ve yalnız Marksizm bütün çelişkilerin en inatçısı olan bu çelişkinin hem soruşturucusu [dedektifi] hem kurtarıcısı, hem teorik hem pratik çözümüdür. Yalnız Marksizm, çoğu soyut toplumsal ütopyada alışılageldiği gibi mevcut dünyayı unutmak üzere değil onu ekonomik-diyalektik yoldan değiştirmek üzere daha iyi bir dünyanın teori-praxis'ini ortaya koymuştur. Asla bir mirastan yoksun olmayan ve asla kadim Altın Çağ'a muhtaç olmayan Marksizm, tüm *analizlerinde* en soğukkanlı soruşturmacıdır ama *masalı*, *Altın Çağ düşünü* pratik açıdan ciddiye alır; gerçek umudun gerçek borcu ve alacağıdır mesele. Şimdiye kadarki koşullar mükemmelleşen perspektifi yaşamda devreye sokmaya uygun değildi, bizzat kemale ermenin koşulları uygun değil buna, çünkü mükemmel henüz vasıl olmamıştır, şimdiye kadarki yabancılaşma içinde bilhassa ırak tutulmuştur. Şimdiye kadar olagelenin biçimlendirdiği arzu imgeleri çerçevesinde ısıtana, hatta çokları için coşku verene duyulan ihtiyaçla kurulan rabıta, bu yüzden, tefekkür/temâşâdan öte anca teslimiyete veya –bu noktada aynı neticeye bağlanmak üzere– dine varıyordu. Oysa umut içeriklerinin sahici cevheri varoluşa yeterince nüfuz edecek, zemin kazanacak, ete kemiğe bürünecekse, bunun giriş kapısı, hem *nesri* hem *sembol değeriyle*, sınıfsız toplumdur – *usque ad finem*.[706]

### *Kesinlik, tamamlanmamış dünya, vatan*

"Sonra insanın önünde yeryüzündeki tüm yaşamının bir imgesi oluştu ve insanın yaşamı bir hiç gibi göründü ona, yalnız minnacık bir alevlenme, sınırsız-korkunç karanlığın ortasında kısa bir parlama; insanın bütün azameti, trajik onuru ve onun kahramanlık şânı da bu parlamanın kısacık olmasından ileri geliyordu. Biliyordu ki ömrü mahduttu, sönüp gidecek, yalnız uçsuz bucaksız, ebedî karanlık kalacaktı geriye. Yine bili-

706 Sonuna kadar.

yordu ki dudaklarında istihzayla ölecek, kalbi son nefesinde her şeyi yutan geceye karşı inatçı reddiyesiyle atacaktı."
– Thomas Wolfe, *Es führt kein Weg zurück*[707]

"Daha doğrusu:
Arzu inşa eder ve sahici bir şeyler yaratır, biz yetişecek en esrarlı ağacın bahçıvanlarıyızdır sadece. Kendiyle mütenasip olma itkisi ruhu içine çeker, yenilenmiş gerçekliğin tüm kristalinin ve arzuyla oradan gitmeyi düşünen, yaratıcı düşünen tinin düşünsel çözümüdür o, bir mıknatıs gibi geleceğimize, dünyanın geleceğine yönelmiştir, sürekli bize bakar ve iyiyle kötüyü aralarında hiç ayrım yapmadan takatsiz seçimimize bırakırken. Mesele bizizdir ve bilmeyiz yolun nereye götürdüğünü, oysa piston ve motor sadece bizizdir, ifşa edilen zahirî yaşam tıkanmış kalmıştır: fakat yeni düşünce nihayet sökün eder, tam maceraya, ucu açık, tamamlanmamış, sendeleyen dünyaya atılır, atılır ki, bu kuvvetiyle, bizim acılarımızı kuşanmış, bizim inatçı sezgimizle, insan sesimizin muazzam kudretiyle, tanrıyı adlandırsın ve en içimizdeki gölgelere boyun eğdirilene kadar, her şeyin, insanların ve eserlerin etrafında kurulu olduğu o mayalayan boş gecenin ifâsına erene kadar da sükûn bulmasın."
– Ernst Bloch, *Geist der Utopie*,[708] 1918.

"Doğrusu şöyle:
Diyalektik sürecin üç kategorisi merkezi önemdedir: Cephe, Yenilik, Madde; üçü de kavrayış ve eylem için en dürüst insanî hasleti varsayarlar: Umut. *Cephe*, zamanın en ön kesitidir, gelen çağın belirlendiği yerdir. *Yenilik*, Henüz Bilincinde Olunmayanın, Henüz Olmamışın reel imkânıdır, iyi Yeni'nin (özgürlüğünün krallığının) vurgusunu taşır, oraya dönük eğilim etkin hale

707 Geri dönüşü yok.
708 Ütopyanın Tini.

geldiğinde. *Madde*, mekanik bir kütük değil, –Aristotelesçi madde tammmın zımnî anlamına uygun olarak–, hem İmkâna Bağlı Olarak Olandır, yani tarihsel açıdan tezahür edebilecek olanın koşullara uygun biçimde belirlediğidir, hem de İmkân Dahilinde Olandır, yani diyalektik süreçteki mümkünlük tözüdür. Madde tam da hareket halinde Oluş olarak henüz sonuçlanmamış Oluştur; onun da geleceği demek olan geleceğimizin içinde gerçekleştiği zemin ve tözdür. Çağdaş felsefenin önünde bu türden bir yığın sorun yatmaktadır; şimdiki Batı açısından bu sorunlar vadesi gelmiş olmakla birlikte 'üzerine basılıp yükselmeye' hazır da değildirler. *Ex oriente lux*,[709] hem coğrafyanın hem Hıristiyanhğın bu kadim sözü, böyle bakınca işlevi değişen, taze bir hakikate bürünür; ışık bugünkü insanlığın Doğu ufkundan geliyordur. Bunu ilk, Hegel'den Marx'a Alman felsefesi ifade etmişti. Alman felsefesi bu yükümlülüğe layık olmalıdır."

– Ernst Bloch, *Über den gegenwärtigen Stand der Philosophie*,[710] 1950.

Dolayımlanan arzu da pes etmez, vazgeçmez. Ne kadar zora koşulsa, bedeli ne kadar ağır olsa da, arzu gözden yitmez. Verili olana yapışıp kalmaz, görülebilir mevcudu gördüğünden, ona tam inanmamayı uygun bulur. Buna mukabil ummadaki öznel umut, tanımladığı şey, yani umulan içerik anlamında nesnel umut en iyi durumda ancak muhtemel bir şey olsa bile, kendinden emin ve kesindir. Öznel olan *spes, qua separatur*'dur nesnel olansa *spes, quae separatur;* ilkine, uman umuda sahiden inanılır, böylelikle *suo modo* güven sahibidir; oysa ikincisi, umulan umut, şimdiden kendine tam güvense, umut olmaktan çıkardı. Demek, onca eğilmez bükülmez olan ve etkin biçimde son noktaya kadar ateşleyen uman umut içinde tanımlanan dava, dünyanm kendisindeki *nesnel umut davası*, hiç de kendinden emin ve kesin güvenceli değildir; yoksa uman umudun güven sahipliği, cesur ve çok defa

709 Işık doğudan yükselir.

710 Felsefenin Günümüzdeki Durumu Üzerine.

dimdik-paradoks olmak yerine sadece abes olurdu. Doğru umut, bizatihi, yani tarihsel-eğilimsel olarak dolayımlanmış umut olarak, içinden ona doğru gelen hiçbir şeyin olmayacağı, dolayısıyla içinde herhangi bir maceraya girişilebilecek boş uzamda durmaz gerçi. Fakat tam da doğru umut dünyanın içinden, dünya üzerinden geçtiği için ve onun nesnel süreciyle dolayımlanarak işlediği için, bu süreçle beraber bir cüretin içindedir, *cephenin cüreti* içinde. Ancak kanuniyet gereği beklenebilir, erişebilir olan hedef: sosyalist insanîleşme yetersizliklerle karartılmadığı, yanlış yollara saparak acı biçimde uzaklaştırılmadığı sürece, diyalektik gelişmenin ve onun daha uzak imkânlarının nesnel geçerlilik taşıyan yasaları da etkili bir yönlendirmede bulunabilir, mutlu meyvelerini verebilir. Uman umut kendi içinde pekâlâ belirlenmiş olsa da, onun akıbetinin, nesnel-reel karar sahası olan ucu açık tarihin içinde henüz tayin edilmesi gerekir. Bu tehlike kategorisidir, veya dolayımlanmıştaki, *docta spes*'teki nesnel garantilenmemişliğin kategorisi; sallantıda olmayan sabit bir neticenin durumsuzluğu yoktur henüz. Belirleyebilirliğin, Yeniliğin, nesnel imkânın söneceği ve her kaybedilen muharebeye bir kere daha, bu sefer daha iyi tutuşulabileceği, karanlık anlamıyla bir durumsuzluk henüz yoktur. Ama yabancılaşmasız, kesinkes olgunlaşmış, doğallaştırılmış değeriyle varoluşu tanımlayan o aydınlık anlamıyla durumsuzluk da yoktur. Bu nedenle iyimserlik ancak asla tamamlanmamış, militan bir iyimserlik olarak meşrudur; tamamlanmış biçimiyle dünyanm sefaleti karşısında sadece lâkayt değil aynı zamanda aciz bir etki uyandırır. Reel olarak en iyi kararlılık, sanki onun *Ens perfectissimum*'u yüksek bir varoluşun tahtına oturmuş *Ens realissimum*'muşçasına, yüceltilen bir öte dünyanın herhangi bir yerinde veya herhangi bir şeyinde de değildir. Sadece teist dinlerin değil, metafizik idealizmlerin de ileri sürdükleri en yüksek düzenin böyle tamamına ermiş "vakıası" ise tersine saf yüceltimi temsil eder. Şimdiye kadarki tüm filozoflar, böyle ırak semavi efsaneleri göz önüne aldıkları ölçüde, tanrılarını, tözlerini, mutlaklarını sanki eşsiz bir *Fixum*, bir *Definitum* hatta bir *Realissimum*[711] söz konusuymuşçasına ele aldıkları ölçüde, her süreci salt öyle bir *Fixum*'a yönelen veya ondan gelen bir pedagoji

711 Bir sabite, bir kesinlik, bir gerçeklik.

olarak kabul ettikleri ölçüde, daha da valiim, daha da beterdir. Gerçi her şeyin ve her şeyden önce insan yaşamının bir tür *Transcendere*[712] olduğu kesindir, verili olanın aşılmasıdır, fakat bu *Transcendere*'nin somut-ütopik niteliğiyle bir aşkınlık içermediği de o kadar kesindir. Öyle bir aşkınlık yine bitmiş, hayalet bir verililik olurdu ve somut ütopyanın vicdanının pozitivistçe *dolaysız görülebilirlik* vakıasına yapışıp kalmadığı nasıl kesinse, saf *mitolojik görünmezliğin* salt vakıaları yüceltişlerinde buharlaşmayacağı daha da kesindir. Felsefe, bunun yerine, dünyaya dal budak saran, sonuçlanmamış süreçle ve o sürecin içinde bir keşif olarak kanıtlar kendini, *cepheye umudu koyan o güvencesizliğe* cesaret etmekle kanıtlar. Duyusal olarak Tantalus'ta, ahlâken Kant'ta olduğu gibi, kader olarak tamamlanmamışhkla değil, sadece sonu gelmez biçimde hedefe yaklaşıp durmayla da değil. Tamamlanmamış dünya sonucuna vardırılabilir, ona asılı süreç neticeye ulaştırılabilir, kendi içinde reel olarak perdelenmiş esas meselenin Bilinmezi aydınlatılabilir. Ama işte yolu tıkayan aceleci yüceltimlerle ve sabit özler belirleyerek yapılamaz bu. Aslolan veya Öz su gibi, hava gibi, ateş gibi hele görünmez evren fikri gibi veya şu reel-sabite her ne adla mutlaklaştırılıyor veya yüceltiliyorsa onun gibi tamamlanmış bir mevcudiyet değildir. Aslolan veya Öz, *henüz olmayandır, şeylerin çekirdeğinde kendi kendini önüne katıp sürendir, sürecin eğiliminin gizilliğinde tekevvününü bekleyendir*; temellendirilmiş, nesnel-reel umudun kendisidir o. Adı, neticede Aristotelesçi ve Aristoteles'i de çok aşan anlamda "İmkân Dahilinde Olan"a, yani var olanların görünüşteki en olmuş bitmişine: maddeye temas eder. Ortaya çıkabilecek ve ortaya çıkması mümkün olan şey zaten mevcut bulunuyor olsa, onun tüm taşıyışı, koşullayışı ve oluşu, anlamsız bir mefhum olurdu. Bu Henüz-Değil elbette mesela atomda veya maddenin atom altı "diferansiyellerinde", sonradan meydana gelen veya daha meydana gelecek olan her şeyin "istidat" halinde küçültülmüş olarak, *kapsüllenmiş* gibi bulunması anlamına gelmez. Henüz-Değil'in böyle geri kalmış kavrayışları, Yeni'ye doğru diyalektik sıçrayışı durduracak veya anlayamayacaktır. Maddi sürecin Yeni'ye açık diyalektik eğiliminin gizilliğinde, yine açıkça anlaşılacağı üzere, eski teolo-

712 Aşma.

jik tarzda hele mitolojik olarak yukarıdan aşağıya indirilen, *önceden düzenlenmiş* yani yine tamamlanmış olarak vaz'edilen bir amaç bulunmaz. Ama tabii "kehaneti" de hatırlatan bu eski teolojiyle beraber sahici teoloji meselesi itibarsızlaştırılmış olmaz, hedefe, sonra ereğe, sonra anlama dair sahici kategori dogmatik biçimde dışlanabilir hale gelmez veya dünyadan atılmış olmaz. Eğilimin sürekli hedefle rabıtayı içermesi nedeniyle bu iyice imkânsızlaşır. Hedefle rabıtası olmayan bir ilerleme ne ölçülebilir ne nesnel-reel açıdan mevcut olabilecektir. Dünyayı ve dünyayla beraber güdülebilir olmayan, onun içinde güdülebilir hedefleri, amaçları, anlamlılıkları olmayan bir dünya asla Marksist bir dünya olmayacaktır. Bu arada teolojinin *hakikati* hiç de olmuş bitmiş olarak bulunan amaçlardan meydana gelmez, daha ziyade etkin süreç içinde henüz oluşturulacak, daima yenileri çıkacak ve zenginleşecek amaçlardan meydana gelir. Doğru tarih kavramının siniri Yenilik, doğru felsefe kavramınınki daha iyi Yeniliktir ve öyle kalacaktır. Çoğu değilse bile birçok öz öğretisindeki ütopik muhtevanın örtülü kalmasının nedeni, sadece bütün şeylerin amaçsal hakikatinin mutlak anlamda zaten var olan ve böylece tastamam ifşa edilmiş olarak tasvir olunmasıdır. Şeylerin kendileriyle mütenasipliği anlamındaki hakikat, özlerinin, aslî cevherlerinin onları tüketen niteliği, bu noktada da kendinde ve kendisi için bitmiş, açık seçik, meydana getirilmiş addedilir ve yalnızca insanın zayıf idrak kuvveti nezdinde örtülü sayılır. Tekil metafizik öz adlarının temsil ettiği, teoriyi pratikte sınama girişimleri böylece bizzat modele dönüşürler, esasa dönük deneyler sabit ontoloji halini alır – üstelik son derece tefekkürcü/temâşâcı türden bir ontoloji. Birçok Marksizm öncesi filozofun tefekkürcü tavrı, ancak çoksesli ışık altında öngörücü tasavvura konu olabilecek bir yüce mevcudiyeti böylece tüketir. Yöntem, böyle ontik bir yüceltimle salt tüketimin yolu olur, sonuç yolun sonundaki zaten tamamlanmış saraya dönüşür, Hen kai Pan[713] metafiziği de, sarayın bitmiş kitabesi olur çıkar. Sadece madde bilinmemekle kalmaz, onun bilindiği yerde bile maddenin en önemli hakikati olan ileriye dönük madde olma hali bilinmez o zaman. Ama yalnız sanat değil asıl felsefe şimdi bilinçli olarak etkin Ön-Görünüş

713 Eski Yunancada Bir ve Her Şey.

görevini ve bizzat *Süreç-dünyası, reel umut dünyası* anlamında bir nesnel-reel ön görünüşün Ön-Görünüşünü üstlenmiştir. Bunun yegâne temeli de, kuşkusuz çok biçimli bir hareket halinde bulunan ve kalıplaşmış olmayan maddededir; hem yasallıkları koşullayan 'İmkâna Bağh Olarak Olan' hem de tözselliğe açılan 'İmkân Dahilinde Olan' anlammda maddedir bu. Bu tekevvünü gören göz felsefenin organıdır; eğilimsel olarak biçimlenmiş maddeye nüfuz eden, diyalektik hedefli, sistematik açıklığı olan bakış da onun yeni formudur.

Yarın bugünde yaşar, hep sorarız onu. Ütopyanın yönüne çevrilen yüzler gerçi her çağda farklıydılar, tıpkı her bir vakada orada somut olarak gördüklerine inandıkları şey gibi. Buna karşılık *yön* hep aşinadır, henüz gizli kalan hedefi bakımından hep aynıdır, hatta tarihte değiştirilemeyecek tek şey olarak görünür bu. Mutluluk, özgürlük, yabancılaşmama, Altın Çağ, pınarlarından süt ve bal akan ülke, ebedî dişillik, *Fidelio*'daki boru sesi ve ardından gelen yeniden diriliş gününün İsa-biçimliliği: o kadar çok ve değişik değerlerle yüklü tamklıklar ve imgeler vardır ki bunlarda – fakat hepsi de henüz susuyor olmasıyla konuşan şeyin etrafmda dizilidirler. Sadece mantıken değil madden de aydınlatan bu varlığın yönü değişken olmahdır; umudun mutlağını açıp okumaya çalıştığı her yerde fark edilebilir bu. Buna şüphe yoktur, hiçbir şüpheye de mahal verilmemiştir; aydınlatılmamış, yön verilmemiş bir umut kolayca yoldan saptırır, çünkü hakiki ufuk *gerçekliklerin idrakinden* öteye uzanmaz ama tam da bu idrak, şayet mekanik olmayıp da Marksistçe olursa, *gerçekliğin kendisini gerçekliğin bir ufku olarak* ve malûmattar umudu da bu gerçeklikle mütenasip bir umut olarak gösterir. Hedef toplamda gizlidir ve gizli kalır, iradenin/arzunun ve umudun mutlağı henüz bulunmamış, onun 'ne'liğinin, özünün, yönelinen temel içeriğinin ışığı henüz var olmanın failliğinde açığa çıkmamıştır, buna rağmen güdüleyen ânın, onun içeriğiyle dolu gayretin *Nunc stans*'ı ütopya belirginliğiyle ileride duruyordur. "*Terminus*", der huzursuz skolastikçi Abelard, "*est illa civitas, ubi non praevenit rem desiderium nec desiderio minus est praemium*", hedef özlemin davaya ön gelmediği, ifânın da özlemden geri kalmadığı cemaattir. Umut gibi bir Oluştur bu, çabalayan Eğer/Ki etkenimizin en nihayet açı-

ğa vurulan 'Ne'sinin ve Özünün içeriğinin, "*Quod*"dan[714] yana bir "*Quid*"dir,[715] yani yönelimin içerilerek aşılabileceği bir Ne ve Öz. Fakat tam da insanın böyle soyut bir hedef kavramını idrak kabiliyeti, en iyinin hâlâ yama olarak kaldığı, her amacın dönüp dolaşıp hâlâ tamamen görünmez, hatta kendinde ve kendi için namevcut olan esas hedefe, nihai hedefe hizmet etmek üzere araca dönüştüğü bir varoluşun dehşetli yanıdır. Marx nihai amacını "insan doğasının zenginliğinin gelişmesi" olarak tanımlar; bu insanî zenginlik, tıpkı toplamda *doğa*dan gelen zenginlik gibi, sadece dünyanın içinde bulunduğu Eğilimin Gizilliğindedir – *vis-á-vis de tout*.[716] Bu bakış açısından: İnsan hâlâ her yerde tarih öncesinde yaşamaktadır, her şey dünyanın, doğru/hak bir dünyanın yaratılmasının evvelindedir daha. *Gerçek tekevvün/yaradılış başlangıcına değildir, sonuna gelmiştir*, ancak toplum ve varoluş radikalleştiğinde, yani kendi köklerini kavradıklarında, başlamaya başlayacaktır. Tarihin kökü ise çalışan, yaratan, verili olanı yeniden biçimlendiren ve aşan insandır. İnsan, kendini kavrayıp da kendisine ait olanı dışlaştırmadan ve yabancılaştırmadan gerçek demokrasi içinde temellendirdiğinde, herkese çocukken görünen ve henüz kimsenin gitmediği bir şey meydana gelecektir dünyada: vatan.

714 Eğer/Ki.

715 Ne.

716 Her şeyin ya da herkesin karşısında.

Geçtiğimiz yüzyılın en önemli özgürleşme kuramlarından birini sunan *Umut İlkesi*, hem Frankfurt Okulu ile bağıntısında hem de Sartre'ın da içinde yer aldığı Marksist Hümanizm akımı içinde tanımlanagelen ama her zaman "aykırı" olan bir filozofun, Bloch'un ana eseridir. Tanrıtanımaz bir dinin içinden konuşan, zamanla/tarihle peygamberâne bir ilişki kuran, bir umut ve gelecek felsefesini, gelecek bir özgürlük krallığı düşünü sunan Bloch'un ütopyasının sosyalist bir ütopya olduğunu biliyoruz. Ama onun "reel sosyalizm"in ütopyayı gelecek kavramının dışında bırakan pozitivizminden de köklü bir şekilde ayrıldığını da biliyoruz. Düşlemek, umut etmek ve eylemek arasındaki bağıntıyı, belirlenimci bir "yapma" iradesinde değil, özgürleştirici bir "isteme"de bulduğu için Bloch, tarihi insanlığın saklı düşlerinin hikâyesi olarak okur...

Bloch'un ütopya kavramında sadece politik bir dönüştürme/değiştirme arzusunu değil, aynı zamanda insanın değer yaratma kapasitesini de görmesi, onun gerçeklik kavramını pozitivist bir zeminde değil, yani olgusallık zemininde değil, hakikilik/sahicilik kavramının işaret ettiği zeminde yani ahlaksal alanla ilişkisinde tanımladığının göstergesidir... Sahicilik, özgürlük bilincinin eylemin kılavuzu olmasında değil, eylemin bizzat kendisinin bu bilinci görünür kılan şey olmasında bulunur...

Gelecek kategorisinin epeydir insanlığın ufkundan çıktığı, insanlığın fasit bir şimdiye kapandığı zamanlarda Bloch'u okumak, daha iyi bir yaşam arzusunun, aslında geleceğe açılan kapının kendisi olduğunu görmeyi/hatırlamayı sağlayabilir. Bu hatırlama, politikanın yeniden anlam bulmasının da zemini olacaktır. Politikadan umudunu kesen insanın, aslında düş kurma yeteneğinin körelmiş olduğunu anlatacaktır Bloch. Ayrıca eylemin ahlaksal içeriğini düşünmeye sevk edecek bir okumayla *Umut İlkesi*, vicdanın nasıl gerçekte politik bir kapasite olduğunu da gösterebilir.

Edebi, hatta şiirsel, kimi zaman da "sırlı" bir dille kelimelere dökülen bir insanlık hikâyesini, tarihe tanıklığın felsefi tarzının büyük örneklerinden birini okurken, bu "sırlı" dilin Türkçede dile gelmesinin zorluğunu aşmanın da büyüklüğü fark edilecektir.

Nilgün Toker

iletişim